

A black and white photograph of Lina Bo Bardi sitting in a wooden chair in an empty theater. She is looking directly at the camera with her hands clasped in front of her. The theater seats are visible in the background, creating a sense of depth and solitude.

da linha ao plano

LINA BO BARDI E A ABSTRAÇÃO DO PLANO
no Design Gráfico, no Design de Mobiliário
e na Arquitetura

VITOR DE SOUSA PERES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

DA LINA AO PLANO

Lina Bo Bardi e a Abstração do Plano no Design Gráfico, no Design de Mobiliário e na Arquitetura

Vitor de Sousa Peres

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura.
Linha de Pesquisa 1 – Arquitetura e Cidade: Teoria, História e Conservação.

Orientador: Prof. Dr. Luís Eduardo dos Santos Borda.

UBERLÂNDIA
2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

P437 Peres, Vítor de Sousa, 1995-
2023 Da Lina ao Plano [recurso eletrônico]: Lina Bo Bardi e
a Abstração do Plano: no Design Gráfico, no Design de
Mobiliário e na Arquitetura / Vítor de Sousa Peres. 2023.

Orientador: Luís Eduardo dos Santos Borda.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.
Modo de acesso: Internet.

Disponível em:
<http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.545> Inclui
bibliografia. Inclui ilustrações.

1. Arquitetura. I. Borda, Luís Eduardo dos Santos,
1958-, (Orient.). II. Universidade Federal de
Uberlândia. Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo.
III. Título.

CDU: 72



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Arquitetura e Urbanismo				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico PPGAU				
Data:	quatro de dezembro de 2023	Hora de início:	14h00	Hora de encerramento:	16h00
Matrícula do Discente:	12122ARQ015				
Nome do Discente:	Vitor de Sousa Peres				
Título do Trabalho:	DA LINA AO PLANO: Lina Bo Bardi e a Abstração do Plano: no Design Gráfico, no Design de Mobiliário e na Arquitetura				
Área de concentração:	Projeto, Espaço e Cultura				
Linha de pesquisa:	Arquitetura e Cidade: teoria, história e conservação				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Análise e Produção da Forma				

Reuniu-se em web conferência pela plataforma meetgoogle, em conformidade com a PORTARIA nº 36, de 19 de março de 2020 da COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR - CAPES, pela Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, assim composta: Professores Doutores: Luís Antônio Jorge - USP, Tatiana Sampaio Ferraz - PPGAU/UFU e Luís Eduardo dos Santos Borda – PPGAU/UFU orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr. Luís Eduardo dos Santos Borda, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Luis Eduardo dos Santos Borda, Professor(a) do Magistério Superior**, em 07/12/2023, às 16:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vitor de Sousa Peres, Usuário Externo**, em 08/12/2023, às 19:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tatiana Sampaio Ferraz, Professor(a) do Magistério Superior**, em 13/12/2023, às 16:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luís Antônio Jorge, Usuário Externo**, em 13/12/2023, às 18:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5016922** e o código CRC **BAF9C65B**.

À minha mãe, Rosimeire Pereira de Sousa,
e à memória da minha avó, Maria Luzia de
Sousa Pereira.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Luis Eduardo dos Santos Borda pelo companheirismo, paciência, dedicação e conhecimentos compartilhados durante essa jornada.

À professora Dra. Tatiana Sampaio Ferraz e aos professores Dr. Juliano Aparecido Pereira e Dr. Luís Antônio Jorge pelas contribuições nas bancas de projeto de pesquisa, qualificação e dissertação.

Aos meus colegas, professores e, minhas amigas do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, que são parte importante de minha formação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos que me deu suporte para o desenvolvimento deste trabalho.

À minha mãe Rosimeire Pereira de Sousa, por ser meu porto seguro, pelo amor incondicional e por ser a minha maior incentivadora.

À toda a minha família e amigos que torceram por mim.

À Deus, pela vida e por me guiar nessa trajetória.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é realizar uma análise plástica da obra de Lina Bo Bardi. Isso é feito a partir da noção abstrata de plano, questão presente na arte e na arquitetura moderna. Tal análise abarca produções de Lina Bo Bardi no campo do design gráfico, do design de mobiliário e da arquitetura. Tendo por base a questão da planaridade, portanto, a metodologia consiste no exame da estrutura formal e visual das obras de Lina e na comparação disso com produções contemporâneas a ela no campo do design gráfico, do design de mobiliário e da arquitetura. Para isso, recorre a discussões sobre a questão da planaridade e a uma ampla bibliografia concerne às produções em questão. A investigação constata que as propostas gráficas de Lina exploram, de modo flagrante, a questão planar, do mesmo modo que vincula Lina Bo com o design gráfico moderno e com a estética neoplástica. No Design de mobiliário, a questão planar também comparece de modo marcante e configura composições em que elementos planares (tanto rígidos quanto flexíveis) definem várias peças criadas pela arquiteta. Já na arquitetura, o plano comparece como elemento complementar. A investigação conclui, portanto, que a questão planar é um dos elementos que contextualiza a obra de Lina Bardi no cenário da produção moderna.

Palavras-chave: Arquitetura, Arte Moderna, Design Mobiliário, Design Gráfico, Lina Bo Bardi, Modernismo, Plano.

ABSTRACT

The objective of this work is to carry out a plastic analysis of Lina Bo Bardi's work. This is done based on the abstract notion of plane, an issue present in modern art and architecture. This analysis encompasses Lina Bo Bardi's productions in the field of graphic design, furniture design and architecture. Based on the issue of planarity, therefore, the methodology consists of analyzing the formal and visual structure of Lina's works and comparing this with contemporary productions in the field of graphic design, furniture design and architecture. To do this, it uses discussions on the issue of planarity and a broad bibliography regarding the productions in question. The investigation finds that Lina's graphic proposals blatantly explore the planar issue, in the same way that it links Lina Bo with modern graphic design and neoplastic aesthetics. In furniture design, the planar issue also appears prominently and configures compositions in which planar elements (both rigid and flexible) define several pieces created by the architect. In architecture, the plan appears as a complementary element. The investigation concludes, therefore, that the planar issue is one of the elements that contextualizes Lina Bardi's work in the scenario of modern production.

Keywords: Architecture, Modern Art, Furniture Design, Graphic Design, Lina Bo Bardi, Modernism, Plane.

sumário

INTRODUÇÃO	—	12
CAPÍTULO 1 Os Planos na Arte e na Arquitetura Moderna	—	15
CAPÍTULO 2 O Plano no Design Gráfico da Habitat	—	32
CAPÍTULO 3 Um Olhar sobre o Plano no Design de Mobiliário de Lina Bo Bardi	—	54
CAPÍTULO 4 O Plano na Arquitetura de Lina Bo Bardi	—	70
CONCLUSÃO	—	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	—	109

INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma análise plástica da obra de Lina Bo Bardi, feita a partir da abstração moderna referente ao plano. Parte do desejo de compreender a linguagem da arquiteta e de contextualizar sua produção no ambiente da cultura visual moderna.

Tendo por base obras escolhidas, tal análise busca compreender como a abstração do plano surge em três campos de atuação de Lina Bo Bardi: *o design gráfico, o design de mobiliário e a arquitetura*.

Mantendo o foco na dimensão planar, portanto, a metodologia consistiu no exame visual de criações da arquiteta e da comparação disso com produções modernas no campo da arte, do design gráfico e da arquitetura. Isso permitiu compreender sua linguagem e, ao mesmo tempo, os seus vínculos com o ambiente mais amplo da cultura visual moderna.

A motivação dessa pesquisa surgiu do interesse pelos aspectos plásticos das produções de Lina Bo Bardi. Inicialmente, pensou-se em analisar tal dimensão plástica a partir das abstrações referentes a ponto, linha, plano e volume, método de análise plástica usada por diversos autores (CHING, 2013; GOMES FILHO, 2009, entre outros). Entretanto, dado o limitado tempo para o desenvolvimento de tal análise, resolvemos nos deter na questão do plano, algo que se evidenciava em algumas de suas produções, como no caso das capas da revista Habitat. O trabalho se estrutura do seguinte modo.

No capítulo 1 – *Os Planos na Arte e na Arquitetura Moderna*, apresentamos uma discussão sobre o desenvolvimento da questão planar na arte e na arquitetura modernas. Isso incluiu pensar tal questão no âmbito do Cubismo, do Construtivismo e de outros movimentos de vanguarda. Também abordamos como a questão planar aconteceu em trabalhos pioneiros da arquitetura moderna.

No capítulo 2 – *O Plano no Design Gráfico da Habitat*, analisamos como se dá a questão planar na primeira capa da revista *Habitat* (1950) e, a partir disso, nas demais capas que Lina Bardi elaborou para a mesma revista.

No capítulo 3 – *Um Olhar sobre o Plano no Design de Mobiliário de Lina Bo Bardi*, analisamos como a questão do plano surge em peças de mobiliário criadas por Lina; em especial, examinamos como acontece na cadeira que criou para o SESC Pompéia (1980). O ponto de partida para tal análise é a exposição *Diálogo Bardi Bill* (2022), organizada por Francesco Perrotta-Bosch. Nesta mostra, o crítico chama a atenção para a questão planar em Lina e o vínculo conceitual e plástico que seu design mantém com elementos bi e tridimensionais produzidos por Max Bill.

No capítulo 4 – *O Plano na Arquitetura de Lina Bo Bardi*, procura-se verificar o modo como a questão planar comparece na arquitetura produzida por ela. Para isso, são examinados diversos projetos da arquiteta.

A nosso ver, a contribuição do trabalho é a atenção aos aspectos plásticos da obra de Lina bem como a tentativa de compreender seus vínculos com a produção moderna no campo do design gráfico, do design de mobiliário e da arquitetura.



ca pítulo

Os Planos na Arte e na
Arquitetura Moderna

01

CAPÍTULO 1. Os Planos na Arte e na Arquitetura Moderna

Ao tratar da questão da planaridade, é essencial compreender como os elementos planos (superfícies) aparecem no contexto da Arte Moderna, do Design e da Arquitetura.

Desde o início da Renascença Italiana à primeira década do século XX, a perspectiva foi o método de representação na pintura (**Fig.1** – pág.16). Implicava a questão da profundidade. Há mais de quatro séculos, a ideia era reproduzir fielmente a realidade e a perspectiva era o instrumento para isso. Esse padrão vai ser abandonado de forma gradual na pintura moderna, dando lugar a pinturas “rasas”, planares, quase sem profundidade.

Figura 1. A Escola de Atenas – Rafael Sanzio
Fonte: Wikimedia Commons



No início do século XX, o Cubismo – um dos pilares da Arte Moderna – vai romper com a perspectiva renascentista¹. Os cubistas vão reproduzir os objetos a partir de

¹ Golding (1991) relata que as principais influências que contribuíram para esse movimento revolucionário foram: a *exposição de Cézanne no Salão de Outono em Paris* no ano de 1907 e o *estudo da escultura africana*. A memorável frase de Cézanne “trate a natureza por meio do cilindro, da esfera e do cone” (RICKEY, 2002, p.35) – que se tratava da metodologia pessoal do pintor para representar os objetos da natureza – causa impacto e encoraja Georges Braque em 1908 a produzir em L’ Estaque na França, uma série de pinturas de paisagens e naturezas-mortas, reduzidas a esquemas geométricos, “cubos”. As obras vão ser expostas na pequena galeria de Kahnweiler no final desse mesmo ano.

vários pontos de vista. Vão colocá-los simultaneamente na tela, o que destrói a perspectiva e gera uma espécie de trama². Para Golding (1991) diferente da profundidade produzida pela perspectiva, tal trama vai acentuar o caráter da superfície pictórica e vai transformar a tela numa espécie de “baixo” relevo.

Em 1907, Braque conheceu Pablo Picasso e pôde ver a obra que prepara a experiência cubista, a tela *As Senhoritas D'Avignon* (1906) (**Fig.2** – pág.17). A pintura é composta de várias facetas do corpo feminino, chapadas, parecendo emergir à superfície da tela. Parecem estar no mesmo plano, o que acentua a dimensão planar (bidimensional) da pintura.

Figura 2. *As Senhoritas D'Avignon* – Pablo Picasso
Fonte: MoMA

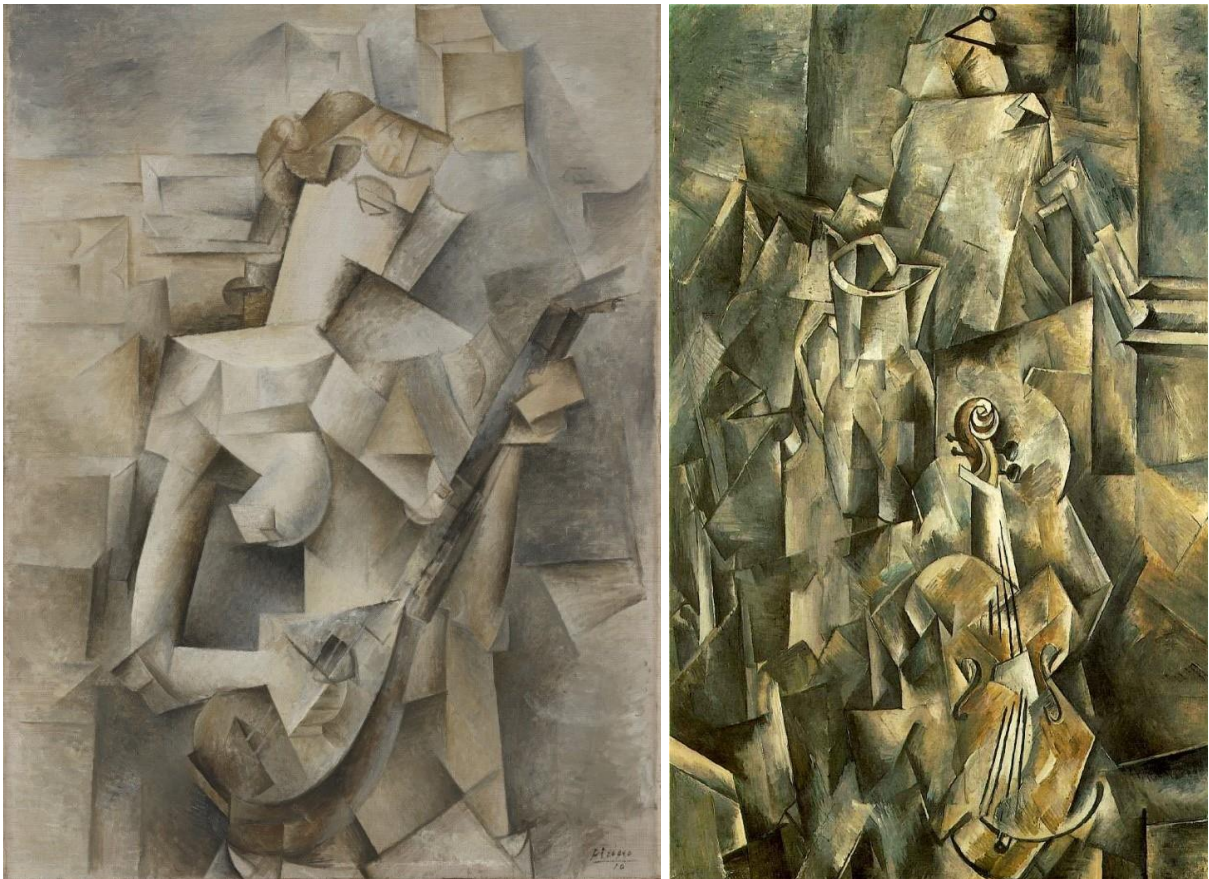


² Segundo Golding (1991) os críticos chamaram de “visão simultânea” essa operação de colocar ao mesmo tempo os vários pontos de vista na tela, nenhum tendo domínio absoluto sobre os demais.

Segundo Golding (1991) é recorrente a distinção de duas fases no Cubismo: uma *Analítica* e outra *Sintética*, que lhe é subsequente.

No *Cubismo Analítico* a imagem é tratada como uma espécie de “grade” ou trama, onde todos os pontos de vista (apresentados de modo fragmentado) têm uma importância equivalente. A cor deixa de reproduzir fielmente o objeto representado. Os pintores reduzem a paleta de cores e limitam-se a utilizar tons acinzentados, beges, marrons e ocre. O objetivo era buscar uma unidade plástica e evitar que algum elemento da tela, pintado com uma cor intensa, pudesse distrair o olhar do espectador e romper o efeito chapado que tanto pretendiam. O resultado é o efeito de baixo relevo em que o espaço e a figura se dissolvem na trama. Um exemplo disso são as telas *Garota com o Bandolim* (1910) (**Fig.3** – pág.18), de Pablo Picasso, e *Violino e Cântaro* (1910) (**Fig.4** – pág.18) de Georges Braque.

Figura 3 e 4. Garota com o Bandolim – Pablo Picasso e Violino e Cântaro – Georges Braque
Fonte: MoMA e WikiArt



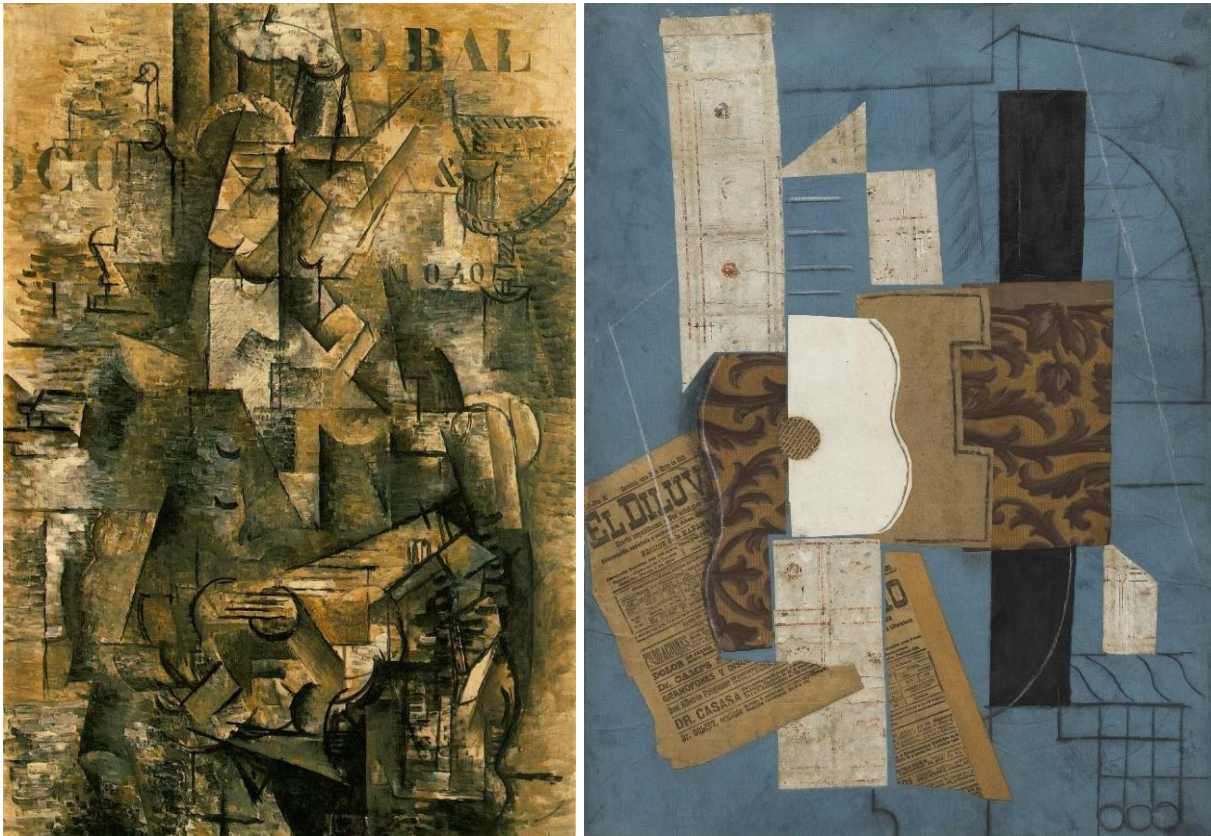
Outro recurso utilizado no final do período analítico e que incide sobre a questão da planaridade é a *inscrição de letras e números na própria tela* (**Fig.5** – pág.19). A aplicação desse recurso busca reforçar a questão planar, desde que, comumente, se escreve sobre o plano e não no espaço.

Golding (1991) comenta que as tais letras são um prelúdio para importantes inovações

trazidas por Picasso e Braque em 1912: a introdução de recortes de papéis e outros fragmentos tirados da realidade³ (**Fig.6** – pág.19). Segundo Greenberg (1996), isso contribui para o aplainamento da pintura e sua condição enquanto superfície plana. Escreve ele:

[...] Braque e Picasso começaram a misturar areia e outras substâncias estranhas com suas tintas; a textura granular assim criada também chamava a atenção para a realidade da superfície e seu efeito atingia áreas muito maiores [...] O processo de aplainamento parecia inexorável, e tornou-se necessário para enfatizar ainda mais a superfície, para impedi-la de fundir-se com a ilusão. Foi por essa razão, e não posso imaginar nenhuma outra, que em setembro de 1912, Braque tomou a decisão radical e revolucionária de afixar pedaços reais de papel de parede imitando madeira em um desenho (GREENBERG, 1996, p. 88).

Figura 5 e 6. O Português – Georges Braque e Guitarra – Pablo Picasso
Fonte: WikiArt e MoMA



Tais inovações adotadas por Picasso e Braque marcam o início de uma nova fase do movimento: o *Cubismo Sintético*. O *Cubismo Sintético* é o passo final para a consolidação da questão planar da tela. Nesse momento, as formas tridimensionais do *Cubismo Analítico* tornam-se silhuetas, completamente rasas e organizadas de modo paralelo ao plano pictórico. No entanto, a planaridade não será total, pois existirá

³ Segundo Golding (1991, p.46) “os fragmentos de jornais, maços de cigarros, papéis de parede e tecidos estão relacionados com a nossa vida cotidiana; identificamo-los sem esforço e, porque formam parte de nossa experiência do mundo material que nos cerca, servem de ponte entre nossos modos habituais de percepção e o fato artístico, tal como nos é apresentado pelo artista”.

ainda um efeito de profundidade, não mais produzido pela perspectiva e sim pela sobreposição das silhuetas. Como escreve Borda (1991):

Isso, porque, quase sempre, planos cubistas irão surgir sobrepostos. Mesmo em trabalhos onde só forem lançadas formas planares à superfície – sem nenhuma sombra a descolá-las da tela – o espaço se organizará através de elementos que aparecerão mais à frente ou mais atrás uns dos outros (BORDA, 1991, p.5).

É o caso da tela *Guitarra* (1913) de Pablo Picasso. O artista fez o uso da colagem de recortes de jornais, papéis de parede, juntamente com desenhos em carvão e lápis. A tela é composta de sobreposições de planos geométricos e superfícies curvilíneas⁴, com nessa fase sintética do movimento. As sobreposições das formas nos dão a sensação de profundidade. É como se os planos se deslocassem em nossa direção.

Embora o *Cubismo* tenha sido um dos principais promotores da discussão sobre a planaridade, tais planos chapados ou superfícies também apareceram em outras correntes artísticas da Arte Moderna⁵. É o caso do Suprematismo, Construtivismo Russo, Neoplasticismo e de outros.

Movimento que surgiu na Rússia por volta de 1913, o *Suprematismo* foi uma corrente artística que empregou largamente o recurso da planaridade. Teve Kazimir Malevich como seu espírito condutor. Através de formas elementares – o *quadrado*, o *retângulo* e o *triângulo* (formas planas) – “pretendia anular as respostas condicionadas do artista ao meio ambiente e criar novas realidades não menos significativas do que as realidades da própria natureza” (SCHARF, 1991, p.100). O artista relata que “tentando desesperadamente liberar a arte do mundo representacional” procurou “refúgio na forma do quadrado”, elemento plano (DEARSTYNE, 1959, p. 61-8 *apud* RICKY, 2002, p.40). De acordo com Scharf (1991), o quadrado⁶ – por não ser encontrado na natureza – é o elemento suprematista básico, a origem de todas as outras formas.

Wood (2002) comenta que a obra *O Elemento Suprematista Básico: O Quadrado* (1913), de Kazimir Malevich, inaugura o mundo da arte abstrata⁷. Exibida em Petrogrado em dezembro de 1915, a tela é composta por dois planos, um elemento

⁴ Segundo Giedion (2004) os planos curvilíneos foram inseridos nessa fase do movimento a partir das formas de objetos de uso cotidiano, tigelas, violões ou simplesmente inventadas.

⁵ Giedion (2004, p.468) comenta que “o Cubismo se originou entre os artistas que pertenciam às culturas mais antigas do mundo ocidental, os franceses e os espanhóis.” Dando prosseguimento aos primeiros esforços dos cubistas, houve um despertar em vários países. Na Rússia, surgiu o Suprematismo e posteriormente o Construtivismo, na Holanda o Neoplasticismo etc.

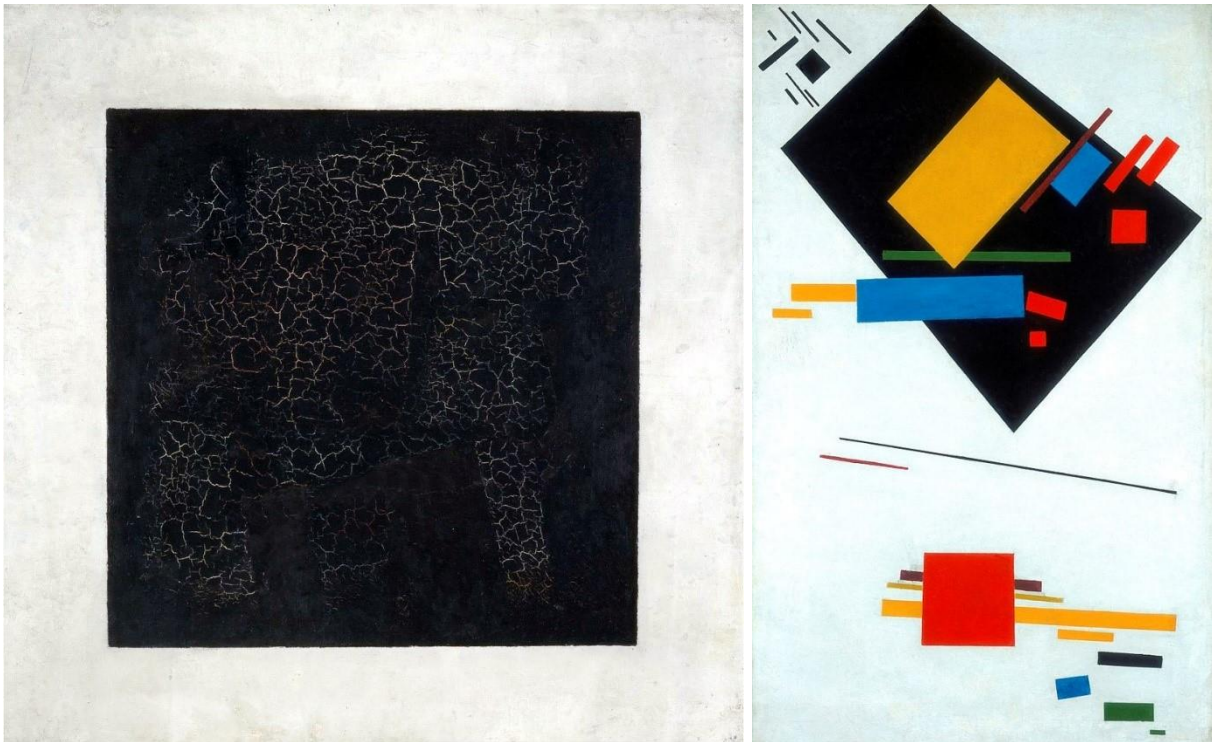
⁶ O quadrado é uma figura geométrica plana. Possui os quatros lados congruentes e os quatros ângulos internos retos.

⁷ Esta obra é também conhecida como obra conhecida também como *Quadrado Negro sobre o Fundo Branco*.

chapado e negro ao plano branco da tela (**Fig.7** – pág.21). Diferente do *Cubismo*, nesta obra não há a representação de um objeto do cotidiano, de uma paisagem ou de uma pessoa. Há somente uma figura geométrica e plana: o próprio quadrado. A obra não recorre a nenhum efeito de perspectiva. De modo ambíguo, o plano escuro produz tanto a sensação de espaço vazio quanto de uma simples superfície negra.

Em *Pintura Suprematista: Trapézio Negro e Praça Vermelha* (1915) (**Fig.8** – pág.21), Malevich combinou vários elementos diferentes e, com isso, proporcionou uma composição mais complexa. A obra é composta por várias sobreposições de planos geométricos coloridos sobre o plano branco da tela.

Figura 7 e 8. Quadrado Negro sobre Fundo Branco e Trapézio Negro e Praça Vermelha – Malevich
Fonte: WikiArt e MoMA



Em paralelo ao *Suprematismo*, outra vanguarda se difundia na Rússia: o *Construtivismo*⁸. Fundado em 1913, Scharf (1991) comenta que o *Construtivismo* era de uma natureza abertamente propagandística.

Em seu âmago, era acima de tudo a expressão de uma convicção profundamente motivada de que o artista podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando-se diretamente com a produção de máquinas, como a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos de comunicação. Satisfazer as necessidades materiais, expressar as aspirações, organizar e sistematizar os sentimentos do proletariado

⁸ Embora este movimento tenha cunhado este termo, a expressão acabou sendo aplicada a todas às vertentes construtivas, o que inclui a Arte Concreta, o Neoplasticismo, etc. Neste trabalho, estamos considerando como *vertente* construtivista a todos esses movimentos europeus ligados à abstração geométrica. É o que o faz George Rickey (2002), por exemplo.

revolucionário – eis o objetivo: não a arte política, mas a socialização da arte (SCHARF, 1991, p.116).

O movimento se caracterizou pela utilização de formas geométricas, fotomontagem, cores elementares e tipografias. Exemplo disso é a pintura *Círculo Branco* (1918), de Alexander Rodchenko (**Fig.9** – pág.22). Segundo Scharf (1991), tal composição se caracteriza:

[...] ora pela colocação de simples formas geométricas na espécie de contexto literário que convertia essas formas em representações, ou quase representações, de objetos reais; ora, como no projeto de cartazes, ou na fotomontagem, ou na ilustração de livros e revistas; fragmentos da imagem da câmera forneciam as referências necessárias, e bastante concretas, à realidade (SCHARF, 1991, p.116).

Figura 9 e 10. *Círculo Branco* – Rodchenko e *Trapézio Negro e Vence os Brancos com Cunha Vermelha* – El Lissitzky – Fonte: WikiArt e MoMA



Um artista vinculado a este movimento foi El Lissitzky. Em 1920, produz um cartaz litográfico intitulado *Vence os Brancos com a Cunha Vermelha* (**Fig.10** – pág.22). O artista trabalha com figuras geométrizadas nas cores vermelho, preto e branco⁹. A representação pictórica é completamente planar. São formas geométricas simples, como o *círculo*, o *triângulo* e *retângulos*. Mas há também elementos geométricos tridimensionais. Ou seja: o artista trata o espaço da tela de modo ambíguo: ora é um espaço chapado (uma superfície), ora é um espaço infinito (tridimensional). Alguns elementos se encontram lado a lado, mas também há elementos sobrepostos. O trabalho também conta com a aplicação de diversos elementos tipográficos. Tal qual na operação cubista de fixar dizeres na tela, El Lissitzky enfatiza a questão planar; afinal, é mais comum que se escreva na superfície e não no espaço.

⁹ São cores que adquirem um significado político, aliás.

Vladimir Tatlin, outro artista articulado ao Construtivismo, produz em 1915 a obra *Contra-Relevo de Canto* (**Fig.12** – pág.24). Na opinião de Tatlin, esse tridimensional ficava numa zona intermediária entre a pintura e a escultura: era, como ele próprio considerava, “uma continuação da pintura” (GULLAR, 1998). Krauss (1998, p.67) comenta que esse constructo “é organizado [...] em relação ao encontro de dois planos de parede, utilizados como suporte físico da obra”. Também considera que a obra “apresenta uma continuidade em relação ao espaço do mundo e depende deste para ter um significado” (KRAUSS, 1968, p. 67). Ou seja, o trabalho não poderia ser reproduzido numa parede; precisaria das paredes para existir.

Ao analisar a obra, Borda (2003, p.137) comenta que “não existe um ponto a partir do qual o observador possa ter uma compreensão total do espaço. É preciso abordar o objeto a partir de vários pontos de vista para que se possa compreender a lógica que preside a organização espacial”. E acrescenta:

A impossibilidade de uma compreensão imediata da forma se deve tanto à assimetria da composição quanto à disposição dos planos. Cada visada é diversa da anterior, mostra um novo aspecto do espaço; faz ver uma nova particularidade do objeto. A coerência espacial só pode ser apreendida ao nível mental: implica a somatória das várias experiências espaciais vivenciadas no tempo. Tal percepção requer, portanto, uma temporalidade extensa; é impossível uma apreensão imediata do espaço (BORDA, 2003, p.137-138).



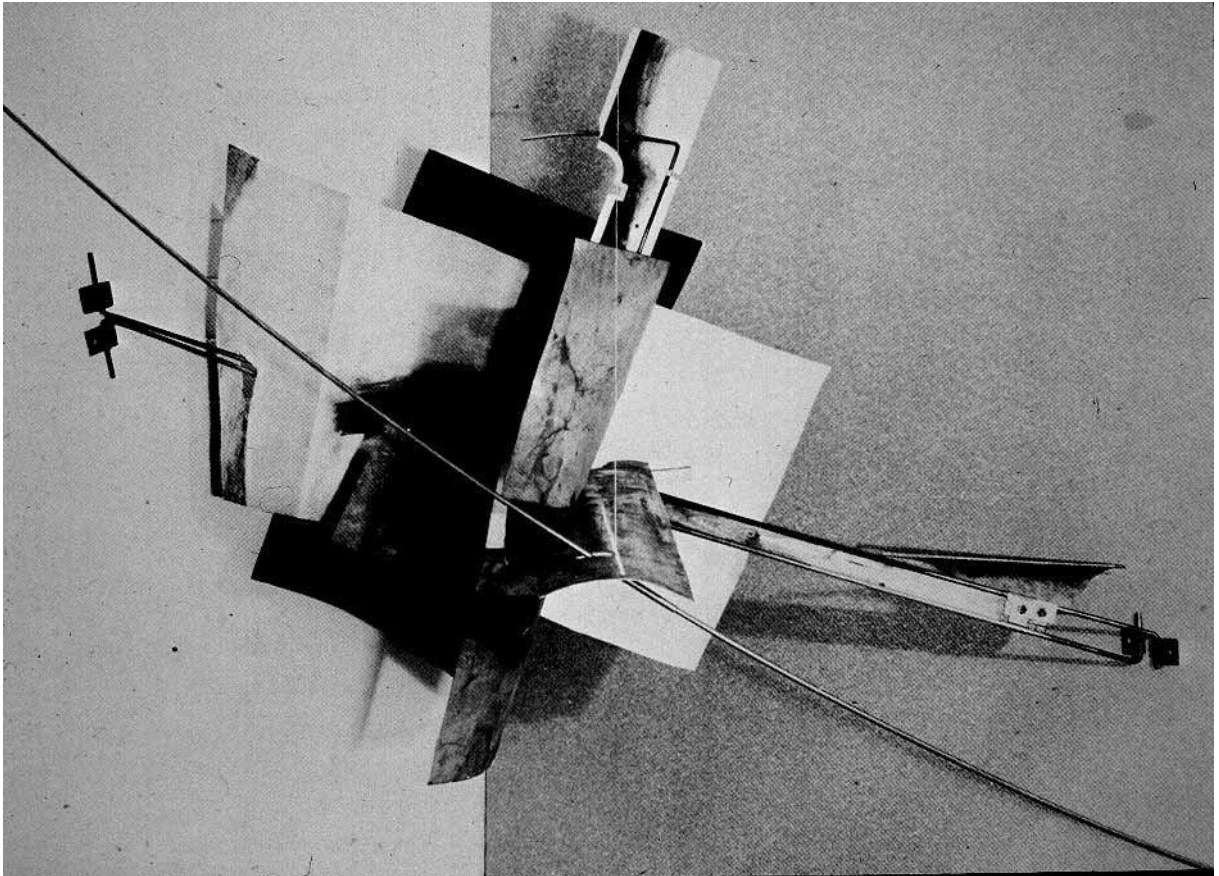
Figura 11. Guitarra – Pablo Picasso

Fonte: MoMA

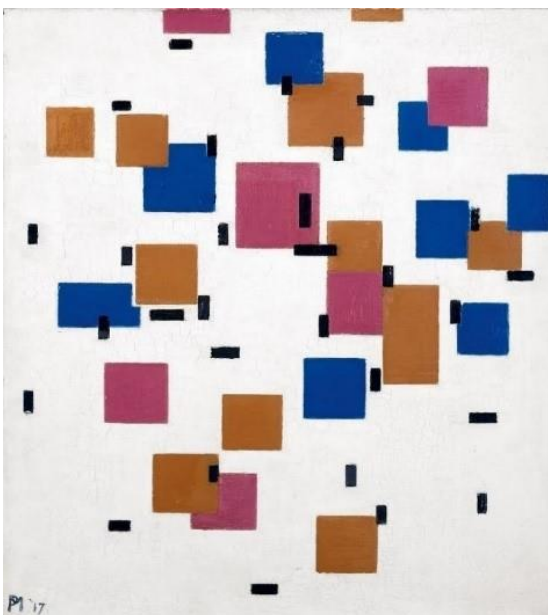
Diferente dos *Cubistas*, o trabalho de Tatlin não faz alusão à natureza ou a objetos do cotidiano (**Fig.11** – pág.23). Ao dispensar um referencial, o artista valorizara as potencialidades estruturais da matéria – resistência a esforços, maleabilidade, etc – e características físicas dos materiais – cor, textura, etc. Leva em conta a resistência dos cabos aos esforços de tração, bem como explora a textura e a cor das chapas de aço utilizadas. O procedimento é aparafusar, dobrar, cortar, práticas muito próximas às do engenheiro; não é desbastar a pedra, por exemplo, método tradicional da escultura.

Constituindo um dos primeiros trabalhos abstratos no campo da escultura, o *Contra-Relevo de Canto*, de Tatlin, expressa com clareza o uso dos planos enquanto diretriz da construção espacial. Isso também seria visto na arquitetura moderna, conforme iremos comentar adiante.

Figura 12. Contra-Relevo – Vladimir Tatlin
 Fonte: Pinterest



A lógica da superfície é bastante evidente em outro movimento artístico, o *De Stijl* ou *Neoplasticismo*. O movimento foi fundado em 1917 por Piet Mondrian e Theo van Doesburg a partir da publicação da revista que recebe o mesmo nome do movimento (RICKEY, 2002). O arquiteto Gerrit Rietveld também esteve vinculado a este movimento.



Em 1917, Mondrian e van Doesburg passam a pintar telas não representativas; as formas são puramente abstratas. Kenneth Frampton comenta que Mondrian começa a produzir “composições que consistem em planos flutuantes, retangulares e coloridos” (FRAMPTON, 1991, p.105).

Figura 13. Composição na Cor A – Piet Mondrian
 Fonte: Google Arts & Culture

Exemplo disso é a tela *Composição na Cor A* (1917) de Mondrian (**Fig.13** – pág.24). A pintura é composta de planos retangulares e justapostos. Os planos são pintados sobre o fundo branco e têm variações suaves de vermelho, azul e amarelo, além do preto. Diferentemente da *Pintura Suprematista: Trapézio Negro e Praça Vermelha* (1915) (**Fig.8** – pág.21), de Malevich, a organização das superfícies planas segue uma relação vertical-horizontal; ou seja, não há elementos inclinados. A profundidade é sugerida não pelo efeito de perspectiva – inexistente, neste caso – mas pela sobreposição dos elementos geométricos. Uns parecem estar à frente dos demais. A tela é puramente abstrata, não traz elementos da natureza, mas geometria: invenção humana.

No campo do tridimensional, uma peça neoplástica produzida neste mesmo ano de 1917 é a célebre *Cadeira Vermelha e Azul* (**Fig.14-15** – pág.25), de Gerrit Rietveld¹⁰. Frampton (1991, p.106) comenta que o objeto “proporcionou a primeira oportunidade para uma projeção da recém-formada estética neoplástica em três dimensões “reais”. A peça é rigorosamente geométrica e simétrica; é composta por uma estrutura de linhas retas e ortogonais, bem como por dois planos inclinados. É como se fosse a tradução, para o espaço, da *Composição com Grande Plano Vermelho, Amarelo, Preto, Cinza e Azul* (1921)¹¹ de Piet Mondrian (**Fig.16** – pág.26).

Figura 14 e 15. Cadeira Vermelha e Azul – Gerrit Rietveld

Fonte: TNT Arte



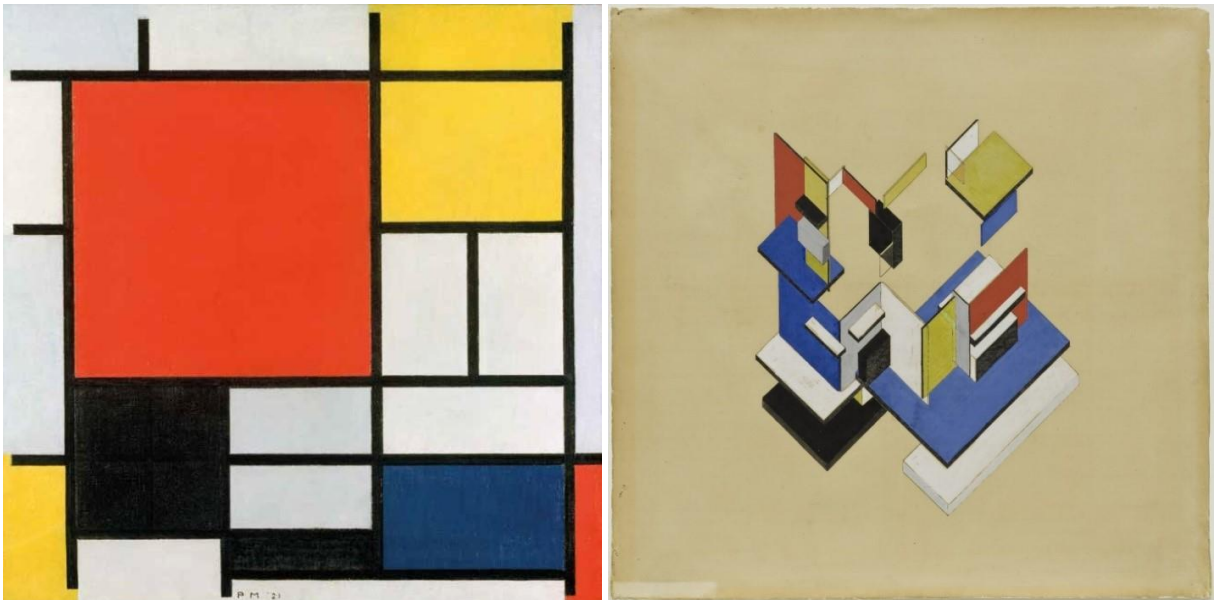
¹⁰ Embora a cadeira tenha sido projetada em 1917, as cores amarelo, azul e vermelho e o preto foram aplicadas somente em 1923.

¹¹ Nesta tela são utilizados linhas ortogonais e planos retangulares coloridos. É um trabalho puramente abstrato. Diferentemente da tela *Composição na Cor A* (1917), os planos resultam do cruzamento de verticais e horizontais, o que determina uma espécie de “grade”. A tela não sugere simetria ou perspectiva e é uma composição planar.

Em colaboração com Cornelis van Eesteren, nos anos seguintes Doesburg produz uma série de “axometrias ou construções arquiteturais hipotéticas nas quais os principais elementos planares engendram uma multidão de planos secundários, que nebulosamente parecem flutuar no espaço em torno de seus respectivos centros de gravidade” (FRAMPTON, 1991, p.108).

O projeto *Contra-Construção* (1923) (**Fig.17** – pág.26), é um exemplo disso. O desenho mostra uma articulação de planos horizontais e verticais. Organizados de modo ortogonal, parecem flutuar no espaço do papel¹². Têm espessura, comprimento, largura e cor.

Figura 16 e 17. Composição com Grande Plano Vermelho, Amarelo, Preto, Cinza e Azul – Piet Mondrian e *Contra-Construção* – van Doesburg – Fonte: Centro Cultural do Banco do Brasil e MoMA



No campo da arquitetura, outra realização neoplástica que tem grande relação com a questão dos planos é a *Casa Schröder* (**Fig.18-22** – pág.27), de Gerrit Rietveld – Utrecht, Holanda, 1924. A casa é uma composição de linhas retas e de planos coloridos. Encarna a estética neoplástica. As linhas e os planos são traduzidos em elementos arquitetônicos: teto, pilares, vigas e paredes¹³. Na *Casa Schröder*, os planos aparecem na fachada; estão mais à frente ou mais atrás. No interior, os elementos planares são representados por painéis deslizantes; possibilitam diferentes configurações espaciais e uma integração total dos ambientes, quando desejado.

¹² Algo similar será visto, logo depois, na arquitetura da *Casa Schröder* (1924) de Rietveld.

¹³ Lembrem a composição *Contra-Construção* (1923) de Theo van Doesburg.

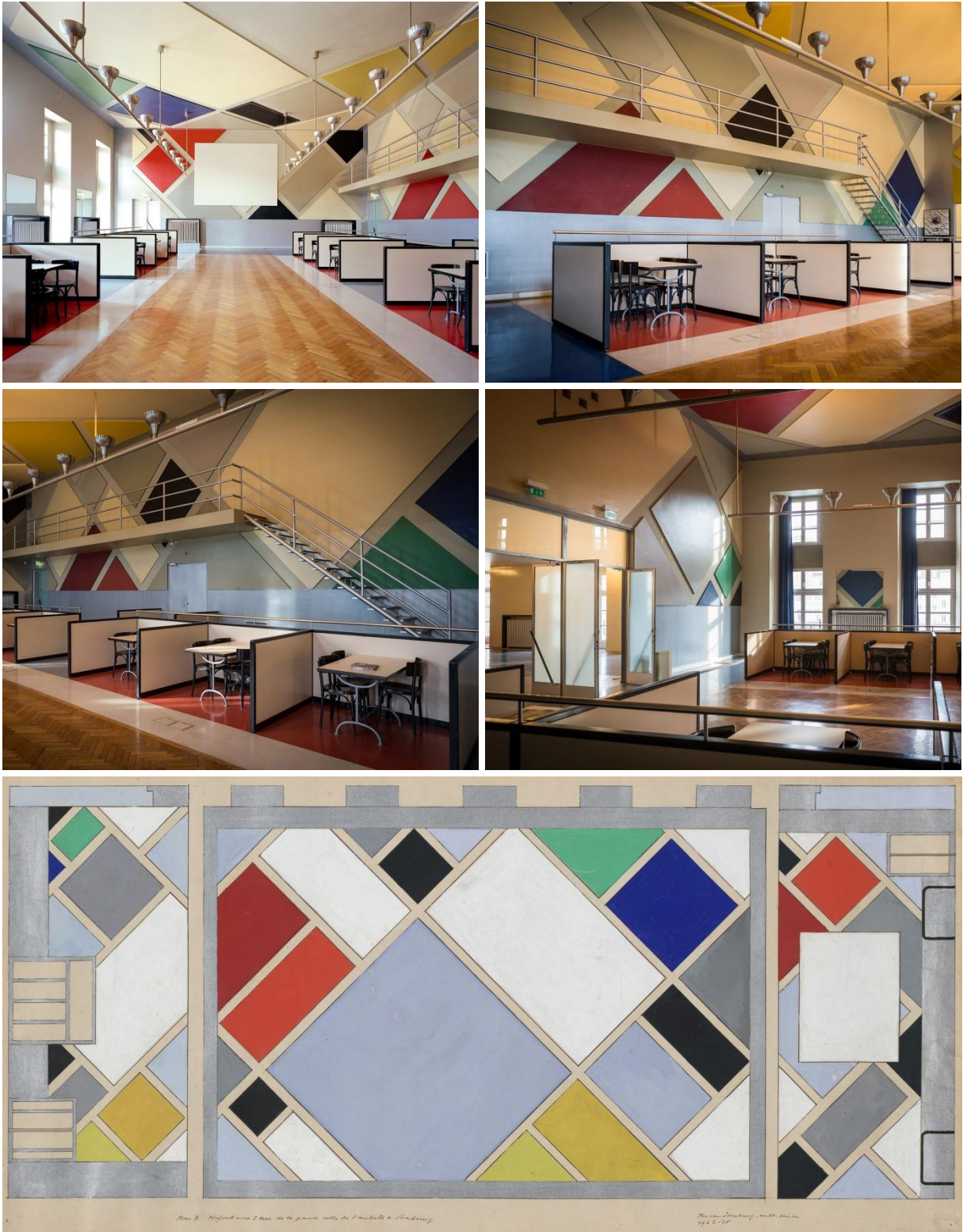
Figura 18, 19, 20, 21 e 22. Casa Schröder – Gerrit Rietveld
 Fonte: Archtrends Portobello e Design Best Magazine



Projetado por Theo van Doesburg, Hans Arp e por Sophie Taeuber, o *Café L'Aubette* – Bruxelas, 1928 – tem superfícies planares nas paredes, no teto e em outras partes do espaço (divisórias das mesas, etc) (**Fig.23-27** – pág.28). Diferentemente das composições de Piet Mondrian, não há linhas pretas que separem as superfícies cromáticas. É a borda de tais elementos planares o que define as linhas espaciais. Além do quadrado, a composição inclui triângulos e retângulos. Os pisos são organizados de forma ortogonal, fugindo da disposição inclinada dos planos da

parede¹⁴. As cores utilizadas não se restringem apenas ao vermelho, amarelo e azul; também há o verde, o preto e o cinza.

Figura 23, 24, 25, 26 e 27. Café L'Aubette – Theo van Doesburg
Fonte: Claude Truong-Ngoc e MoMA



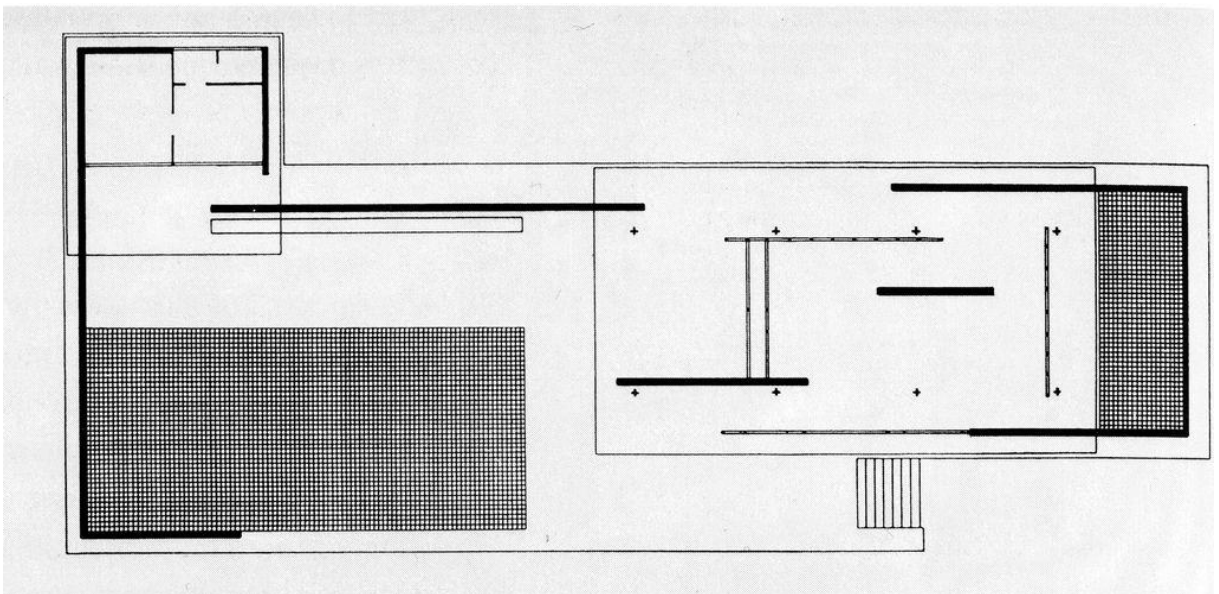
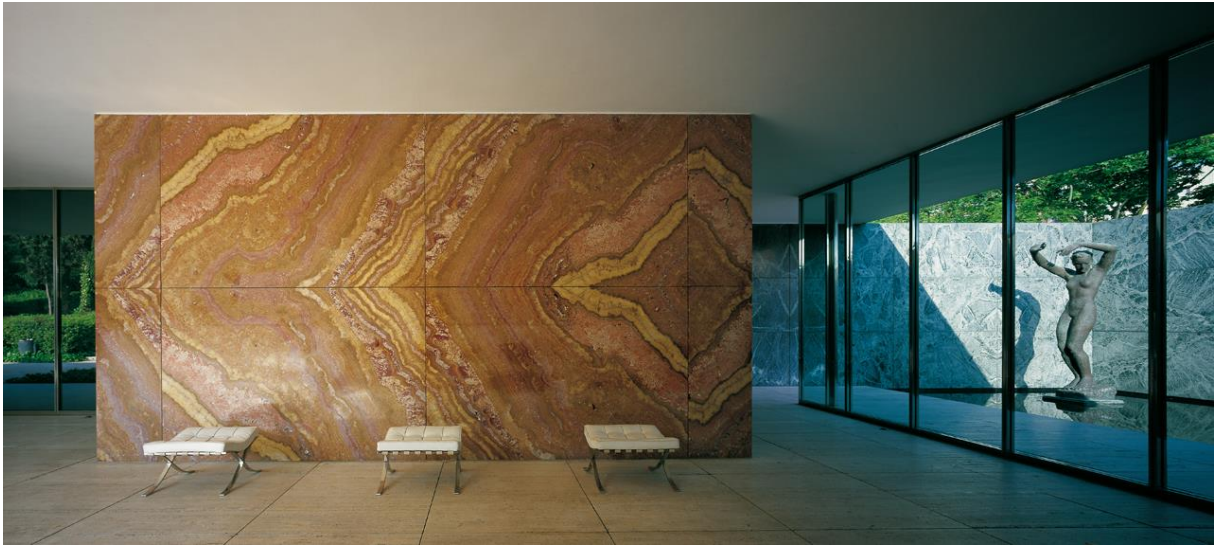
¹⁴ O projeto está baseado na teoria do *Teoria do Elementarismo* de Theo van Doesburg. Esta teoria defendia a não exclusividade das superfícies planas ortogonais (RICKEY, 2002, p.60).

Além do *Neoplasticismo* arquitetônico, a planaridade acontece exemplarmente no *Pavilhão Alemão para a Exposição de Barcelona* – Barcelona, 1929 – projeto do arquiteto Mies van der Rohe (**Fig.28-34** – pág.29-30). Embora certas visadas do exterior possam ler o projeto como volume, vê-se que a articulação de planos verticais e horizontais – teto, piso e paredes – são geratrizes do espaço. A articulação dessas superfícies demanda do observador, que ele se desloque para compreender a organização espacial. Não há um ponto que permita uma apreensão total do espaço. Há também certa ambiguidade entre exterior e interior.

Figura 28, 29, 30 e 31. Pavilhão Alemão – Mies van der Rohe
Fonte: Fundação Mies van der Rohe Barcelona



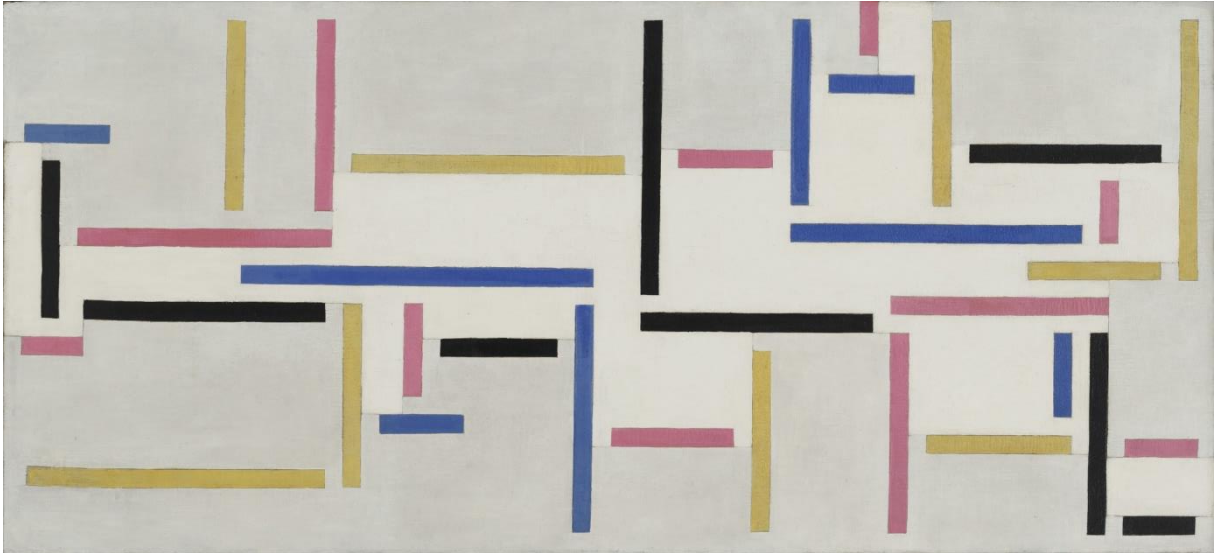
Figura 32, 33 e 34. Pavilhão Alemão – Mies van der Rohe
Fonte: Fundação Mies van der Rohe Barcelona



A planta baixa assimétrica do *Pavilhão de Barcelona* (**Fig.34** – pág.30), com suas linhas ortogonais – paredes – nos remete a obras do movimento De Stijl, como à tela *Ritmo de uma Dança Russa* (1918) de Theo van Doesburg. (**Fig.35** – pág.31).

Figura 35. Ritmo de uma Dança Russa – Theo van Doesburg

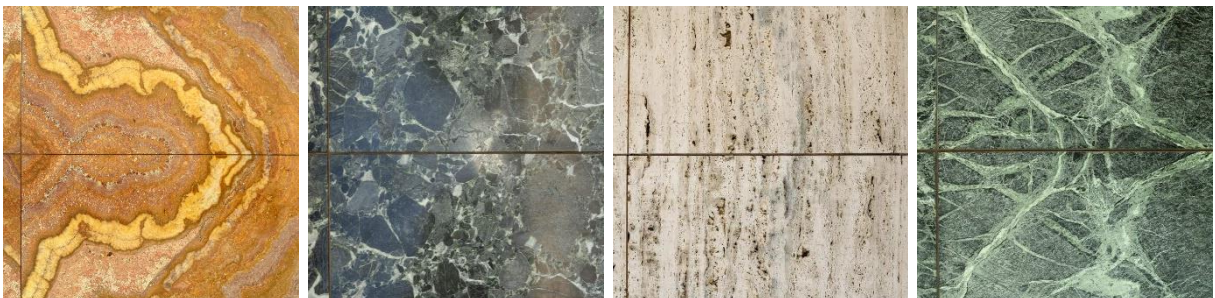
Fonte: MoMA



Outro aspecto que deve ser mencionado é a independência plástica de cada elemento planar: paredes, tetos, pisos, etc. Cada superfície é constituída de um material – mármore, travertino, vidro – e cada qual é de uma cor distinta (**Fig.36** – pág.31). É, aliás, a mesma lógica do *Contra-Relevo* de Tatlin.

Figura 36. Pavilhão Alemão – Mies van der Rohe

Fonte: Cemal Emden



Deixaremos para o capítulo final mais observações sobre a questão planar na arquitetura, desde que tal parte do trabalho tratará desta questão na obra de Lina Bo Bardi. A questão planar referente ao Design de mobiliário e ao Design Gráfico também será discutida nos capítulos que analisam móveis e projetos gráficos de da arquiteta.

ca pí tulo

Os Planos no Design
Gráfico da Habitat

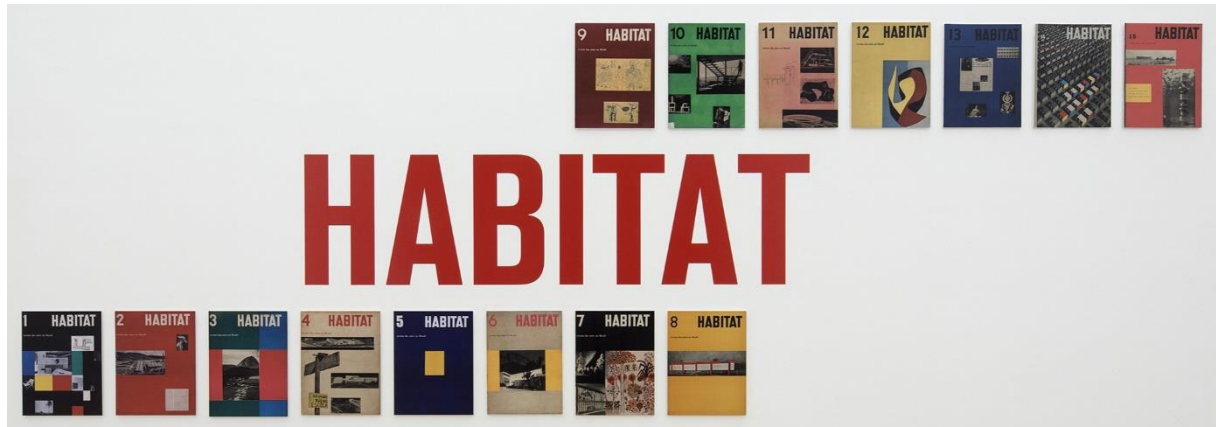
02



CAPÍTULO 2. O Plano no Design Gráfico da Habitat

Presente na primeira capa da revista *Habitat* (1950), o plano também pode ser encontrado nas demais capas criadas por Lina Bo Bardi.

Figura 37. Edições da revista Habitat – Lina Bo Bardi
Fonte: Ramiro Chaves



Fundada pelo casal Bardi¹⁵ e publicada pela primeira vez em 1950, a *Habitat – Revista das Artes no Brasil*¹⁶ “se propunha a divulgar e debater a arquitetura, as artes plásticas, a fotografia, o cinema, a música, o desenho industrial e a publicidade” (SILVA, 2015, p.96).

Na *Habitat*, a arquiteta não se restringe meramente à expressão de suas ideias e opiniões editoriais, mas também desempenha um papel significativo no âmbito gráfico¹⁷. É atribuído a Lina Bo não apenas a diagramação interna, mas também “as

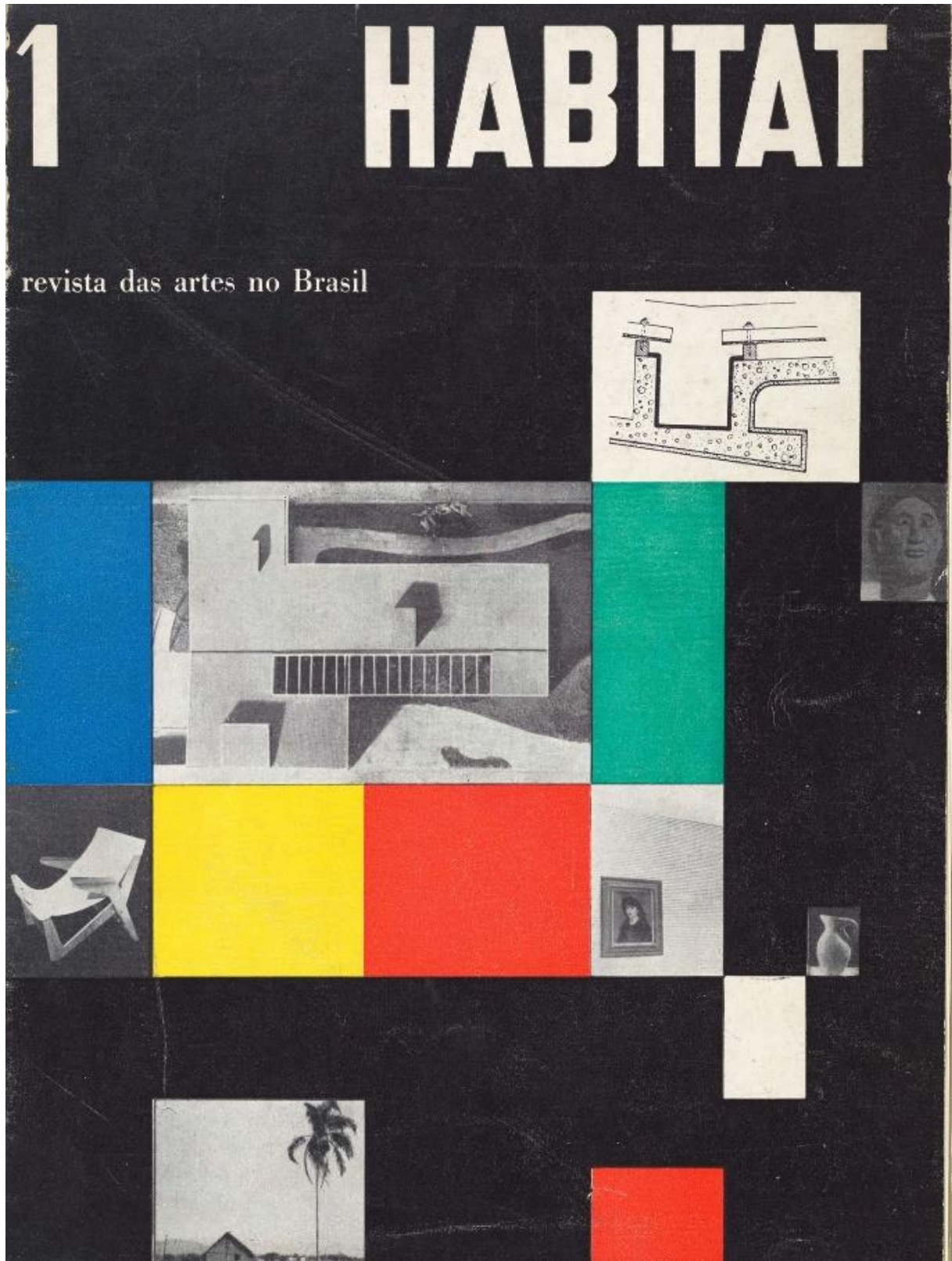
¹⁵ “Correspondências entre Bardi e Sigfried Gideon, secretário geral do CIAM, no final da década de 1940, mostram que o projeto inicial da *Habitat* previa o engajamento do arquiteto Oscar Niemeyer, de Eduardo Kneese de Melo, diretor do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), do pintor Candido Portinari, de Lina e também de seu colega e conterrâneo, o arquiteto Giancarlo Palanti, o qual vivia no Brasil desde 1946. Ao ser lançada em 1950, apenas Palanti se confirmaria como um dos colaboradores da publicação” (SILVA, 2015, p.94). “Do primeiro ao nono número, entre outubro de 1950 e dezembro de 1952, a revista contou com a direção geral de Lina Bo Bardi. Nas edições 10 a 13, entre janeiro e outubro de 1953, Flávio Motta, ex-diretor do Jornal Artes Plásticas, assistente de Bardi no museu e professor do IAC, assumiu temporariamente a posição, ele que era um dos principais colaboradores da revista. Nos números 14 e 15, durante o primeiro semestre de 1954, Lina retornou, compartilhando o cargo com seu marido” (SILVA, 2015, p.96 – 97).

¹⁶ “Habitat” significa ambiente, dignidade, conveniência, moralidade de vida, e, portanto, espiritualidade e cultura: é por isso que escolhemos para o título desta nossa revista uma palavra intimamente ligada à arquitetura, à qual damos um valor e uma interpretação não apenas artística, mas uma função artisticamente social (HABITAT, 1950, p.1).

¹⁷ “A arquiteta faz o uso de sua extensa experiência anterior como ilustradora de prestigiados periódicos italianos” (STUCHI, 2006, p.8). Sobre essas experiências, Ferraz (1996, p.9-10) expõe a seguinte declaração de Lina: “Desenvolvi, de 41 a 43, uma intensa campanha jornalística, colaborando em revistas populares semanais, como *Tempo*, *Grazia* e *Vetrina*. Editava também a coleção *Quaderni di Domus*, onde realizava atividades de pesquisa e estudo sobre Artesanato e Desenho Industrial. E comecei a trabalhar para *Illustrazione Italiana* [...]”

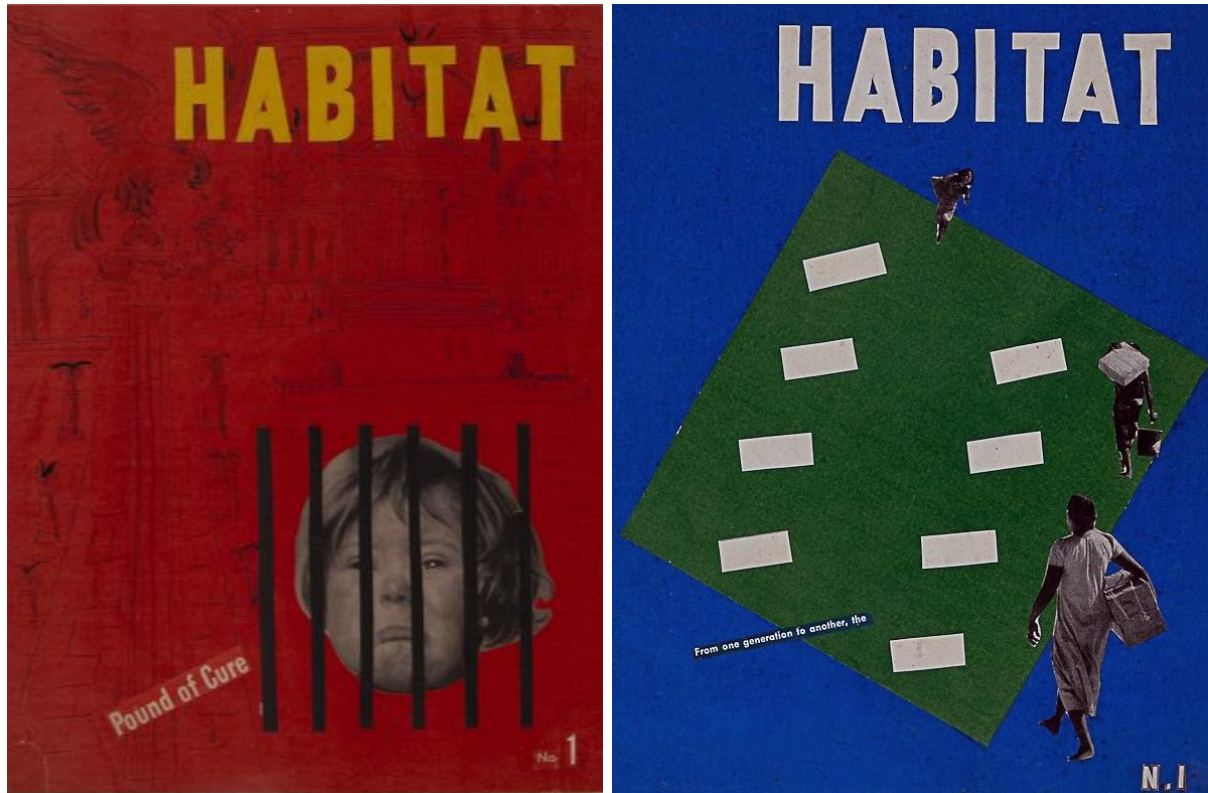
capas das primeiras quinze publicações da revista *Habitat – Revista das Artes no Brasil*’ (STUCHI, 2006, p.8) (**Fig.38** – pág.34).

Figura 38. Primeira Edição da Revista Habitat – Lina Bo Bardi
Fonte: Instituto Bardi



As capas foram ilustradas de acordo com os temas que seriam abordados em cada edição. Neste capítulo, nosso foco é identificar como o plano, enquanto elemento bidimensional, aparece na *primeira capa da revista Habitat*, publicada em 1950. Em seguida, estenderemos nossa análise as capas seguintes da revista.

Figura 39 e 40. Capas Alternativas Primeira Edição revista Habitat – Lina Bo Bardi
Fonte: Instituto Bardi



Na capa da *primeira edição*¹⁸ da *Habitat* (1950) (**Fig.38** – pág.34), é possível identificar a presença de seis planos coloridos nas cores azul, verde, amarelo, vermelho e branco. Estes planos compartilham a imagem com fotografias retangulares e elementos tipográficos. Ambos os elementos estão aplicados de forma paralela à superfície do papel, que possui uma cor preta.

Diferentemente das telas cubistas, os planos na capa da revista não se sobrepõem. Ao invés disso, mantém um flagrante aproximação à estética neoplástica, onde retângulos coloridos, paralelos à superfície do papel, se organizam a partir de eixos e se colocam lado a lado na composição.

¹⁸ Dentro dos arquivos do Instituto Bardi, podem ser encontrados dois estudos de capas alternativas para a primeira edição da *Habitat*, que apresentam diferenças em relação à versão impressa oficialmente (**Fig.39-40** – pág.35).

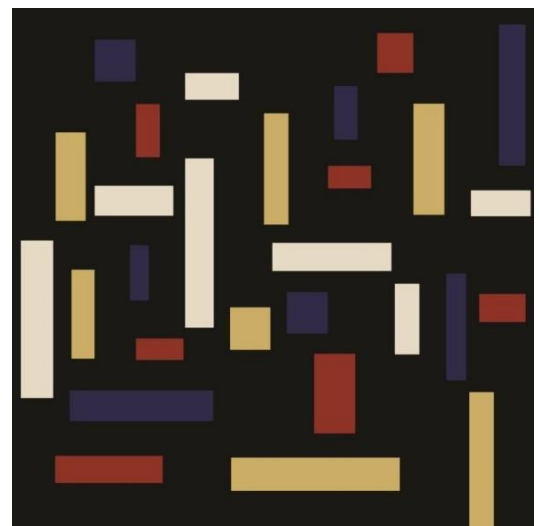
Figura 41 e 42. Capa da Primeira Edição revista Habitat e Grid – Lina Bo Bardi
 Fonte: Instituto Bardi



Tendo como princípio a abstração dos planos, Lina Bo estrutura a capa com base na concepção moderna do *grid* (Fig.42 – pág.36). Dessa forma, ela alinha os planos e as fotografias utilizando *eixos horizontais e verticais*. Por exemplo, podemos observar, por exemplo, que uma *linha vertical* alinha a imagem de um detalhe arquitetônico, o plano verde, a foto de uma obra de arte e o plano inferior vermelho. Ao mesmo tempo, identificamos que uma linha horizontal alinha a fotografia da cadeira, o plano amarelo, o plano vermelho, a imagem de uma obra de arte, o plano branco e a foto de um vaso. Como veremos mais adiante, nesta composição Lina Bardi se apoia na história moderna do Design Gráfico e, em sintonia com isso, na ideia de *Grid*.

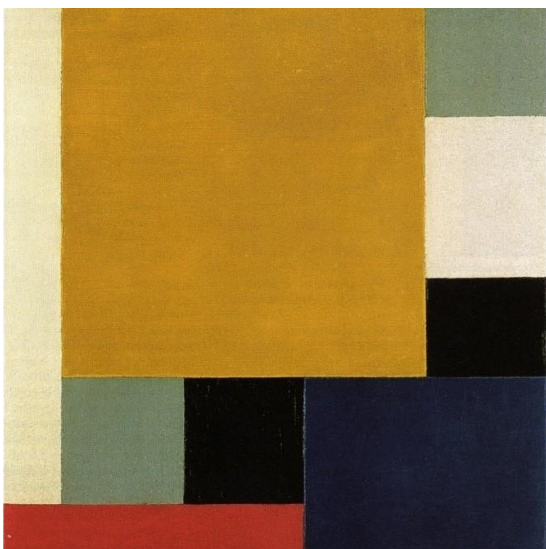
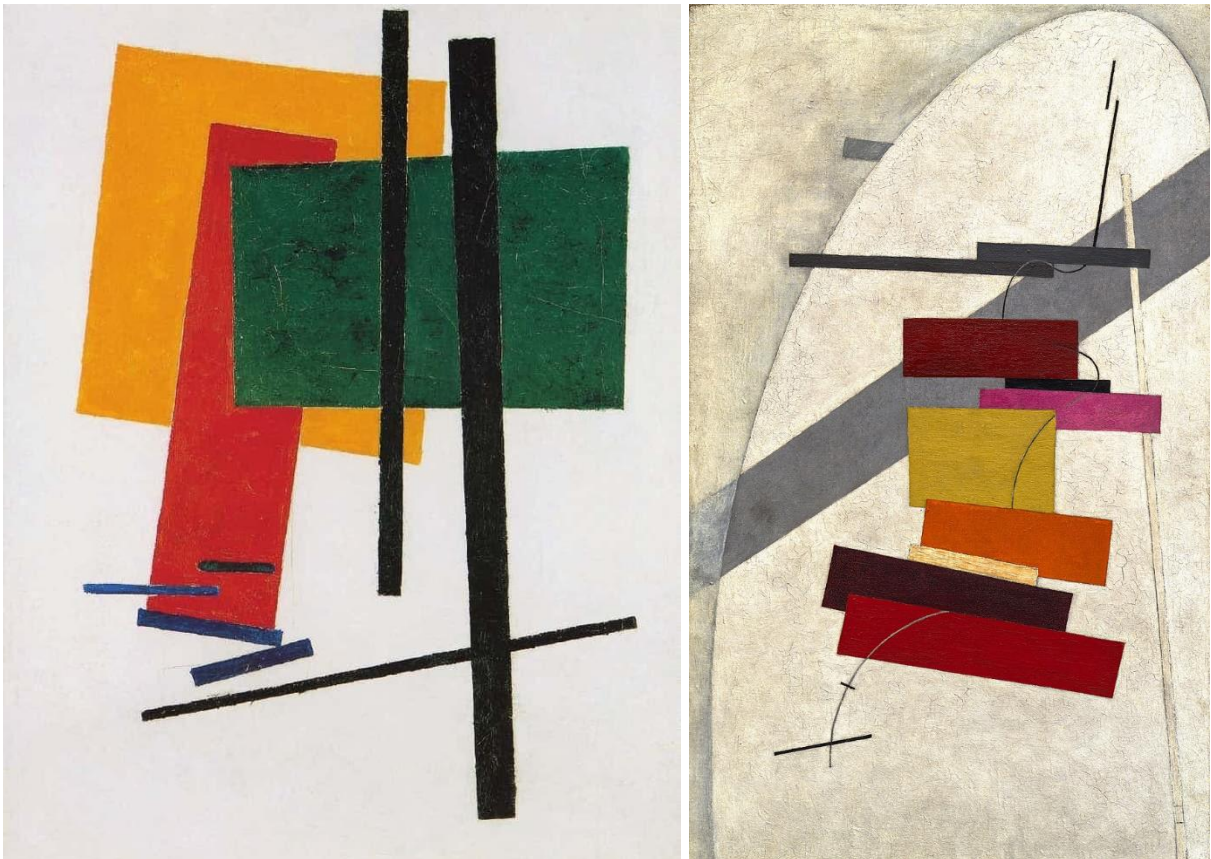
Figura 43. Composição VII – As Três Graças – Theo van Doesburg – Fonte: Google Arts & Culture

Planos, cores e linhas verticais e horizontais – *grid* – lembra, como dito anteriormente, composições neoplásticas. Essa referência se baseia na semelhança visual entre a *primeira capa da Habitat* e características estéticas típicas das pinturas neoplásticas, conhecidas por sua abordagem geométrica e abstrata.



Em *Composição VII – As Três Graças* (1917) (**Fig.43** – pág.36), Theo van Doesburg utiliza planos quadrados e retangulares de cores diferentes: como amarelo, azul, branco e vermelho, sobre um fundo preto. Ao contrário das telas cubistas ou das composições suprematistas, como as de Malevich e El Lissitzky (**Fig.44-45** – pág.37) esses planos não se sobrepõem. Os planos se organizam em relação a uma malha ortogonal. Na primeira capa da revista *Habitat*, também podemos identificar uma malha ortogonal, embora os eixos não estejam demarcados por linhas na imagem.

Figura 44 e 45. Composição Suprematista – Malevich e Sem título – El Lissitzky
Fonte: Meisterdrucke e Guggenheim



A Composição XXII (1917) (**Fig.46** – pág.37), de van Doesburg, também ilustra a afinidade da primeira capa com a estética neoplástica. Além das cores semelhantes e do uso da malha ortogonal, esses planos estão alinhados com a borda da página, da mesma maneira que alguns planos da primeira edição da *Habitat* (**Fig.38** – pág.34).

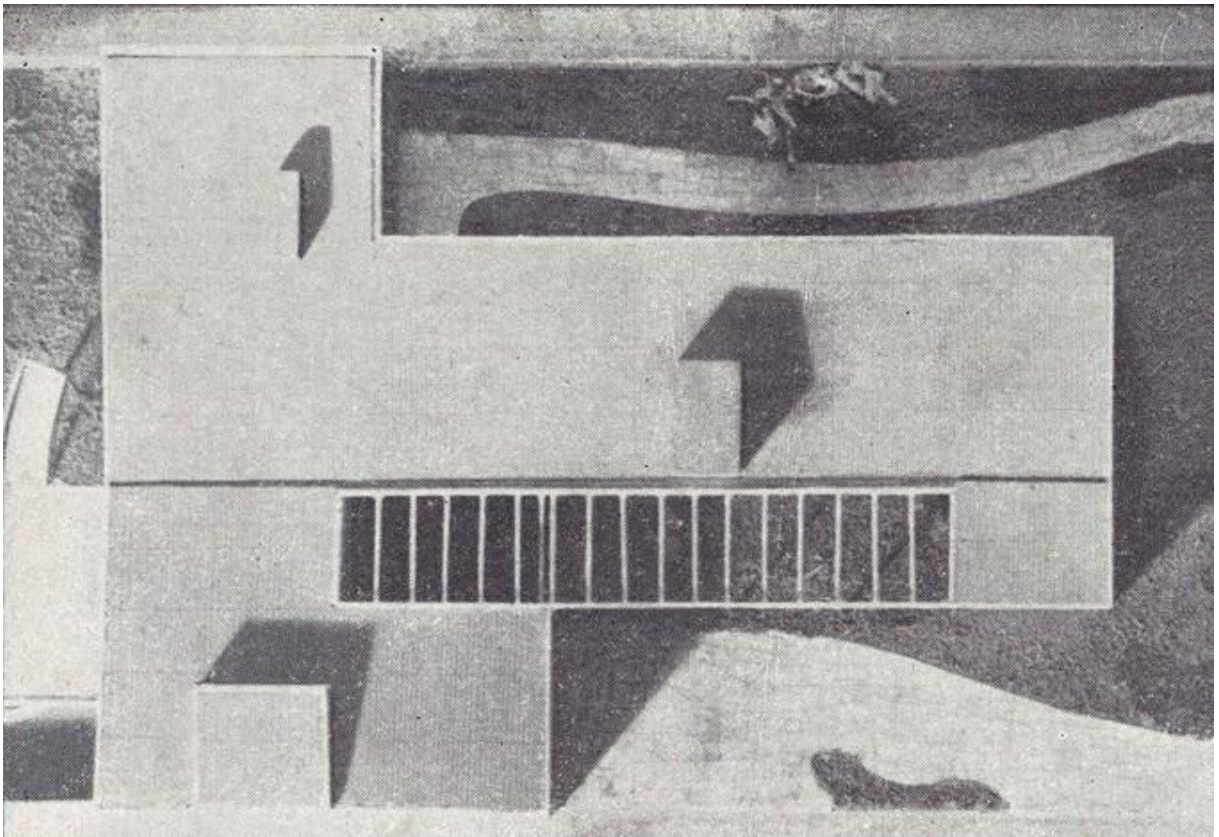
Figura 46. Composição XXII – Theo van Doesburg
Fonte: Google Arts & Culture

Outro ponto que podemos observar é que a capa de Lina é assimétrica. Tal assimetria é outra similaridade com as composições neoplásticas e suprematistas. A assimetria é algo que é comum nos movimentos modernos. De modo geral, está presente no Design Gráfico Moderno e nos outros trabalhos gráficos de Lina Bo Bardi.

Nesta *primeira capa da revista Habitat*, os planos e a tipografia enfatizam a ideia de planaridade, isto porque (exceto por uma licença poética) só se escreve na superfície e não no espaço. Isso nos faz lembrar o Cubismo. Nas telas cubistas, a presença de dizeres dentro da imagem realçava o caráter planar das pinturas.

A capa traz o número da edição, o título da revista e o subtítulo. Todos esses elementos também se encontram paralelos em relação ao fundo preto; ou seja, não estão em perspectiva (**Fig.38** – pág.34).

Figura 47. Cobertura Projeto Antônio Luiz Teixeira Barros – Villanova Artigas
Fonte: Instituto Bardi



Entretanto, a planaridade da capa não é absoluta. Sobre o fundo preto, a arquiteta inseriu fotografias que implicam a questão da perspectiva e do espaço tridimensional. Essas imagens são: *uma paisagem, uma cadeira, um vaso, fragmento de um espaço expositivo e um ex-voto*¹⁹. Porém, existe uma imagem que, de maneira complexa,

¹⁹ Esse é, aliás, um procedimento típico do pós-cubismo. Depois das Vanguardas, muitos pintores retornaram ao recurso da perspectiva, ao mesmo tempo que conciliaram com isso inovações trazidas por aqueles mesmos movimentos artísticos: a liberdade cromática, a questão dos planos, a deformação

reintroduz a questão da planaridade. Se trata da fotografia de uma *cobertura de um projeto* concebido por Villanova Artigas (**Fig.47** – pág.38). Nessa imagem, as superfícies estão alinhadas com o design gráfico da capa da revista.

Quando olhamos as outras quatorze capas²⁰ da revista *Habitat*, fica claro que Lina usou planos em suas criações. Cada uma dessas capas possui sua particularidade e características únicas. Como resultado, os planos são utilizados de modo variada em cada uma delas.

Figura 48 e 49. Capas da Segunda e Terceira Edição revista Habitat – Lina Bo Bardi

Fonte: Instituto Bardi



Na *capa da segunda edição da Habitat* (1951) (**Fig.48** – pág.39), por exemplo, identificamos um fundo. É um plano vermelho, sobre o qual foram colocadas imagens e elementos tipográficos. Na parte inferior da capa, está a obra *Quiet* (1948) de Max Bill.

da figura, etc (ZILIO, 1982). Por curiosidade, a imagem da paisagem ilustra o texto: Amazonas – O Povo Arquiteto. A cadeira exibida é a Poltrona em Compensado com Forro Atanado, projetada por Giancarlo Palanti – Studio Palma. O vaso na imagem é uma criação de Elizabeth Nobile. O fragmento de um espaço de exposição corresponde a uma parte da coleção da pinacoteca. Por fim, a escultura apresentada representa um ex-voto do Nordeste. A fotografia da Cobertura, assim como a imagem de um detalhe, representa o projeto Antônio Luiz Teixeira Barros (1946) de Villanova Artigas.

²⁰ No total, foram publicadas 84 edições da revista *Habitat*. Entretanto, conforme mencionado anteriormente por Stuchi (2006, p.8) a arquiteta foi responsável exclusivamente pelas “capas das quinze primeiras publicações da revista”.

Em contraste com os demais elementos, essa obra de Bill é planar; consiste em um quadrado com linhas sobrepostas tanto vertical quanto horizontalmente.

Planos também podem ser percebidos na *capa da terceira edição da Habitat* (1951) (**Fig.49** – pág.39). Há um total de seis planos coloridos com tamanhos diferentes: dois azuis, dois rosas e dois verdes. Assim como na *Composição XXII* (1917), de Theo van Doesburg, os planos avançam até às margens da página. Eixos horizontais e verticais são responsáveis por organizar tais cores chapadas e os demais componentes da composição gráfica. Por exemplo, uma linha vertical alinha a letra B da palavra HABITAT, o plano verde, a fotografia de um jardim e outro plano verde, enquanto uma linha horizontal alinha a imagem do jardim e os dois planos rosas.



Diferentemente das edições anteriores, na *capa da quarta edição da revista* (1951) (**Fig.50** – pág.40), é mais complexa. A perspectiva da placa de estrada, à esquerda, transforma o fundo num espaço infinito. Ao mesmo tempo, a tipografia e as fotografias são lançadas de modo paralelo ao plano da imagem. Trata-se de uma ambiguidade tipicamente pós-cubista; mistura perspectiva e abstração planar.

Figura 50. Capa da Quarta Edição revista Habitat – Lina Bo Bardi
Fonte: Instituto Bardi

Na *capa da quinta edição da revista Habitat* (1951) (**Fig.51** – pág.41), percebemos um plano amarelo centralizado sobre uma superfície azul, que é a do próprio papel. O princípio da *reversibilidade da Gestalt* também nos permitiria ver um plano azul vazado e que pareceria estar à frente de um plano amarelo²¹. Ao contrário das capas anteriores, nesta edição não encontramos imagens que geram ambiguidades. Esta capa é completamente plana.

²¹ Essa capa criada por Lina mostra uma conexão visual com a *Ilustração XL* da artista Emily Noyes Vanderpoel, que está em seu livro *Color Problems: A Practical Manual for the Lay Student of Color* (1902) (**Fig.52** – pág.41). Emily Noyes Vanderpoel, foi uma artista e estudiosa que dedicou seus esforços ao estudo da teoria das cores, com especial ênfase na relação entre cor, design de interiores e artes visuais. Seu trabalho de pesquisa abrangeu uma ampla gama de tópicos, incluindo a investigação da harmonia cromática, proporção, contraste, simetria e outros elementos correlacionados.

Figura 51 e 52. Capa da Quinta Edição revista Habitat – Lina Bo Bardi e Ilustração XL – Emily Vanderpoel – Fonte: Instituto Bardi e Livro *Color Problems*



A sexta edição da revista *Habitat* (1952) (**Fig.53** – pág.42), apresenta uma capa com dois planos amarelos, uma fotografia e elementos tipográficos sobre a superfície branca do papel. Os planos amarelos, com larguras diferentes, estão posicionados do lado esquerdo e direito da imagem da *Residência do Sr. Walter Moreira Salles*.

A partir da sétima edição (1952) até a décima primeira edição (1953) (**Fig.54-58** – pág.42-43), da revista *Habitat*, não temos muitas surpresas, o plano é a superfície colorida do papel. Em todas as capas, imagens e elementos de texto são colocados sobre a superfície colorida. Todos os componentes – imagens e textos – estão organizados segundo os eixos ortogonais – horizontal e vertical – e seguem uma espécie de malha – *grid*.

Figura 53, 54, 55 e 56. Capas da Sexta, Sétima, Oitava e Nona Edição revista Habitat – Lina Bo Bardi – Fonte: Instituto Bardi



Figura 57, 58, 59 e 60. Capas da Décima, Décima Primeira, Segunda e Terceira Edição revista Habitat – Lina Bo Bardi – Fonte: Instituto Bardi



Lançada em 1953, a *décima segunda edição da revista Habitat* (Fig.59 – pág.43), traz uma capa amarela com uma composição feita por Lula Cardoso Ayres. Uma vez que tal composição tem um efeito tridimensional, há uma ambiguidade entre situação

planar e espaço em profundidade. A composição de Ayres²² possui um fundo formado por dois retângulos de diferentes tons de azul. Sobre esses retângulos, o artista desenha planos com linhas sinuosas e os pinta de preto, vermelho e amarelo. A repetição da cor amarela, tanto no fundo do papel quanto na pintura, confere unidade visual à capa.

Da mesma forma que nas edições anteriores, na *décima terceira revista Habitat* (1953) (Fig.60 – pág.43), a arquiteta distribui imagens e textos sobre um plano azul.

Diferentemente das treze edições anteriores, a capa da *décima quarta edição* (1954) (Fig.61 – pág.44), não conta com um plano colorido que serviria como base para as criações da arquiteta; em vez disso, a capa é preenchida por uma imagem que se estende por todo o papel. Os planos em amarelo, azul, branco e vermelho são combinados com a imagem em perspectiva, o que cria uma ambiguidade entre planaridade e espaço em perspectiva.

Figura 61 e 62. Capas da Décima Quarta e Quinta Edição revista Habitat – Lina Bo Bardi
Fonte: Instituto Bardi



²² Pintor pernambucano que colaborou com Gilberto Freyre. “Ayres, travou contato com vários artistas expositores no Teatro Municipal de São Paulo, 1922, como Cícero Dias, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Ismael Nery, Di Cavalcanti e, principalmente, Portinari, assíduo frequentador de seu atelier – algo bastante ressaltado por Lula Cardoso Ayres” (LIMA, 2011, p.61).

Por fim, a *décima quinta* capa (**Fig.62** – pág.44), concebida por Lina Bo Bardi para a *Habitat* (1954), traz uma superfície vermelha, sobre a qual encontramos um plano amarelo, imagens e texto. De novo, há uma ambiguidade tipicamente pós-cubista entre planaridade e perspectiva.

As *quinze primeiras capas da Habitat*, criadas por Lina Bardi entre os anos de 1950 e 1954, têm designs diferentes. Cada uma tem seu próprio estilo. Porém, algo que todas elas compartilham é a presença dos planos.

A análise de alguns aspectos do design gráfico moderno nos ajudará, por outro lado, a entender e a contextualizar as criações gráficas de Lina dentro deste ambiente visual. É o que faremos a seguir.

No período pós-guerra, surgiu na Rússia uma abordagem tipográfica formal do design gráfico, no qual os artistas compreenderam claramente as implicações do Cubismo. Segundo Meggs e Purvis (2009), eles reconheceram que a arte poderia transcender os limites da representação figurativa, permitindo a exploração da forma pura. “As ideias sobre forma e espaço de composição da nova pintura e escultura logo foram aplicadas a problemas de design” (MEGGS e PURVIS, 2009, p.372).

“A nova linguagem visual e sua respectiva filosofia estavam atraindo simpatizantes, além de estudantes e designers do exterior” (SAMARA, 2007, p.16). Segundo Samara (2007, p.16) “a instabilidade política russa no começo do século encontra voz na abstração; a geometria pura do Suprematismo se fundiu com o Cubismo e Futurismo, gerando o Construtivismo, expressão de luta russa por uma nova ordem”. Após completar seus estudos na Escola de Engenharia e Arquitetura de Darmstadt – Alemanha e regressar à Rússia, El Lissitzky envolveu-se ativamente na organização e criação de cartazes com o objetivo de fortalecer e promover a Revolução Russa.



O cartaz *Vence os Brancos com a Cunha Vermelha* (1919) (**Fig.63** – pág.45) é um exemplo da abstração no campo do design gráfico.

Figura 63. Vence os Brancos com Cunha Vermelha – El Lissitzky
Fonte: MoMA

El Lissitzky utiliza formas geométricas simples, como círculos, triângulos e retângulos, além de explorar formas tridimensionais. Isso faz com que o cartaz possa ser visto de duas maneiras diferentes; às vezes parece uma composição planar, completamente rasa, outras vezes dá a impressão de um espaço mais profundo. As formas geométricas (retângulos, triângulos, etc), nas cores vermelho, preto e branco, são colocadas ao lado umas das outras; outras são sobrepostas, como se fosse um trabalho de colagem. As cores utilizadas, por sua vez, têm um significado político importante²³.

Na capa e contracapa da revista *Wendingen* vol.4 (1921) (**Fig.64** – pág.46), criada por El Lissitzky, encontramos formas geométricas simples, como quadrados, retângulos e círculos, além de linhas.

Figura 64. Contracapa e Capa *Wendingen* vol.4 – El Lissitzky
Fonte: MoMA



Na contracapa, observamos a metade de um círculo. O artista coloca essas formas principalmente de maneira ortogonal, mas também escolhe incliná-las em algumas partes da composição. Assim como no cartaz *Vence os Brancos com a Cunha Vermelha* (**Fig.63** – pág.45), algumas formas se sobrepõem, como é o caso do círculo preto que é colocado à frente e de um retângulo cinza.

²³ No ano de 1919, ocorreu o encontro entre El Lissitzky e Malevich, que resultou em uma significativa influência deste último sobre o primeiro. El Lissitzky desenvolveu um estilo de pintura ao qual chamou de *PROUNS* (um acrônimo para "projetos para o estabelecimento de uma nova arte"). Em contraste com a absoluta planaridade do quadro de Malevich, *PROUNS* introduziu ilusões tridimensionais que tanto se afastavam (profundidade negativa) do plano do quadro (profundidade zero) como se projetavam adiante (profundidade positiva). Lissitzky chamou de *PROUNS* "um posto de intercâmbio entre a pintura e a arquitetura". Isso indica sua síntese de conceitos arquitetônicos com a pintura: também explica como o *PROUNS* apontou o caminho para a aplicação de conceitos de forma e espaço da pintura moderna ao design aplicado.

Outro nome importante do design gráfico construtivista é Alexander Rodchenko. “Ele trouxe para a tipografia, para a montagem e para a fotografia um espírito inventivo e a experimentação” (MEGGS e PURVIS, 2009, p.381). Segundo Meggs e Purvis (2009, p.381) o artista, “produziu designs de página com forte construção geométrica, grandes áreas de cores primárias além de *lettering*²⁴ conciso e legível”.

“Em 1923, Rodchenko começou a projetar uma revista intitulada *LEF (Levy Front Isskustva-Frente Esquerdista das Artes)*” (MEGGS e PURVIS, 2009, p.381-382). “Foi ali que surgiu um estilo de design baseado em formas horizontais e verticais fortes e estáticas relacionadas em ritmo maquinal” (MEGGS e PURVIS, 2009, p.382).

Rodchenko deliciava-se em contrastar tipos negritos e maciços e formas com limites rígidos contra as formas e contornos mais suaves das fotomontagens. Seu interesse pela fotomontagem era um esforço consciente para desenvolver uma técnica de ilustração apropriada para o século XX (MEGGS e PURVIS, 2009, p.382).

Figura 65 e 66. Kino Glaz – Film Eye e A Yankee in Petrograd vol.1 – Rodchenko

Fonte: MoMA



No cartaz *Kino Glaz – Film Eye* (1924) (**Fig.65** – pág.47), de Rodchenko, é possível identificar formas geométricas planas. O primeiro plano é o papel, que é branco.

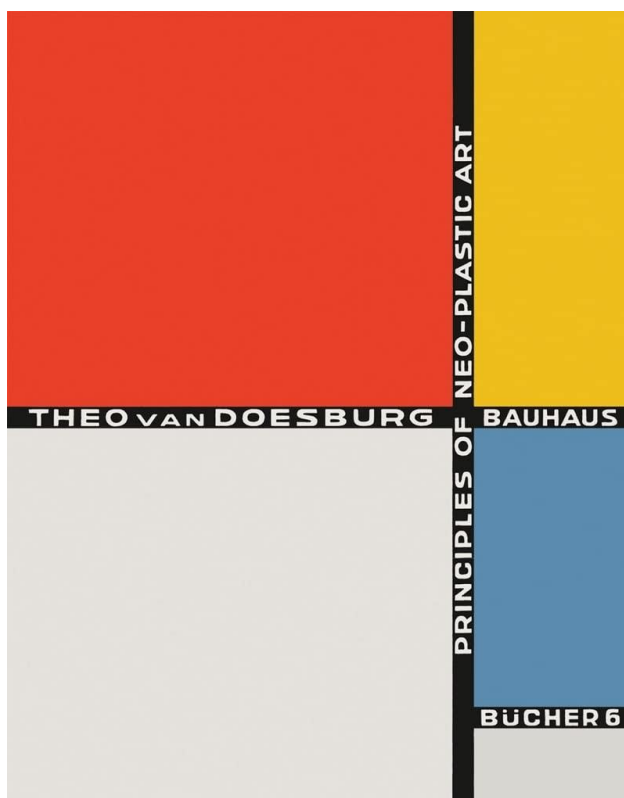
²⁴ “*Lettering* ou *Letreiramento*, é uma arte gráfica, uma ilustração feita com letras dispostas para transmitir uma mensagem. Diferentemente da *tipografia*, que desenvolve o design do alfabeto completo para ser utilizado várias e várias vezes em contextos diversos. Difere também da *caligrafia* que vem a ser uma arte de escrita, onde o artista utiliza um estilo de letra para desenvolver um trabalho artístico. Em outras palavras, é a arte de desenhar letra (MENDONÇA, 2020, p.5).

Podemos perceber que por cima dele foi sobreposto um plano de cor cinza. Sobre este mesmo plano cinza há outro de cor preta. O artista também incluiu várias imagens na capa, realizando uma colagem.

Nos cartazes de Rodchenko, a maneira como todos os componentes da capa estão organizados nos transmite a sensação de profundidade, não devido à perspectiva, mas sim por causa da sobreposição dos elementos. Por outro lado, da mesma forma que El Lissitzky, o artista, lida com o espaço do cartaz de forma que, às vezes, parece raso, em outros momentos, cria a sensação de espaço profundo. Essa forma de composição de Rodchenko pode ser vista em outros cartazes, como nos dez volumes de *A Yankee in Petrograd* (1924) (**Fig.66** – pág.47), onde as montagens ilustram cada história.

Em 1919, a Bauhaus, sob a liderança de Walter Gropius (renomado arquiteto e ex-aluno de Peter Behrens), desempenhou um papel de extrema importância ao incorporar as tendências vanguardistas e impulsionar significativamente o avanço do design gráfico moderno. “Os alunos e professores da Bauhaus receberam a influência do pintor Theo van Doesburg, cujo movimento De Stijl seguia um rigoroso dogma geométrico” (SAMARA, 2007, p.16).

László Moholy-Nagy, um influente construtivista húngaro foi reconhecido por suas experimentações no campo do design gráfico, explorando “leiautes assimétricos, fotomontagens e elementos tipográficos que expandiram a expressão geométrica no design gráfico” (SAMARA, 2007, p.16).

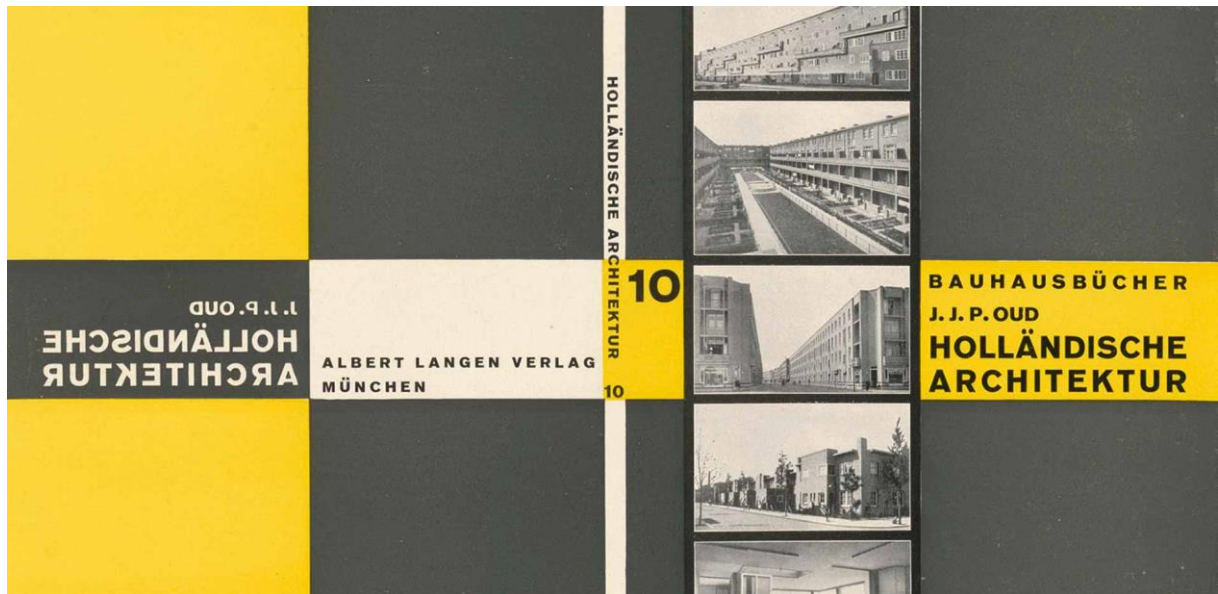


Feita por van Doesburg e Moholy-Nagy, a capa do livro *Conceitos Básicos da Construção da Forma* (1925) (**Fig.67** – pág.48) mostra o estilo De Stijl aplicado no design gráfico. Podemos ver planos coloridos de diferentes tamanhos em vermelho, amarelo, azul e cinza, além de linhas verticais e horizontais em preto, além da sobreposição do título do livro.

Figura 67. Conceitos Básicos da Construção da Forma – van Doesburg e Moholy-Nagy
Fonte: MoMA

A capa e a contracapa do livro *Hollandische Architektur* (1929) (**Fig.68** – pág.49) também têm influências do movimento De Stijl. Dá para notar que no papel de cor cinza, que é um plano, o artista inseriu sobreposições de outros elementos, como superfícies chapadas em amarelo e branco, imagens, textos e linhas. Todos esses componentes estão organizados de maneira ortogonal.

Figura 68. Contracapa e Capa *Hollandische Architektur* – Moholy-Nagy
Fonte: Staatliche Museen zu Berlin



Quando unimos as duas capas criadas por Moholy-Nagy, elas nos fazem lembrar da primeira capa da revista *Habitat* (1950), que foi criada por Lina Bo Bardi. Isso se deve às cores usadas, às imagens coladas, à organização ortogonal e assimétrica, à ambiguidade entre plano e espaço, e ao uso de tipografias.

Herbert Bayer também teve um papel importante na Bauhaus, onde atuou como professor na oficina de tipografia e de design gráfico. Meggs e Purvis (2009, p.411) apresentam uma descrição do tempo que Bayer passou na Bauhaus:

Ele experimentou a composição alinhada à esquerda, desalinhada à direita e sem justificação. Contrastes extremos entre tamanho e peso de tipos eram usados para estabelecer uma hierarquia visual determinada por uma avaliação objetiva da importância relativa das palavras. Barras, fios, pontos e quadrados eram empregados para subdividir o espaço, unificar elementos diversos, conduzir o olhar do observador numa página e chamar a atenção de elementos importantes. Preferiam-se formas elementares e o uso do preto com matiz brilhante, puro. Composição aberta em *grid* implícito e um sistema de tamanhos para tipos, fios e imagens conferiam unidades aos projetos. Composição dinâmica com fortes horizontais e verticais (e, de vez em quando, diagonais) (MEGGS e PURVIS, 2009, p.411).

Essas características podem ser percebidas no cartaz da *Exposição de Sessenta anos de Kandinsky* (1926) (**Fig.69** – pág.50). Notamos que o artista organizou os diferentes componentes: retângulos vermelhos, textos, foto, tudo sobreposto ao plano

do papel. Algo que se destaca neste cartaz é a inclinação do *grid*, uma coisa, todavia, que não acontece nas capas que Lina elaborou para a revista Habitat.

Figura 69 e 70. Exposição de Sessenta anos de Kandinsky e Bauhaus Ausstellung Weimar – Herbert Bayer – Fonte: MoMA



Outro trabalho de Bayer é o célebre cartaz *Bauhaus Ausstellung Weimar* (1923) (Fig.70 – pág.50). Sobre um papel branco, o artista cria uma composição com planos e linhas que, ao final, resulta em um rosto, símbolo da própria Bauhaus. O princípio planar é o mesmo que Lina usaria em seus cartazes.



Por fim, outro trabalho de Bayer é o cartaz *Artes e Ofícios Europeus* (1927) (Fig.71 – pág.50). Nele, os planos são organizados em um *grid*. Elementos planares (retângulos) variam em tamanho e cor (azul, cinza e vermelho). Sobre esses planos, o artista dispõe letras, sílabas e palavras.

Figura 71. Artes e Ofícios – Herbert Bayer
Fonte: MoMA

“Durante as primeiras décadas do século, uma considerável parcela da inovação criativa no campo do design gráfico foi observada nos movimentos de arte moderna e, de maneira particular, na Bauhaus” (MEGGS e PURVIS, 2009, p.415). Jan Tschichold absorve as várias discussões da época. Exemplo disso é o seu cartaz.

Die Hose – As Calças (1927) (**Fig.72** – pág.51). É possível ver um plano vermelho, que é o papel. Sobre ele, o designer posiciona um plano branco inclinado. Este cartaz tem algumas semelhanças com o cartaz da *Exposição de Sessenta anos de Kandinsky*, criado por Bayer, como a presença de elementos tipográficos e plano inclinados. Um ponto em comum em ambos os cartazes é a presença de uma fotografia, criando uma ambiguidade entre plano e espaço, algo que também vemos nas capas da *Habitat*.

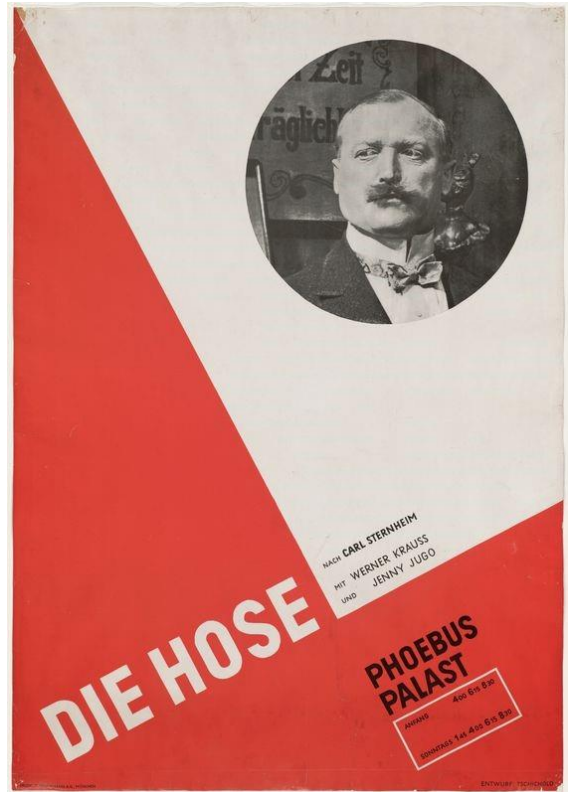


Figura 72. Die Hose – As Calças – Jan Tschichold
Fonte: MoMA

“O desenvolvimento da estética do design europeu foi bruscamente interrompido nos anos 1930. Com o nazismo no poder, designers e artistas que usavam a nova linguagem visual, tachados de degenerados, foram presos ou obrigados a sair do país²⁵” (SAMARA, 2007, p.17).

“Vários alunos da Bauhaus foram para a Suíça com Tschichold. Max Bill, que tinha começado os estudos na Kunstgewerbeschule em Zurique e frequentou a Bauhaus entre 1927 e 1929, voltou à Suíça em 1930” (SAMARA, 2007, p.18). “Outro aluno da Bauhaus, Theo Ballmer, que também havia trabalhado na oficina tipográfica. A influência dos três foi grande – Tschichold, Bill e Ballmer” (SAMARA, 2007, p.18). Eles fizeram parte de “um movimento que foi chamado de design suíço ou, mais propriamente, *Estilo Tipográfico Internacional*, sua clareza e objetividade conquistaram adeptos no mundo inteiro” (MEGGS e PURVIS, 2009, p.462). Meggs e Purvis (2009, p.462) descrevem as características visuais desse estilo:

²⁵ “A Bauhaus fechou oficialmente em 1932, Moholy-Nagy, Gropius, Mies van der Rohe – aluno de Behrens antes da Primeira Guerra – Bayer e outros foram para os Estados Unidos; Tschichold, depois de ficar preso por algum tempo, foi para a Suíça (SAMARA, 2007, p.17).

Uma unidade obtida por meio da organização assimétrica dos elementos do projeto em um *grid* matematicamente construído; fotografia objetiva e texto que apresentam informações visuais e verbais de maneira clara e factual, livre dos apelos exagerados da propaganda e publicidade comercial; e o uso de tipografia sem serifa alinhada pela margem esquerda, não justificada (MEGGS e PURVIS, 2009, p.462).

No cartaz *Norm – Exposição Itinerante de Normas Industriais* (1928) (**Fig.73** – pág.52) de Théo Ballmer, vemos planos quadrados em preto e branco, organizados de forma ortogonal, sem elementos inclinados em nenhuma parte. As bordas do cartaz servem como limites para o título, enquanto os outros textos estão limitados pelos próprios planos.

Figura 73 e 74. Norm – Théo Ballmer e Negerkunst – Max Bill
Fonte: MoMA



Feito por Max Bill, o cartaz *Negerkunst* (1931) (**Fig.74** – pág.52), mostra quatro planos diferentes. O plano do papel, em branco, serve como base para os outros: um retângulo cinza, outro branco com bordas arredondadas e um círculo. Há textos colocados em cima de alguns desses planos.

A discussão sobre planos é algo que aparece com frequência nas obras de Bill. Podemos perceber isso em algumas das obras exibidas na *Exposição Diálogo Bardi Bill* (2022) (**Fig.75-78** – pág.53), organizada por Francesco Perrotta-Bosch. Vamos explorar essa exposição com mais detalhes no próximo capítulo, onde estaremos discutindo o plano no design de mobiliário em Lina.

Figura 75, 76, 77 e 78. Litogravuras – Max Bill – Diálogo Bardi Bill
Fonte: Casa Zalszupin



Observando-se o desenvolvimento do design gráfico moderno, vê-se suas ligações com a arte moderna. Comparando-se o design gráfico de Lina, por sua vez, com as produções modernas de design, constata-se a vinculação da arquiteta com o pensamento visual aí implicado.

A nosso ver, fica evidente, portanto, a ligação de Lina com a arte e o design gráfico modernos.

A photograph of a person sitting on a chair, holding a phone to their ear. The entire image is overlaid with a semi-transparent green filter. The person is wearing a dark top and a watch on their left wrist. The chair has a distinctive design with a curved backrest and thin legs.

ca pí tulo

Um Olhar sobre o Plano no Design de
Mobiliário de Lina Bo Bardi

03

CAPÍTULO 3. Um Olhar sobre o Plano no Design de Mobiliário de Lina Bo Bardi

Gomes Filho explica que “em geometria, um plano, por definição, tem somente duas dimensões: comprimento e largura. No espaço, porém, não é possível expressar um plano sem espessura, tem que existir como algo material” (GOMES FILHO, 2009, p.44). E acrescenta: “se o comprimento e a largura predominarem fortemente com respeito à espessura, pode-se considerar a forma percebida como um plano, independentemente da massa do material que o conforma” (GOMES FILHO, 2009, p.44). Esse entendimento do plano enquanto algo que tem espessura, se pensado no espaço tridimensional, é algo que vemos enquanto conceito na exposição “Diálogo Bardi Bill” com curadoria de Francesco Perrotta-Bosch²⁶ (Fig.79-80 – pág.55).

Figura 79 e 80. Diálogo Bardi Bill – Francesco Perrotta-Bosch
Fonte: Ruy Teixeira



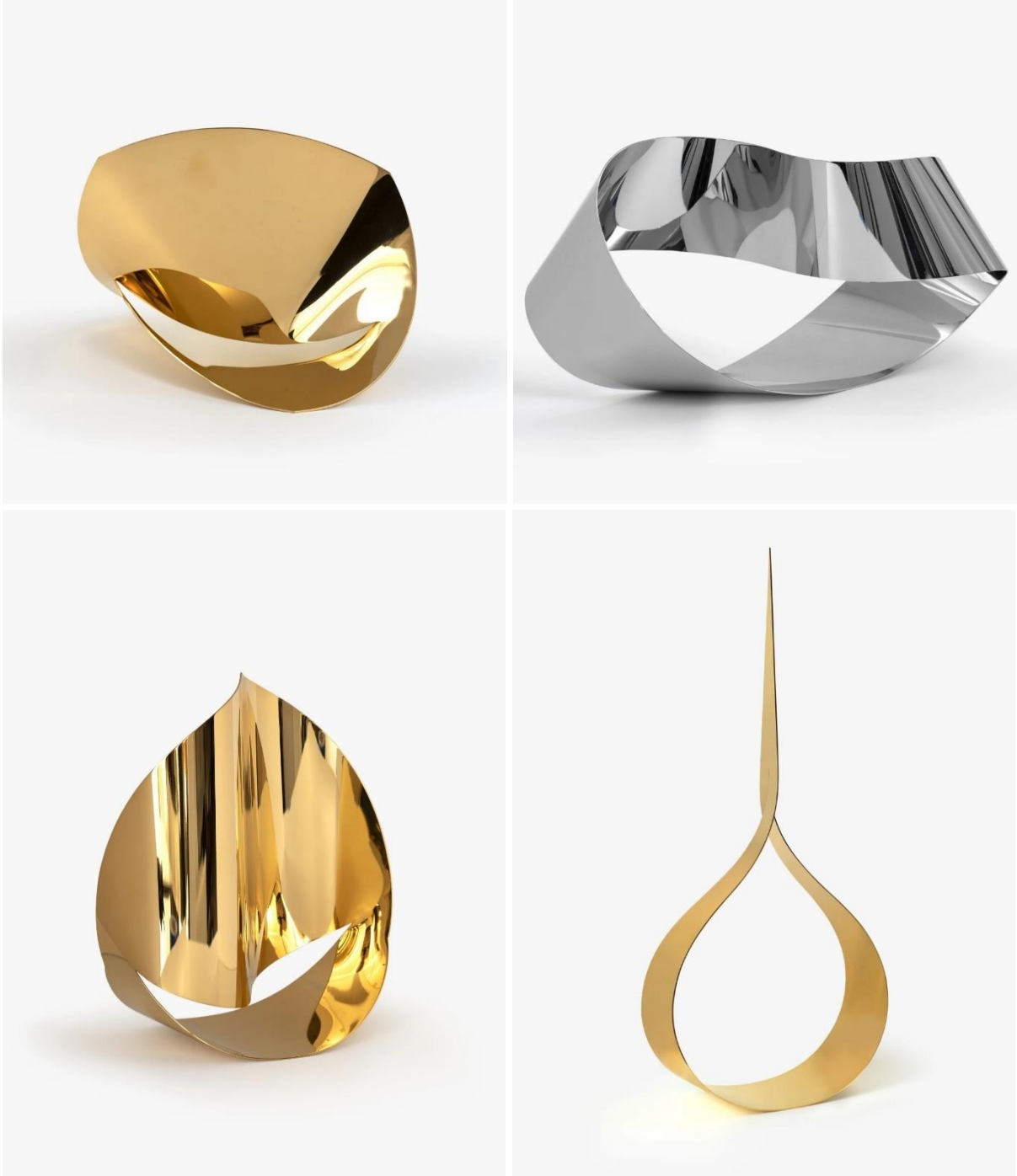
Na exposição, são apresentadas as esculturas²⁷ de Max Bill: *Área Hexagonal com Circunferência Total* (1953) (Fig.81 – pág.56), *Área ao Redor da Sala com Dois Cantos* (1971) (Fig.83 – pág.56), *Loop Infinito para Três Posições* (1974 – 1975)

²⁶ Perrotta-Bosch, acredita que o diálogo entre Lina Bardi e Max Bill aconteceu em uma “dimensão intelectual, sem palavras, somente formas” (PERROTTA-BOSCH, 2022). Organizada por Francesco Perrotta-Bosch em parceria com o Instituto Bardi, a exposição foi realizada entre 15 de outubro a 10 de dezembro de 2022 na Casa Zalsupin, localizada em São Paulo.

²⁷ No livro *Escultura* de Rudolf Wittkower (1989), o autor considera que a escultura tradicional é o desbastar da pedra, a modelagem da argila e o entalhe em madeira. Na arte moderna e contemporânea, a escultura adquire outros significados. No texto *A Escultura no Campo Ampliado* de Rosalind Krauss (1984), são mencionadas instalações, objetos híbridos, tridimensionais e outros.

(Fig.82 – pág.56) e *Área Pentagonal no Espaço Total* (1977) (Fig.84 – pág.56). Construídas a partir do curvamento de chapas e tiras metálicas finas, essas esculturas, ao contrário das cubistas – como as *Guitarras* (1912 – 1914) de Pablo Picasso – não remetem a temas figurativos.

Figura 81, 82, 83 e 84. Área Hexagonal, Loop Infinito, Área ao Redor da Sala, Área Pentagonal – Max Bill – Fonte: Casa Zalszupin



Nessas obras, fica claro que Bill explora diretamente as potencialidades estruturais do material, como a maleabilidade, também considera características físicas, como a cor e a textura. Ao mesmo tempo que impactam pela leveza e movimento, essas

esculturas convidam o observador a explorá-las e revelam uma variedade de possibilidades visuais.

Assim como nas esculturas de Bill, nas *Poltronas Tripé* de Lina Bo Bardi, o plano apresenta uma espessura mínima e uma curvatura. As *Poltronas Tripé* estão disponíveis em duas versões: a de 1948 (**Fig.85** – pág.57), fabricada em madeira com assento-encosto de couro, e a de 1949 (**Fig.86** – pág.57), produzida em ferro e assento-encosto de couro.

Figura 85 e 86. Duas Versões da Cadeira Tripé – Lina Bo Bardi

Fonte: Casa Zalszupin e MoMA



Uma das diferenças entre as duas versões de tal poltrona é o material da estrutura. Em uma, Lina usa madeira, na outra utiliza ferro. A semelhança é que, em ambas as versões, os assentos – planos curvados – dão a impressão de repousar suavemente sobre os três apoios da estrutura da cadeira. Essas estruturas podem ser percebidas como linhas, sendo que podemos pensar tais linhas enquanto um elemento tridimensional que possui espessura.

No seu texto curatorial, Francesco Perrotta-Bosch (2022) considera que “uma linha pode ser matriz das esculturas de Max e estrutura das cadeiras de Lina”. Assim, em ambos os casos, a linha mencionada por Perrotta-Bosch é um elemento tridimensional que possui espessura.



Figura 87, 88, 89, 90 e 91. Unidade de Três Volumes Iguais, Unidade de Três Volumes Iguais (1961 – 1963), Unidade de Três Cilindros Iguais, Núcleo de Duplicações e Construção de Três Prismas Iguais – Max Bill
Fonte: Casa Zalszupin

No caso de Bill, fica claro que Bosch considera como linha os elementos longilíneos de algumas obras apresentadas na exposição e que são: *Unidade de Três Volumes Iguais* (1961) (**Fig.87** – pág.58), *Unidade de Três Volumes Iguais* (1961 – 1963) (**Fig.88** – pág.58), *Unidade de Três Cilindros Iguais* (1966) (**Fig.89** – pág.58), *Núcleo de Duplicações* (1968) (**Fig.90** – pág.58), e *Construção de Três Prismas Iguais* (1975) (**Fig.91** – pág.58).

Podemos observar que essas esculturas são constituídas por três barras posicionadas em diagonal – com exceção da escultura *Núcleo de Duplicações*. Chama a atenção o fato de que essas linhas ora têm seção circular – *Unidade de Três Cilindros Iguais* – ora triangular – *Construção de Três Prismas Iguais* – ora seção quadrada. Bosch estabelece uma relação conceitual entre esses elementos lineares que, presentes nos tridimensionais de Max Bill, também compõem na estrutura das poltronas de Lina Bardi.

Ao mesmo tempo em que apresenta a estrutura das *Poltronas Tripé*, feitas com barras cilíndricas de ferro e madeira, o curador expõe a célebre *Cadeira Beira de Estrada* (1967) de Lina (**Fig.92-93** – pág.59). Esta cadeira é construída a partir de segmentos cilíndricos e rústicos de madeira.

Figura 92 e 93. Cadeira Beira de Estrada – Lina Bo Bardi
Fonte: Casa Zalszupin e Instituto Bardi



Fica claro que são elementos tridimensionais, para Bosch, tanto as linhas quanto “os planos presentes nos trabalhos de Bill. Ou seja, Bosch considera que, no campo do tridimensional, linhas e planos têm espessura. O curador considera os planos de Lina implicam “torções que alternam entre o dentro e o fora”. Também trata tecidos usados em suas cadeiras enquanto “moles moldes ao corpo” (PERROTTA-BOSH, 2022).

Figura 94, 95, 96 e 97. Cadeira Rede – Sérgio Bernardes, Cadeira em T – Katavolos, Littell e Kelley, Cadeira Lotus – Daniel Wenger e Poltrona Bo – Giacomo Tomazzi
Fonte: Avalon, Artsy, Wenger Designs e Revista Área



Planos *moles* como as encontradas nas *Poltronas Tripé* de Lina podem ser observadas em outros mobiliários de arquitetos e designers, tais como: a *Cadeira Rede* (1950) (**Fig.94** – pág.60) de Sérgio Bernardes, *Cadeira em T* (1952 – 1953) (**Fig.95** – pág.60) de William Katavolos, Ross Littell e Douglas Kelley, *Cadeira Lotus* (1969) (**Fig.96** – pág.60) de Daniel Wenger, *Poltrona Bo* (2018) (**Fig.97** – pág.60). de Giacomo Tomazzi, por exemplo.

As *Cadeiras Entrelaçadas do Teatro Castro Alves* (1960) (**Fig.98** – pág.61) – Sertaneja – são mais um exemplo do uso de superfícies *moles* pela arquiteta. Ao contrário das *Poltronas Tripé*, que apresentam uma única superfície desempenhando o papel de assento-encosto, nas *Cadeiras Entrelaçadas do Teatro Castro Alves*, há uma clara distinção entre o assento e encosto. São, portanto, dois planos *moles*: um no encosto e outro no assento.

Figura 98. Cadeiras Entrelaçadas do Teatro Castro Alves – Lina Bo Bardi
Fonte: Nelson Kon



Os assentos são criados a partir do curvamento de uma superfície de espessura mínima, posicionada horizontalmente. A arquiteta demonstra grande habilidade ao explorar essa mesma superfície, utilizando-a como "alças" que se fixam nas laterais da estrutura em madeira. Os encostos são confeccionados com tiras verticais, menores que as do assento. Ambos, assento e encosto, são feitos do mesmo material: couro. Podemos considerar como linhas os segmentos retos em madeira da estrutura.

Essa superfície mole também é presente na *Cadeira Bolas de Latão* (1951) (**Fig.99** – pág.62). O plano nesta cadeira parece estar envolto na estrutura metálica. À primeira vista, pode parecer que o assento e o encosto são elementos distintos devido aos cortes nas laterais, mas, na realidade, o assento e o encosto são feitos de um único plano. Este plano está amarrado na parte de trás da peça na região do encosto. O plano presente nesse móvel nós lembra o plano encontrado na *Poltrona Paulistano* (1957) (**Fig.100** – pág.62) de Paulo Mendes da Rocha.

Figura 99 e 100. Cadeira Bolas de Latão – Lina Bo Bardi e Poltrona Paulistano – Paulo Mendes da Rocha – Fonte: Nelson Kon e Pinterest



Nas *Cadeiras Dobráveis* (1947) (**Fig.101** – pág.63) para o auditório do MASP – Sete de Abril, o plano está cobrindo à estrutura em madeira, como se fosse uma capa. Em dois momentos, esse plano se faz presente tanto no assento quanto no encosto.

A *Cadeira Preguiçosa* (1948 – 1951) (**Fig.102** – pág.63)²⁸ é mais um mobiliário de Lina Bo Bardi, utilizando plano *mole*. Este plano, ao contrário dos mencionados anteriormente, é confeccionado através de trama aberta de sisal. Funciona como assento e encosto, fixado nas extremidades da estrutura em madeira compensada.

²⁸ Assim como as *Poltronas Tripé* (1948 – 1949), a cadeira *Preguiçosa* (1948 – 1951) foi desenvolvida no Studio de Arte Palma. “O Studio Palma, mesmo ainda ligado aos esquemas culturais europeus, enfatizava a importância e necessidade do desenvolvimento de um mobiliário nacional” (OLIVEIRA, 2007, p.67). Assim como Alvar Aalto, segundo Ortega (2008, p.53) é possível encontrar “indícios de uma conduta que estabelece a observância às obras de outros autores”. “Entre os profissionais registrados por Lina à época do Studio Palma estão: William Morris, Michael Thonet, Marcel Breuer, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Eero Saarinen, Charles Eames e Carlo Mollino (ORTEGA, 2008, p.53).

Figura 101 e 102. Cadeira Dobrável e Cadeira Preguiçosa – Lina Bo Bardi
 Fonte: Nelson Kon e Instituto Bardi



Diferentemente das superfícies que funcionam como “moles moldes ao corpo” (PERROTTA-BOSCH, 2022), Lina Bo Bardi desenvolveu uma extensa linha de assentos onde os elementos são planos rígidos, às vezes submetidos a um sistema ortogonal, como é o caso da *Cadeira SESC Pompéia* (1982) (Fig.103-104 – pág.63).

Figura 103 e 104. Cadeira SESC Pompéia – Lina Bo Bardi
 Fonte: Side Gallery



A *Cadeira SESC Pompéia* (1982) é construída com quatro planos retos de madeira maciça encerada – *Pinus Elliotis* (**Fig.105** – pág.64).

Figura 105. Cadeira SESC Pompéia – Lina Bo Bardi
Fonte: Bruno Dias



Comparado aos móveis de Lina Bo Bardi discutidos até agora, o plano na *Cadeira SESC Pompéia* possui uma espessura maior. É interessante relembrar o conceito de plano para Gomes Filho (2009). Para Gomes Filho (2009, p.44), “se o comprimento e a largura predominarem fortemente com respeito à espessura, pode-se considerar a forma percebida como um plano, independentemente da massa do material que o conforma”. Ou seja, segundo Gomes Filho, percebemos um plano quando a espessura é bem menor que a largura e o comprimento. Portanto, mesmo sendo mais espessas, as chapas de madeira da *Cadeira SESC Pompéia* são planos.

Com tamanhos diferentes, porém com a mesma espessura, essas chapas – construídas com barras de madeira coladas lado a lado – estão organizadas horizontalmente e verticalmente, gerando um jogo compositivo onde cada elemento tende a comparecer de modo independente e plasticamente marcado.



O plano do encosto possui a mesma largura do plano do assento, no entanto, a diferença entre eles é clara. O plano do encosto está na vertical – destacado pelo alinhamento das barras pinus – enquanto o assento está na horizontal. Além disso, a incisão arredondada em forma de “U” na parte superior do encosto contribui para a integridade de tal plano (**Fig.106-107** – pág.64).

Figura 106 e 107. Cadeira SESC Pompéia – Lina Bo Bardi
Fonte: Fonte: Side Gallery

Um dos planos que apoia o assento tem um recorte destinado para um encaixe, esse encaixe, por sua vez, destaca a união de dois planos que compõem a estrutura da cadeira²⁹. O plano vertical que se estende além do limite do encosto, sob o assento. A sobreposição dessas barras proporciona uma certa textura a este plano, assim como aos demais planos que integram a cadeira. (Fig.108-109 – pág.65)



Figura 108 e 109. Cadeira SESC Pompéia – Lina Bo Bardi
Fonte: Fonte: Side Gallery

Ao analisar a *Cadeira SESC Pompéia*, é possível notar que, da mesma forma que nas icônicas cadeiras: *Vermelha e Azul* (1918 – 1923) (Fig.110 – pág.66) e *Berlim* (1923) (Fig.111 – pág.66), ambas projetadas por Gerrit Rietveld, ela também segue a mesma lógica de articulação de planos. As diferenças e pontos em comum entre elas incluem: linhas, textura, cor, ângulo dos planos, material utilizado, entre outros aspectos.

A *Cadeira Vermelha e Azul* (1918 – 1923)³⁰ é uma das peças mais ilustres do design moderno. Sua construção é rigorosamente geométrica e simétrica. Ela é formada por linhas retas ortogonais em madeira maciça cavilhada, que foram posteriormente pintadas em preto, além de dois planos de madeira compensada, também pintados posteriormente de vermelho e azul.

Da mesma forma que na *Cadeira SESC Pompéia* de Lina Bo Bardi, é clara a distinção entre o assento e o encosto na *Cadeira Vermelha e Azul* de Rietveld. Embora tenham a mesma espessura, as chapas de madeira possuem comprimentos diferentes. Além disso, as cores desses planos destacam a independência plástica entre eles, com o

²⁹ “De acordo com os primeiros esboços, a cadeira foi inicialmente planejada para ser construída a partir de apenas três planos interligados, aparentemente na tentativa de obter o máximo com o mínimo: um plano vertical para o encosto com uma incisão arredondada na parte superior, um horizontal para o assento e um terceiro com base de sustentação do assento. Mas, como os primeiros testes devem ter mostrado, a cadeira precisava de outro suporte abaixo da extremidade dianteira do assento para evitar que se inclinasse. Com a ajuda dos arquitetos André Vainer e Marcelo Ferraz, Bo Bardi considerou diversos suportes, desde blocos na parte inferior até peças triangulares agregadas nas duas faces. Eventualmente, o que agora parece ser uma escolha natural, foi escolhida uma quarta laje de apoio ao assento dianteiro, montada paralelamente à que ficava atrás” (EISENBRAND, 2021).

³⁰ Criada em 1918, *Cadeira* de Rietveld não possuía a marcante combinação de cores. A versão colorida surgiu em 1923, quando Rietveld se juntou ao movimento *De Stijl* – movimento holandês que propagandeava o abstracionismo geométrico. Frampton (1991, p.106) fala que o objeto “proporcionou a primeira oportunidade para uma projeção da recém- formada estética neoplástica em três dimensões “reais”.

assento em azul e o encosto em vermelho. Embora seja apenas um detalhe, a questão planar também aparece em outro momento da cadeira. Rietveld pinta as extremidades da estrutura em amarelo. Ao destacar as extremidades em amarelo, Gerrit essencialmente estabelece um claro começo e fim para essas estruturas.

Figura 110 e 111. Cadeira Vermelha e Azul e Cadeira Berlim – Gerrit Rietveld
Fonte: HIGH e Sbandiu



A *Cadeira Berlim* (1923) é resultado da combinação de planos e linhas. Os planos, com uma paleta de cores neutras, estão organizados de forma horizontal e vertical, sem qualquer tipo de inclinação. As linhas aparecem na cadeira enquanto suportes para determinados planos, como no caso do assento.

Superfícies rígidas também são encontradas na *Cadeira Frei Egídio* (1987) (**Fig.112-114** – pág.67). Criada em colaboração com Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, identificamos planos organizados em três fileiras principais. As peças planas se articulam para formar o assento.

Na *Girafa* (1987) (**Fig.113-115** – pág.67) criada em conjunto com Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, o plano é encontrado no assento com um formato circular. Esse assento é apoiado por três ripas de madeira. Duas dessas ripas servem exclusivamente como pernas, enquanto a terceira, por ser maior, cumpre o papel tanto de perna quanto de encosto.

Figura 112, 113, 114 e 115. Cadeira Frei Egídio e Cadeira Girafa – Lina Bo Bardi
Fonte: Nelson Kon, R- Company e Vitruvius



Como discutiremos mais a fundo no próximo capítulo, relacionado à arquitetura, Lina demonstra um gosto por formas primárias. Essa preferência também se reflete em alguns móveis criados pela arquiteta.

A *Poltrona Bardi's Bowl* (1951) (**Fig.116** – pág.68) é composta por uma semiesfera, fabricada em fibra de vidro acolchoada e revestida em couro ou tecido. Essa semiesfera é sustentada por uma estrutura metálica com quatro pernas. Com uma linguagem visual semelhante, a poltrona criada por Lina estabelece uma conexão com a *Poltrona FDC1* (1950) (**Fig.117** – pág.68) de Flávio de Carvalho. A peça de Flávio de Carvalho possui tiras de couro – planos – no assento e no encosto, as quais são fixadas a uma estrutura metálica.

Figura 116, 117 e 118. Poltrona Bardi's Bow – Lina Bo Bardi e Poltrona FDC1 – Flávio de Carvalho
Fonte: Nelson Kon, MMD, AMC



Com a forma de um cubo, a *Caixa-Escrivaninha* (1982) (**Fig.119-120** – pág.69) foi projetada para o SESC Pompéia. Construída em madeira, essa caixa é dividida diagonalmente ao meio, sendo uma metade a mesa de cor vermelha e a outra metade o assento.

Figura 119 e 120. Caixa-Escrivaninha – Lina Bo Bardi
Fonte: Marcenaria Baraúna



Após concluir esta análise plástica do design de mobiliário de Lina em relação ao conceito de plano, podemos afirmar que as superfícies surgem, de maneira geral, como elementos “moles”, conforme mencionado por Francesco Perrotta-Bosch (2022), mas também como superfícies rígidas. A arquiteta demonstra um domínio habilidoso do plano em seu mobiliário, empregando sua criatividade para aplicá-lo de maneira a criar um produto final moderno.



ca pí tulo

O Plano na Arquitetura
de Lina Bo Bardi

04

CAPÍTULO 4. O Plano na Arquitetura de Lina Bo Bardi

Na arquitetura de Lina, o plano aparece nos elementos complementares da construção. Como tentaremos demonstrar, a arquiteta opta frequentemente por volumetrias primárias (platônicas). Dentro destes volumes é que os planos aparecem. Neste caso, surgem como divisórias, superfícies expositivas e outros elementos que complementam a arquitetura.

Para compreendermos isso, começaremos por uma discussão dos volumes primários – presentes na arquitetura desde a Grécia ou antes – e também voltaremos a recorrer à noção moderna de plano, conforme discutido no primeiro capítulo.

No livro *Arquitetura, Forma, Espaço e Ordem*, Francis Ching (2013, p.44-45), apresenta as cinco formas primárias³¹ – a esfera, o cilindro, o cone, a pirâmide e o cubo (**Fig.121** – pág.71).

Figura 121. Formas Primárias

Fonte: Pinterest



Acerca dessas formas primárias, Le Corbusier (Suíça, 1887 – França, 1965) comenta que:

Cubos, cones, esferas, cilindros ou pirâmides constituem as grandes formas primárias que a luz revela bem; suas imagens são distintas e tangíveis a nós e sem ambiguidades. É por essa razão que elas são formas belas, as formas mais belas (LE CORBUSIER, 2002, p.13).

³¹ De acordo com Ching (2013), as formas primárias têm origem nas figuras primárias, sendo as mais significativas: o círculo, o triângulo e o quadrado, elementos bidimensionais. “As figuras primárias podem ser ampliadas ou postas em rotação de modo a gerarem formas volumétricas ou sólidos distintos, regulares e facilmente reconhecíveis. Os círculos geram esferas e cilindros; os triângulos geram cones e pirâmides; e os quadrados geram cubos. Nesse contexto, o termo sólido não se refere à firmeza da substância, mas a um corpo ou uma figura geométrica tridimensional” (CHING, 2013, p.44).

Compreendendo as formas primárias, nosso ponto de interesse recai sobre a aparência final do projeto arquitetônico, questionando se o volume sugere ou não essas formas. Para isso, também é necessário discutir o conceito de volume.

Segundo Gomes Filho (2009, p.45), volume pode ser definido “como algo que se expressa por projeção nas três dimensões do espaço”, ou seja, é um elemento que possui comprimento, largura e profundidade. Segundo Ching (2013, p.28), “um volume pode ser sólido (ou cheio) – um espaço ocupado por uma massa – ou um vazio – um espaço contido ou delimitado por planos”.

É importante destacar que todo projeto arquitetônico, independentemente de ser clássico ou moderno, é sempre constituído por planos. Tais planos são, em geral, as próprias paredes. Nos projetos clássicos, a configuração dos planos geralmente resulta em volumes simétricos e que sugerem formas primárias. Por outro lado, embora muitos arquitetos também apreciem as formas primárias, é comum que os volumes modernos sejam assimétricos³².

Nos croquis das *Quatro Composições* (1929) (**Fig.122** – pág.73) – que incluem a *Casa La Roche-Jeanneret*, a *Villa Stein*, a *Casa em Stuttgart* e a *Casa Savoie* – Le Corbusier comenta sobre o raciocínio implicado na composição destas residências.

No caso 1 – *Casa La Roche-Jeanneret* – temos uma volumetria assimétrica e moderna.

No caso 2 – *Villa Stein* – notamos a presença de um volume primário: um prisma retangular³³. Trata-se de um elemento clássico. É simétrico (como todo elemento clássico), pois admite uma linha que, ao passar pelo centro, o divide em duas partes iguais.

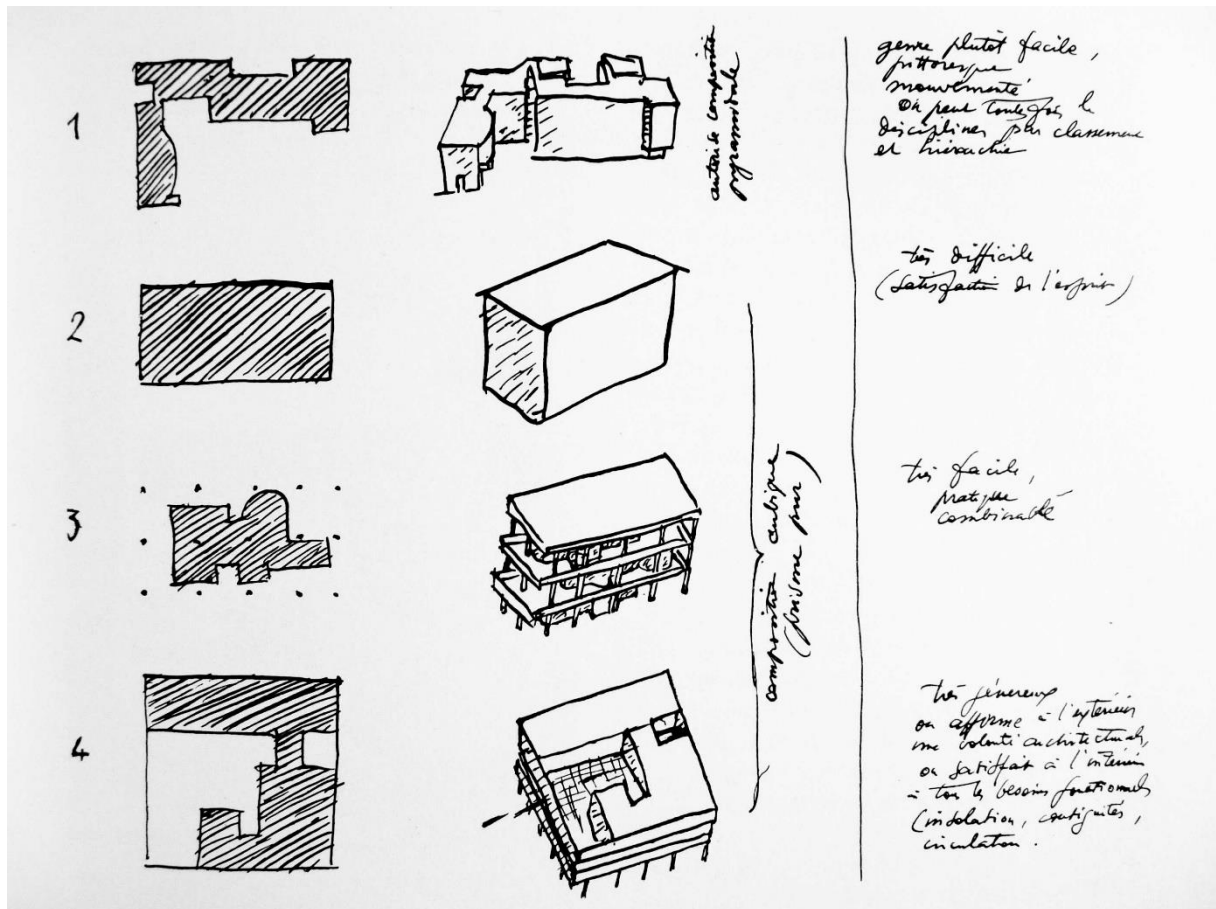
Nos casos 3 – *Casa em Stuttgart* – e 4 – *Casa Savoie* – também temos volumetrias modernas, sendo que no 3 aparece o plano moderno. Como mostra o croqui, tal plano pode assumir diferentes formas – reto, curvo, etc – e também pode se apresentar de modo plasticamente independente – cor, textura, etc.

³² De acordo com Ching (2013, p.348) simetria corresponde a uma “distribuição equilibrada de padrões de forma e espaço equivalentes em ambos os lados da linha ou plano divisor ou em relação ao centro ou eixo. Em contrapartida, a assimetria, conforme explicado por Gomes Filho (2009, p.60), representa a “ausência de simetria, ou seja, nenhum dos lados opostos são iguais, ou mesmo semelhantes”.

³³ Segundo Ching (2013, p.50) “todas as outras formas podem ser compreendidas como transformações dos sólidos primários”. “Uma forma pode ser transformada com a alteração de uma ou mais de suas dimensões e, mesmo assim, conservar sua identidade como membro de uma família de formas” (CHING, 2013, p.44).

Figura 122. Quatro Composições – Le Corbusier

Fonte: Vitruvius



Cabe, não obstante, reenfatar o que estamos denominando de plano. Segundo Gomes Filho, “em geometria, um plano, por definição, tem somente duas dimensões: comprimento e largura. No espaço, porém, não é possível expressar um plano sem espessura, tem que existir como algo material” (GOMES FILHO, 2009, p.44)³⁴.

Essa lógica pode ser identificada no caso do *croqui 3* de Le Corbusier e no contexto do Neoplasticismo. No âmbito desta vanguarda – Neoplasticismo – as criações bidimensionais de Piet Mondrian e Theo van Doesburg são traduzidas para o espaço tridimensional.

Segundo Frampton (2000, p.128), a *Cadeira Vermelha e Azul* (1917) de Rietveld, aliás, “proporcionou a primeira oportunidade para uma projeção da recém formada estética neoplástica em três dimensões reais”. Frampton (2000) também menciona a *Casa Schroder* (1924) (Fig.132-135 – pág.78-79), de Rietveld, como um projeto arquitetônico que materializa a manifestação do plano no espaço. Esse é um exemplo relevante no contexto deste capítulo, o qual será objeto de análise e discussão

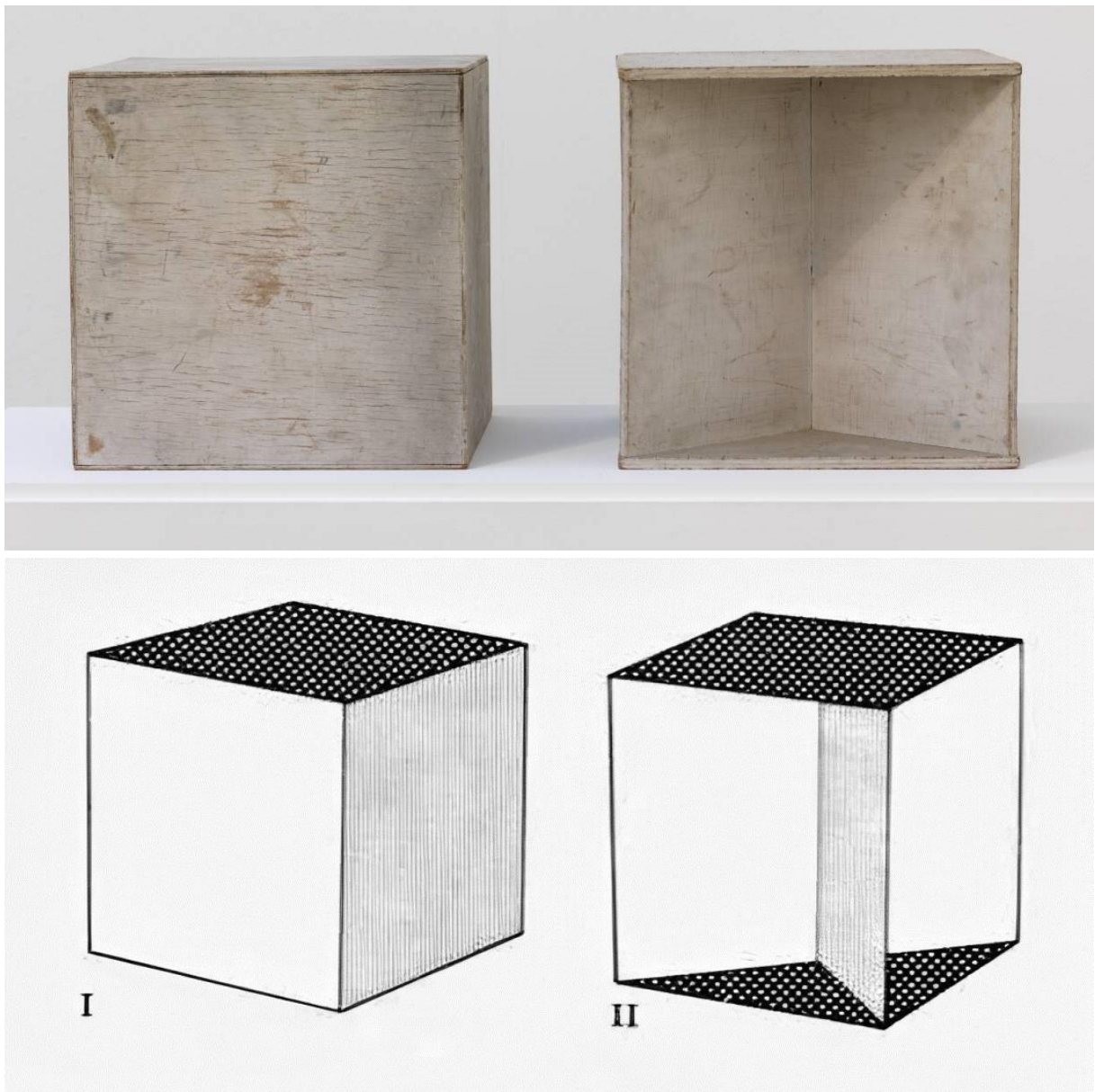
³⁴ Gomes Filho também observa que, “se o comprimento e a largura predominarem fortemente com respeito à espessura, pode-se considerar a forma percebida como um plano, independente da massa do material que o conforma” (GOMES FILHO, 2009, p.44). Francis Ching, por sua vez, afirma que “tamanho, formato, cor e textura são propriedades do plano” (CHING, 2013, p.19).

posterior, desempenhando um papel fundamental na contextualização do plano em questão. Tal qual o plano neoplástico, o plano que estamos discutindo manifesta, muitas vezes, completa autonomia. Neste caso, é facilmente identificável dentro da composição arquitetônica.

Todavia se, em alguns momentos, a arquitetura moderna anunciou o plano enquanto um elemento plasticamente autônomo, em outros momentos os anunciou enquanto parte constituinte do volume. Aliás, isso já tinha sido discutido por Naum Gabo no campo da escultura. Em seu ensaio *Sculpture: Carving and Construction in Space* (1930) (**Fig.123-124** – pág.74), Gabo apresenta dois cubos. Um deles é fechado e não anuncia seus planos constituintes.

Figura 123 e 124. Dois Cubos – Naum Gabo

Fonte: Tate





É percebido como um volume platônico – um cubo. No outro, Gabo reconfigura o elemento tridimensional – cubo – e o apresenta de modo aberto. Neste caso, pode-se compreender e visualizar os elementos constituintes da forma: os planos. Gabo faz o mesmo com a forma escultórica de uma cabeça, que ele geometriza e constrói a partir de planos (**Fig.125** – pág.75).

Figura 125. Cabeça Construída – Naum Gabo
Fonte: Fonte: Pinterest

Para enriquecer nossa compreensão do que estamos discutindo, voltemos nossa atenção ao enfoque deste capítulo, que é a arquitetura. Nesse sentido, é pertinente exemplificar alguns projetos arquitetônicos que claramente destacam a diferença entre o volume – em seu sentido clássico – e certas volumetrias modernas, onde os planos que as constituem são anunciados claramente. Começemos analisando volumetrias modernas que se remetem ao sentido clássico de volume.

Na *Capela do Monte* – Portugal, 2018 – por exemplo (**Fig.126-127** – pág.76), os planos se encontram nas quinas do edifício. O ponto de partida, portanto, é a forma clássica do cubo ou de um prisma retangular. Concebido por Álvaro Siza, este volume sugere, por outro lado, um sólido retangular a que faltam pedaços. É um procedimento plástico comum na arquitetura moderna, aliás, sobre o qual escreve Francis Ching (2013, p.50):

Uma forma pode ser transformada com a subtração de uma porção de seu volume. Dependendo da extensão do processo subtrativo, a forma pode conservar sua identidade inicial ou ser transformada em uma forma de outra família. Por exemplo, um cubo pode conservar sua identidade como cubo, mesmo que uma porção dele seja removida [...] (CHING, 2013, p.50).

Neste projeto de Álvaro Siza, o volume nos lembra um bloco sólido, similar aos blocos de mármore, aqueles elementos a partir dos quais os escultores davam início às suas obras; também nos remete à noção clássica de volume, da qual o cubo talvez seja a melhor referência.

Figura 126 e 127. Capela do Monte – Álvaro Siza
 Fonte: João Morgado



No contexto nacional, um exemplo similar é o *Museu Nacional Honestino Guimarães* – Brasília, 2006 – também conhecido como *Museu Nacional de Brasília* (**Fig.128** – pág.76). Projeto de Oscar Niemeyer, este museu é uma cúpula: conceitualmente, resulta do seccionamento de uma esfera. Tem pouquíssimas aberturas. Os únicos vãos permitem a entrada das rampas: uma dá acesso à entrada principal, a outra permite chegar numa entrada secundária³⁵.

Figura 128. Museu Nacional Honestino Guimarães – Oscar Niemeyer
 Fonte: Gonzalo Viramonte



³⁵ Podemos abordar essas rampas como elementos planos e independentes.

Outro exemplo é o *Teatro Municipal de Uberlândia* (2012) (Fig.129-131 – pág.77), também projeto de Oscar Niemeyer. O edifício resulta da união de dois volumes, conectadas por meio de uma passagem.

Figura 129, 130 e 131. Teatro Municipal de Uberlândia – Oscar Niemeyer
Fonte: Fernando Stankuns



O volume principal tem a forma primária de um cilindro. Já o volume secundário é um retângulo ao qual foram adicionadas duas metades de um cilindro³⁶.

É importante observar que, semelhante ao projeto do *Museu Nacional de Brasília*, o

³⁶ A respeito da transformação de uma forma por meio da adição, Ching (2013, p.50) afirma que: “uma forma pode ser transformada pela adição de elementos ao seu volume. A natureza do processo aditivo e o número e os tamanhos relativos de elementos acrescentados determinam se a identidade da forma inicial será alterada ou preservada” (CHING, 2013, p.50).

Teatro Municipal de Uberlândia possui poucas aberturas. Tais aberturas, por seu turno, não comprometem a percepção de que sejam formas densas, compactas, depuradas e que nos remetam aos volumes clássicos – platônicos.

Vale ressaltar que, nestes volumes pesados e quase sem aberturas, se estabelece uma clara distinção entre o espaço interno e o espaço externo. Nestes volumes densos, muitas vezes, a única conexão entre o interior e o exterior se dá por meio de pequenas aberturas, como se fossem cortes no sólido geométrico.

Diferente disso, na arquitetura moderna, os planos se articulam de maneira a se desencontrarem. Alguns recuam, outros avançam. O resultado é um volume cuja aparência final enfatiza as próprias superfícies que definem a forma. Segundo Ching (2013, p.27) “esses planos podem ser ainda mais diferenciados e acentuados por meio de mudanças na cor, na textura ou no material³⁷”.

No projeto arquitetônico da *Casa Schroder* – Holanda, 1924 – de Gerrit Rietveld (Fig.132-135 – pág.78-79), tudo isso se torna visível. Nela, planos plasticamente autônomos avançam e recuam, cada um deles exibindo uma particularidade cromática.

Figura 132 e 133. Casa Schröder – Gerrit Rietveld
Fonte: Archtrends Portobello



Na fachada da residência, um plano branco (guarda-corpo) é paralelo a outro, de cor cinza (parede). O piso da sacada também é um plano horizontal que avança, do mesmo modo que a cobertura, à direita.

No interior do projeto, os planos são as portas e os painéis deslizantes, componentes complementares do projeto. Proporcionam flexibilidade, variadas configurações espaciais e permitem a integração dos ambientes conforme a necessidade.

³⁷ Muitas vezes, os próprios elementos complementares – portas deslizantes, painéis, etc – surgem enquanto planos plasticamente autônomos e que adquirem importância na composição.

Figura 134 e 135. Casa Schröder – Gerrit Rietveld
 Fonte: Design Best Magazine



O *Pavilhão Alemão da Exposição Internacional de Barcelona* – Espanha, 1929 – de Mies van der Rohe (**Fig.136-141** – pág.79-81), é mais um exemplo de arquitetura concebida através da articulação de planos independentes (paredes, piso e teto). De fora, talvez isso não fique tão perceptível. Quando se adentra o espaço, todavia, percebe-se com clareza a autonomia de cada superfície – parede – e sua condição de diretriz da espacialidade gerada.

Figura 136. Pavilhão Alemão – Mies van der Rohe
 Fonte: Cemal Emden



Nesse projeto, a independência plástica de cada plano se dá pelo material utilizado. Cada elemento planar – parede – é revestido ou constituído de um material específico: mármore, travertino, vidro, etc. Como esses materiais possuem cores e características diferentes, tal autonomia plástica é realçada. Os planos estão desencontrados e geram uma espacialidade onde há uma ambiguidade: dentro e fora.

Figura 137, 138, 139 e 140. Pavilhão Alemão – Mies van der Rohe
Fonte: Renata Macedo de Sousa

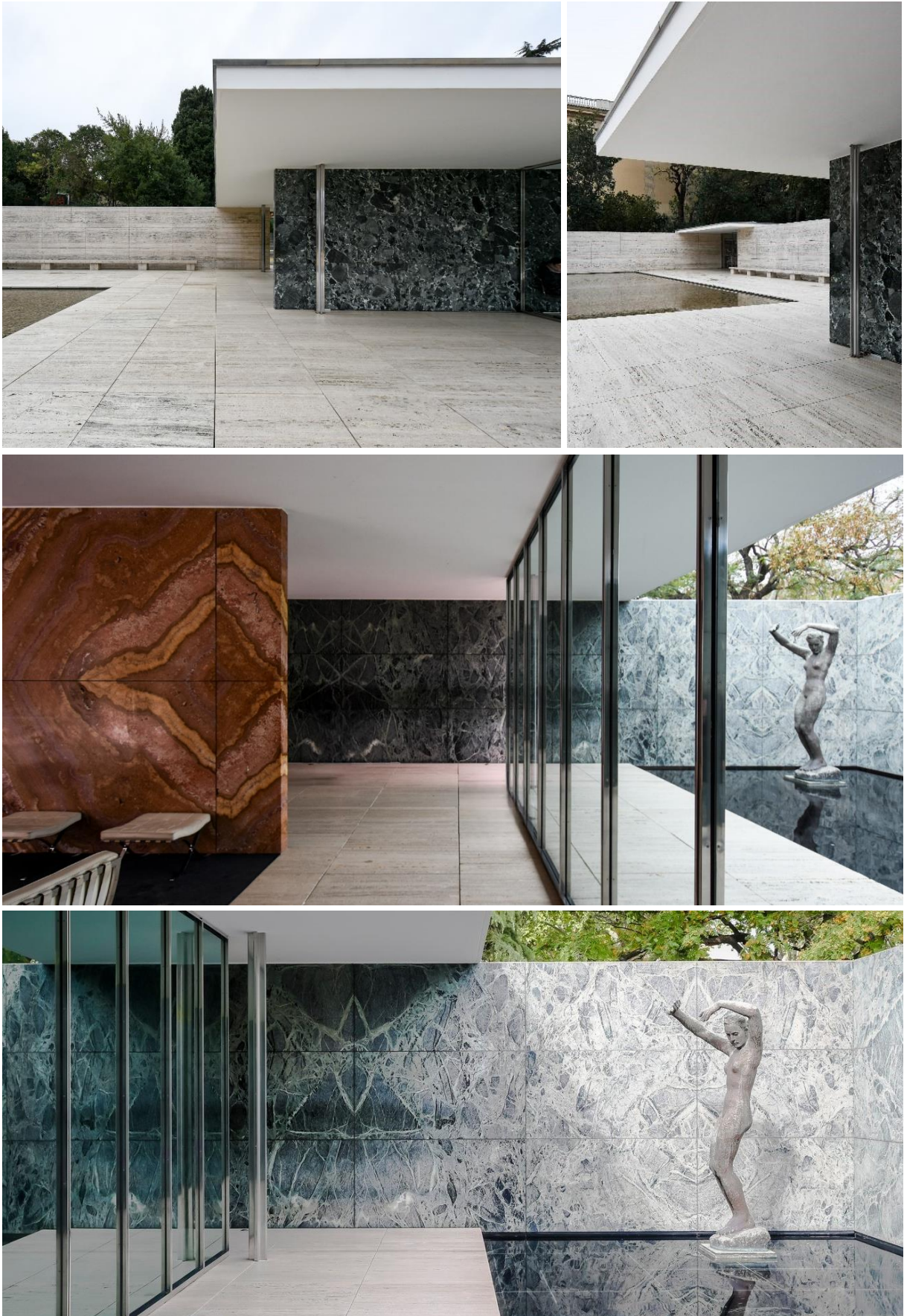
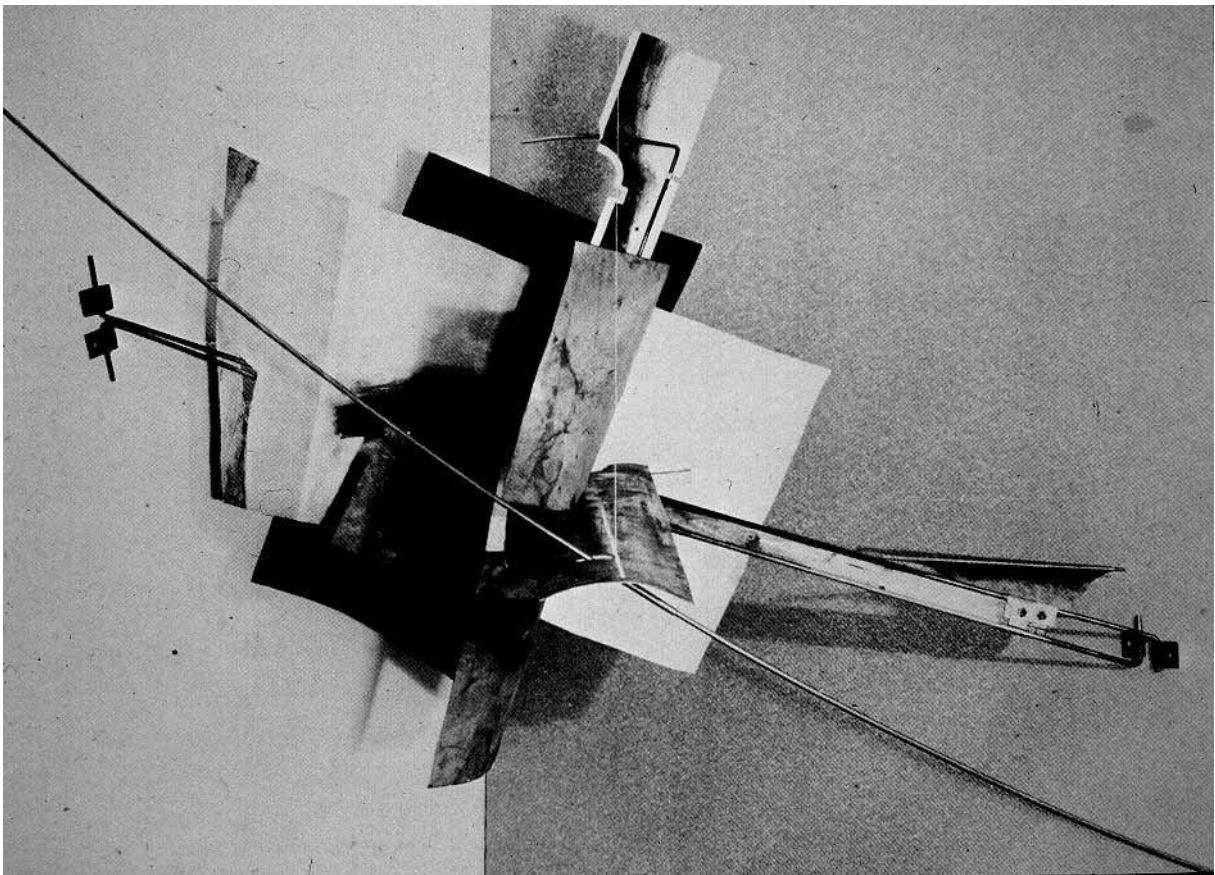


Figura 141. Pavilhão Alemão – Mies van der Rohe
 Fonte: Cemal Emden



Como vimos no primeiro capítulo, no campo da escultura uma situação semelhante é o *Contra-Relevo* (1914 – 1915) (**Fig.142** – pág.81), de Vladimir Tatlin. Tal qual no Pavilhão de Mies van der Rohe, neste tridimensional é perceptível a articulação de diferentes superfícies – chapas metálicas – que definem o constructo e geram sua espacialidade.

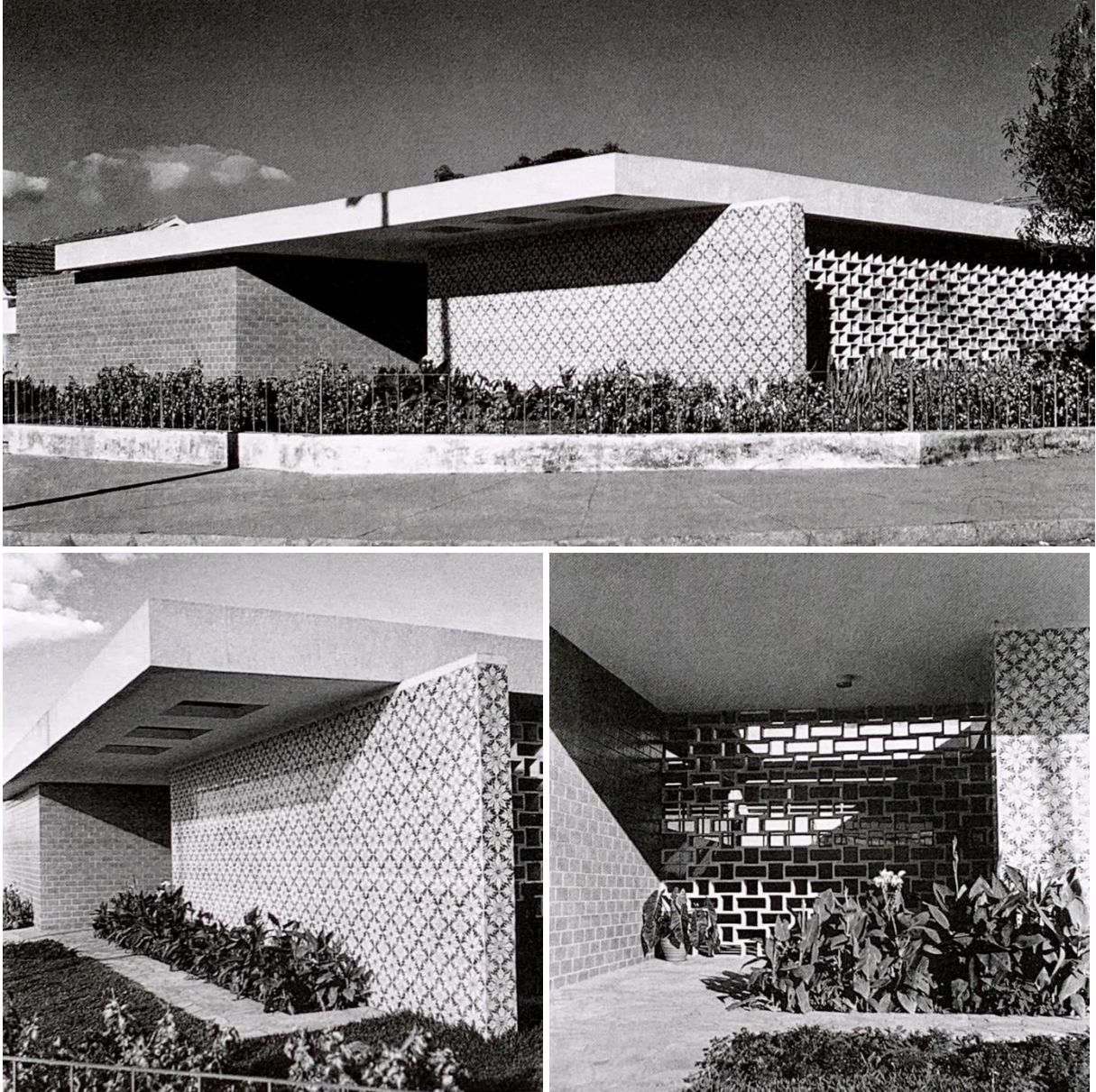
Figura 142. Contra-Relevo – Vladimir Tatlin
 Fonte: Pinterest



No cenário nacional, a residência *José Felix Louza* – Goiânia, 1952 – projeto do arquiteto David Libeskind (**Fig.143-145** – pág.82), é também um exemplo arquitetônico concebido por meio da articulação de planos plasticamente independentes. Neste projeto, teto e paredes são elementos distintos e visualmente

marcantes. Semelhante à *Casa Schroder*, avançam e recuam. O desencontro entre essas superfícies, bem como os materiais utilizados – tijolo, revestimento cerâmico e cobogós³⁸ – e suas respectivas cores e texturas, reforçam a autonomia plástica de cada um destes elementos planares.

Figura 143, 144 e 145. Residência José Felix Louza – David Libeskind
 Fonte: David Libeskind – Ensaio sobre as Residências Unifamiliares – Luciana Tombi Brasil



Nos três exemplos apresentados é nítido a presença dos planos, plasticamente independentes.

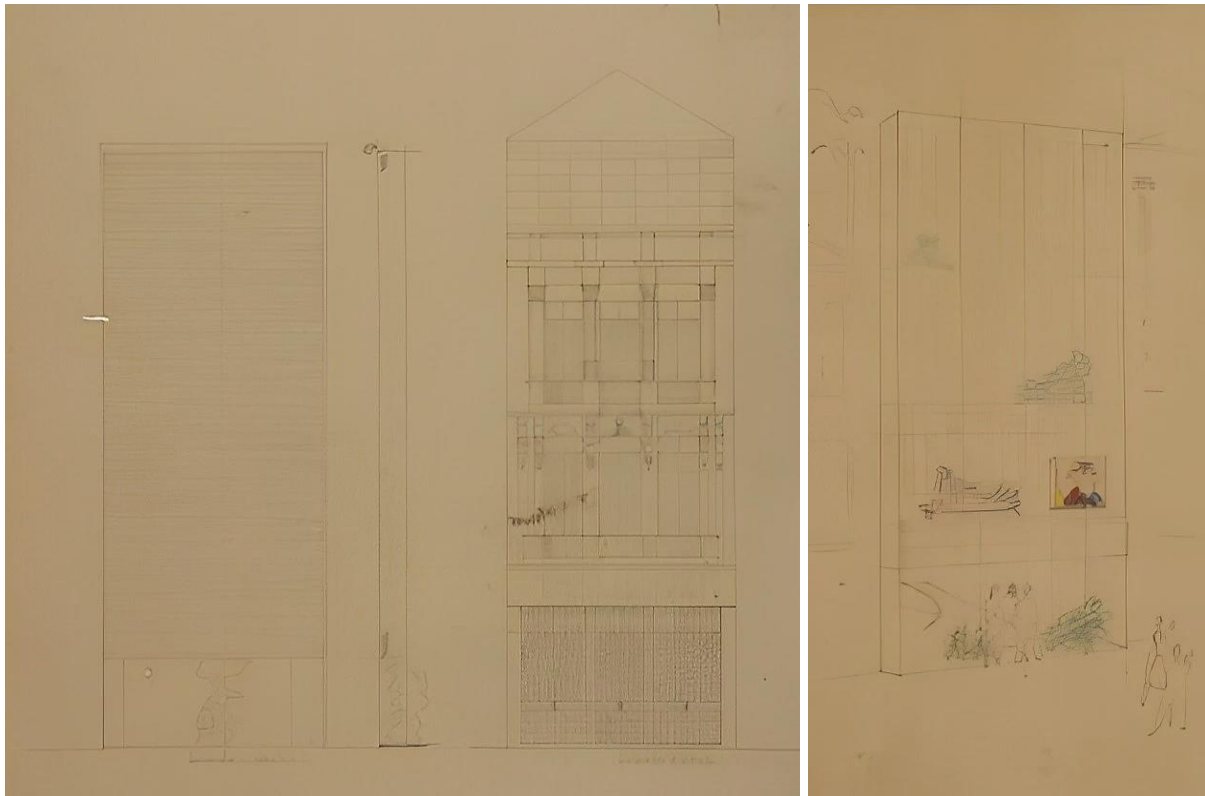
³⁸ Neste projeto, vemos o cobogó – bloco vazado de cerâmica – também comparece enquanto um plano; no caso, um plano vazado. Como explica Ching, uma sequência de elementos – retas – também gera a sensação de um plano (CHING, 2013, p.14).

No caso de Lina Bo Bardi, esse tipo de raciocínio é pouco comum. Em suas obras, o plano costuma aparecer enquanto um elemento complementar e, em geral, nos interiores. É o que veremos a seguir.

Desenvolvido em 1947, o *Museu de Arte da Rua do Ouvidor* – Rio de Janeiro – é um exemplo de projeto³⁹ em que o plano se apresenta como um elemento complementar à arquitetura (**Fig.146-148** – pág.83-84).

Figura 146 e 147. Museu de Arte da Rua do Ouvidor – Lina Bo Bardi

Fonte: Instituto Bardi

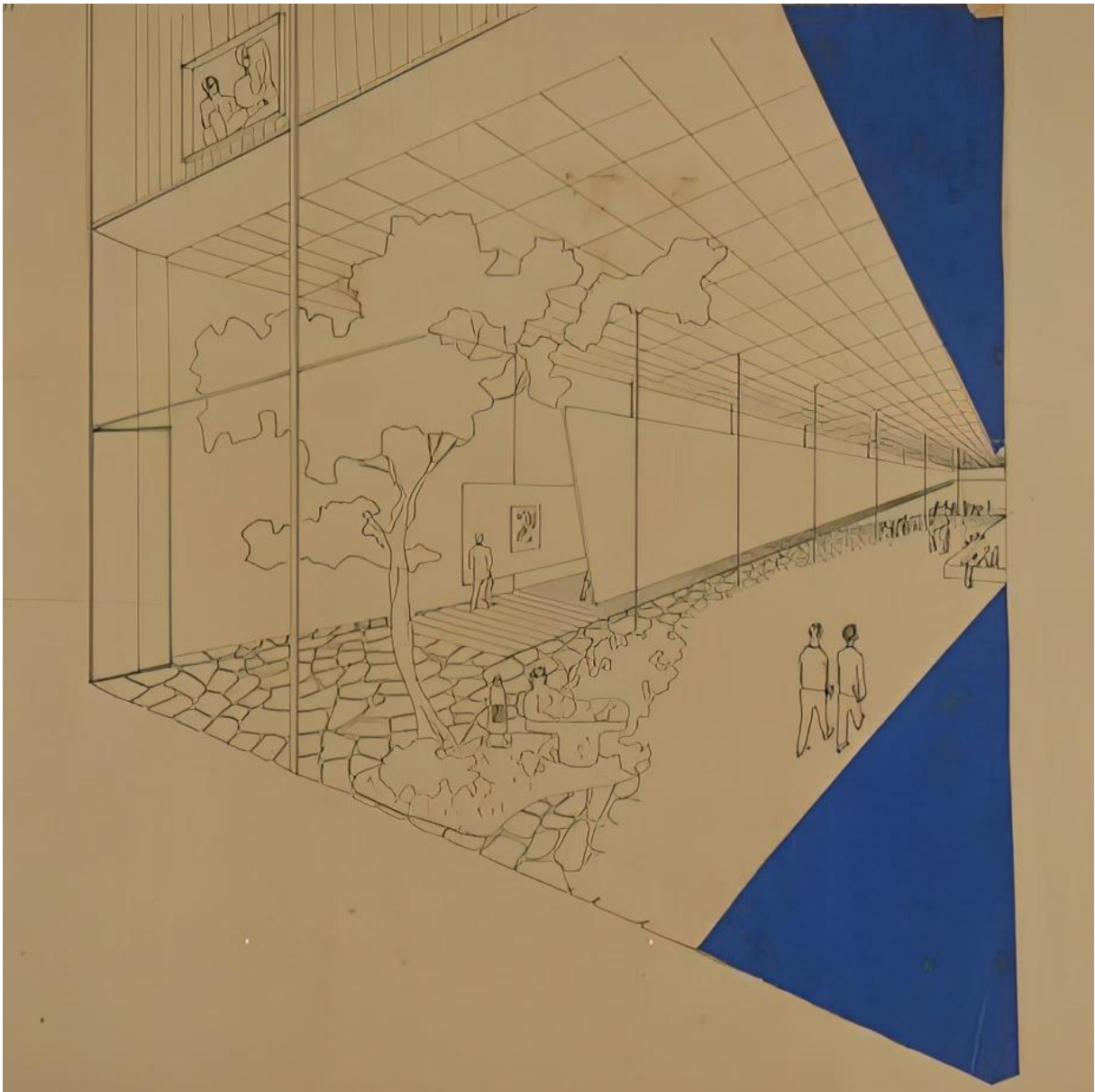


O projeto visava ocupar os quatro pavimentos de um edifício já existente. Nos croquis da arquiteta, percebemos uma fachada na qual planos verticais e horizontais se articulam para criar uma espécie de vitrine para as obras de arte. Na fachada, ainda encontramos outro plano: uma persiana. Esse elemento desempenha o papel de um plano vazado que permite sombrear ou “fechar a vitrine”, quando necessário.

Dentro desta proposta para o museu, também identificamos outros planos marcantes: os painéis verticais presos a perfis tubulares. Um deles está posicionado junto à parede, enquanto o outro acompanha a rampa. A nosso ver, esses elementos planares e independentes demonstram a compreensão da arquiteta em relação ao pensamento construtivista.

³⁹ Embora o Museu de Arte da Rua do Ouvidor no Rio de Janeiro tenha sido um dos primeiros projetos da arquiteta no país, ele não chegou a ser executado.

Figura 148. Museu de Arte da Rua do Ouvidor – Lina Bo Bardi
 Fonte: Instituto Bardi



A *Casa de Vidro* – São Paulo, 1951 (**Fig.149-156** – pág.85-86) – é outro caso em que os planos surgem de modo complementar à arquitetura. É o caso das cortinas, que não só controlam a iluminação da casa, mas também têm o papel de flexibilizar ou limitar o uso do espaço. Já a cortina que divide o espaço da sala permite a integração, quando necessário, da sala de jantar com a sala de estar. Assim como as “superfícies moles”⁴⁰ que Lina usou em suas cadeiras, as cortinas são planos não rígidos; possuem, ademais, uma suave ondulação.

⁴⁰ No texto curatorial de Francesco Perrotta-Bosch (2022) para a *Exposição Diálogo Bardi Bill*, ele analisa os tecidos das cadeiras de Lina. Afirma que esses tecidos funcionam como “superfícies igualmente complexas que funcionam como moles moldes ao corpo”. Esse comentário indica que, para Bosch, o plano é um elemento tridimensional, maleável e com espessura.

Figura 149, 150, 151 e 152. Casa de Vidro – Lina Bo Bardi
Fonte: Willian Cesar Gonçalves, Nelson Kon e Instituto Bardi



Outro exemplo são as estantes em cristal e ferro (**Fig.153-154** – pág.86), que já não existem mais na casa, aliás. São construídas a partir de chapas de vidro transparente, apoiados em barras metálicas que vão do chão ao teto. Também os degraus da escada, são elementos planares (**Fig.155-156** – pág.86).

Figura 153, 154, 155 e 156. Casa de Vidro – Lina Bo Bardi

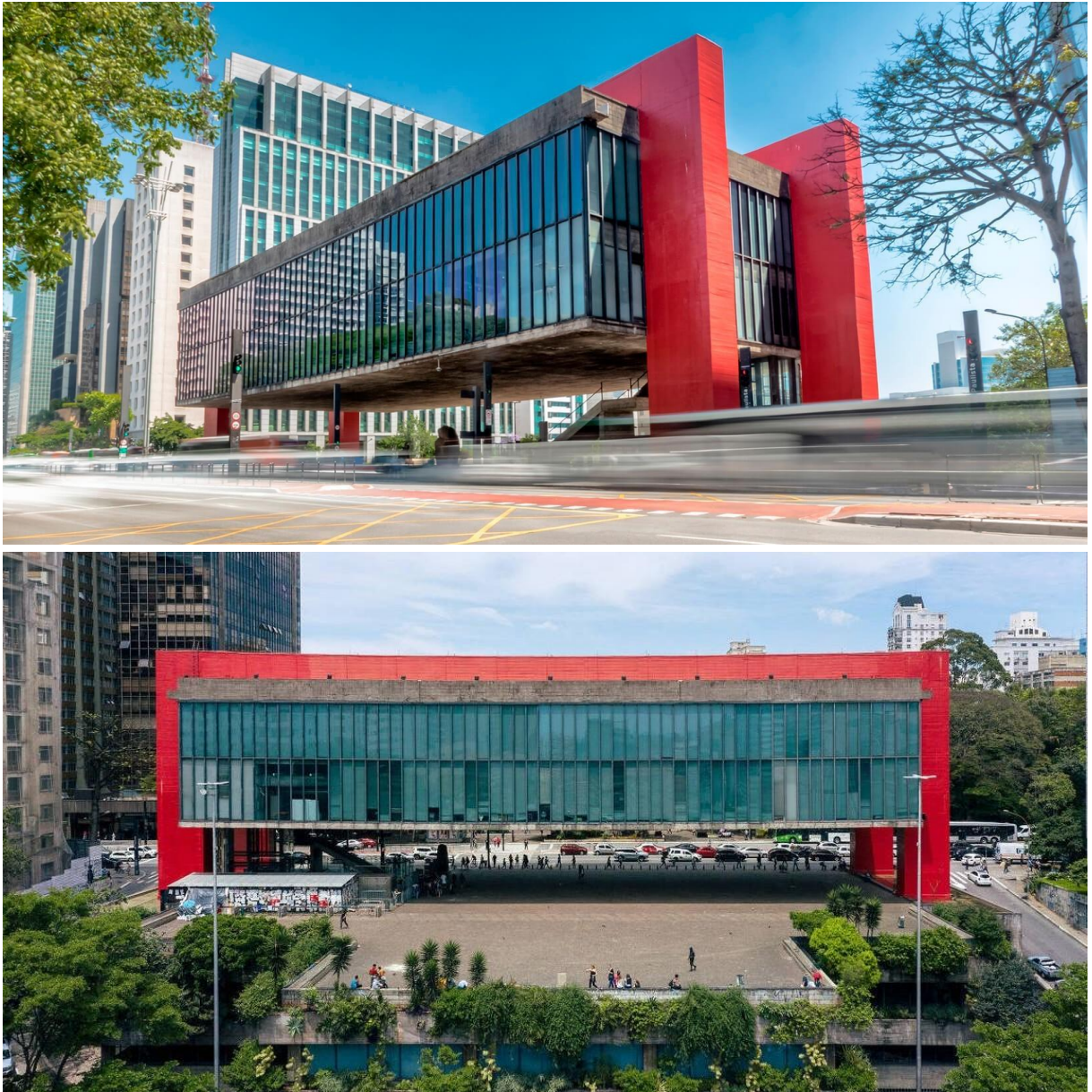
Fonte: Instituto Bardi



O *Museu de Arte de São Paulo* (**Fig.157** – pág.87) – São Paulo, 1957 – exemplifica o que temos observado sobre a obra de Lina. Nele se pode constatar tanto a remissão a um volume clássico, como o uso de planos complementares à arquitetura. O prédio é um retângulo suspenso, com fachadas envidraçadas. A sustentação dessa estrutura é realizada por “dois pórticos⁴¹” vermelhos, resultando no amplo “vão livre” do MASP.

⁴¹ “Na realidade, a estrutura não é um pórtico. O edifício, de setenta metros de luz, cinco metros de balanço de cada lado, oito metros de pé direito livre de qualquer coluna, está apoiado sobre quatro

Figura 157 e 158. Museu de Arte de São Paulo – MASP – Lina Bo Bardi
 Fonte: Pinterest e Nelson Kon

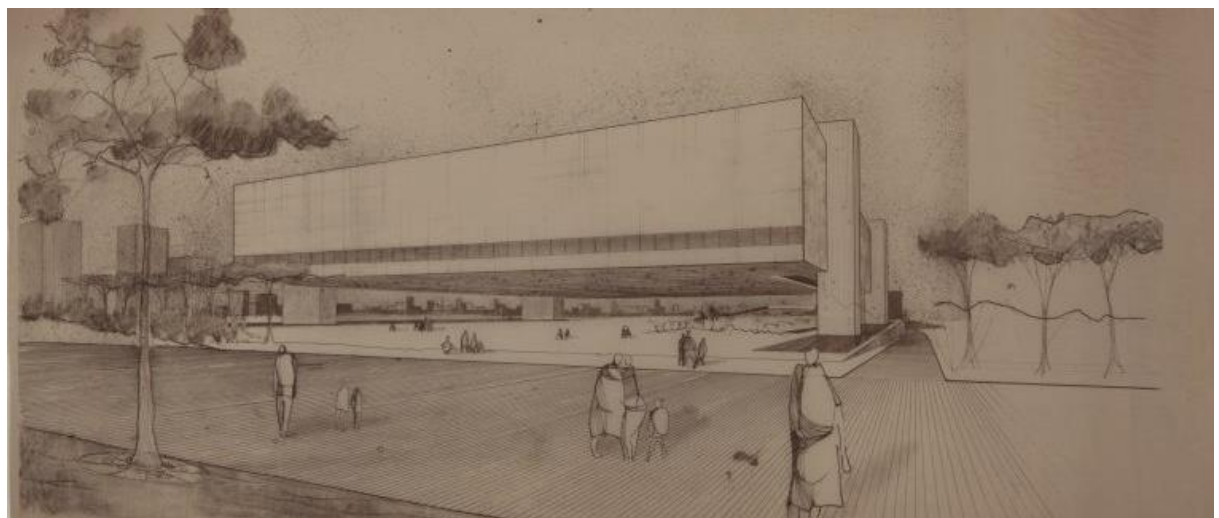
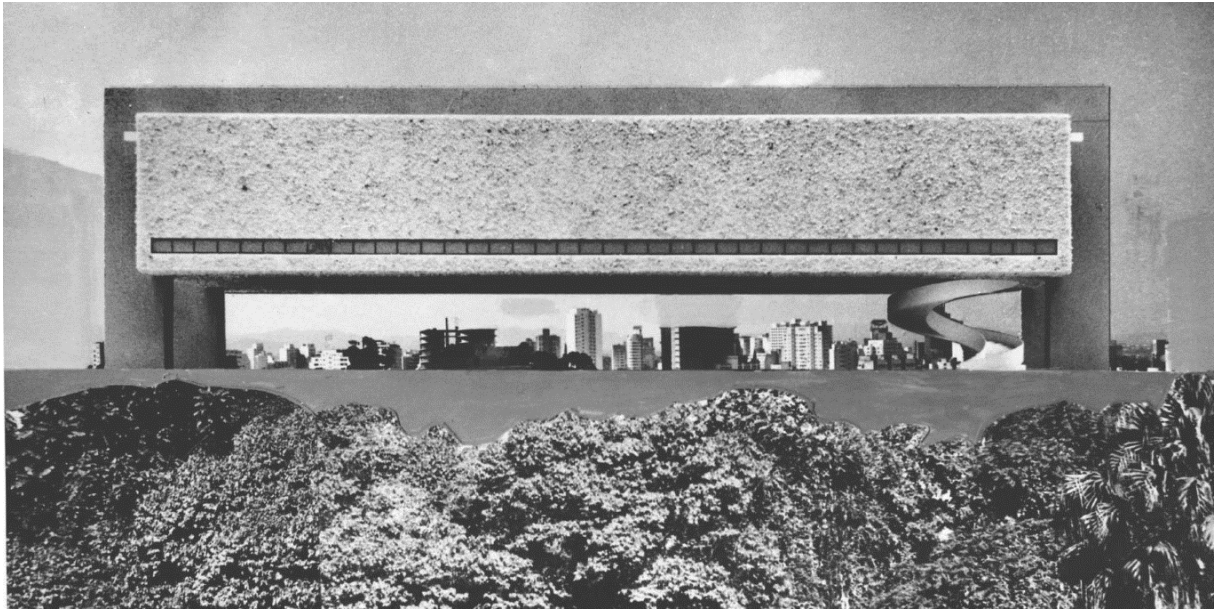


Os primeiros estudos de Lina apresentam um edifício com faces cegas, praticamente sem janelas e com apenas um estreito rasgo permitindo a entrada de luz (**Fig.159-161** – pág.88). A nosso ver, esse estudo inicial ilustra a habilidade da arquiteta em criar, em certos casos, obras arquitetônicas que trazem à tona a noção clássica de volume, embora esse volume seja, sem dúvida, de caráter moderno⁴². Essa modernidade é assegurada pelo estilo minimalista e pelo rasgo que percorre toda a extensão do bloco – semelhante à *fenêtre longue* da Villa Savoye de Le Corbusier.

pilares, ligados por duas vigas de concreto protendido na cobertura, e duas grandes vigas centrais para sustentação do andar que abriga a pinacoteca do Museu” (FERRAZ, 1996, p.102).

⁴² A modernidade se torna evidente ao compararmos, por exemplo, com obras de Leon Battista Alberti e Andrea Palladio, pois a presença de um rasgo que se estende por toda a extensão de um volume não é algo presente em suas obras.

Figura 159, 160 e 161. Museu de Arte de São Paulo – MASP – Lina Bo Bardi e Villa Savoye – Le Corbusier – Fonte: Instituto Bardi e Arch Eye

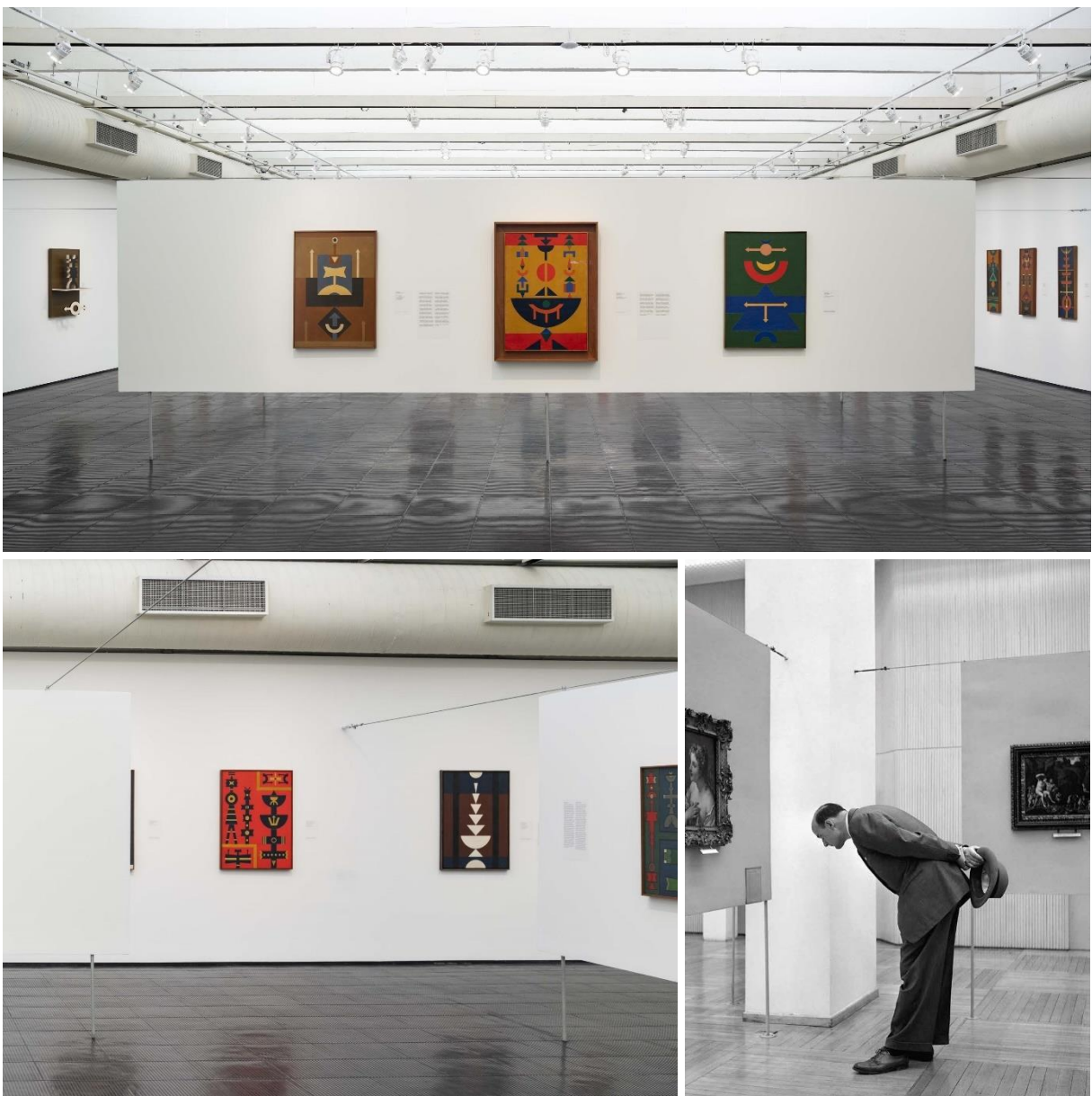


No interior do espaço arquitetônico do MASP, é possível identificar a presença do plano construtivista, ou seja, independente. É o caso dos *Painéis Expositivos*, que funcionam tanto como suporte para obras de arte quanto para informações.

Tais painéis expositivos (**Fig.162-164** – pág.89) são elementos planares que possuem uma espessura mínima. Apresentam formato retangular, dimensões variáveis e estão posicionados na vertical. Extremamente leves, alguns deles são articulados a perfis tubulares e estabilizados por meio de cabos de aço.

Figura 162, 163 e 164. Painéis Expositivos – Lina Bo Bardi

Fonte: MASP



Há também outros painéis, fixados exclusivamente através de perfis de madeira (**Fig.165** – pág.90). Em ambos os exemplos, os perfis sugerem linhas, indicando que a arquiteta, conceitualmente, também trabalha com uma interação entre linhas e

planos. Podemos observar, também, que esses painéis desempenham um papel fundamental na definição das circulações e na criação de micro espaços no ambiente expositivo do museu.

Figura 165. Painéis Expositivos – Lina Bo Bardi

Fonte: MASP



Os *Cavaletes de Vidro* (**Fig.166-169** – pág.90-91), também conhecidos como *Cavaletes de Cristal*, são expositores formados por um cubo de concreto e uma chapa de vidro temperado e transparente. A transparência do vidro proporciona a ilusão de que as pinturas estão flutuando no espaço, aliás.

Figura 166. Cavalete de Vidro – Lina Bo Bardi

Fonte: Metro Arquitetos

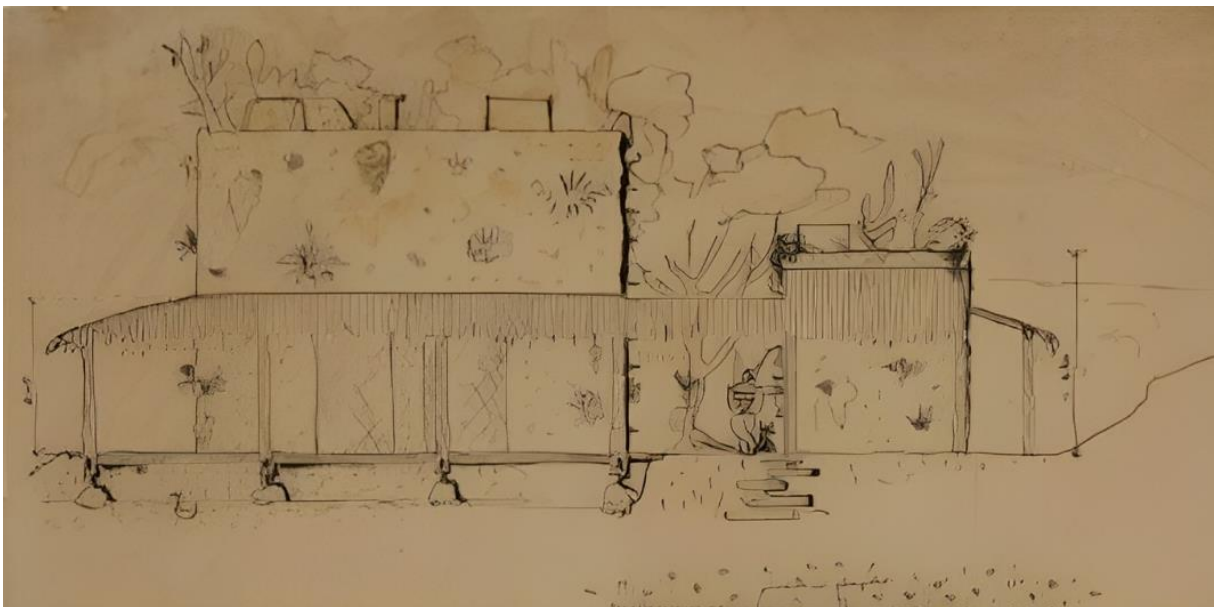


Figura 167, 168 e 169. Cavalete de Vidro – Lina Bo Bardi
 Fonte: Metro Arquitetos

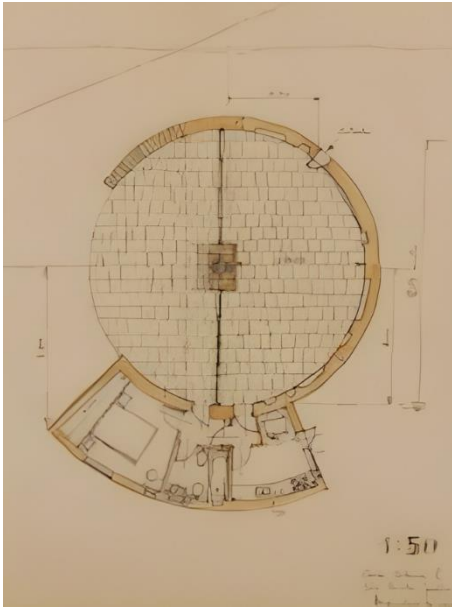


A articulação dos dois elementos – cubo de concreto e a chapa de vidro – ocorre a partir de uma cunha de madeira, conforme ilustrado nas imagens. Este expositor é um exemplo da capacidade e habilidade de Lina Bo em utilizar o plano enquanto um recurso moderno e criativo. O plano se apresenta como um elemento plasticamente autônomo e que evidencia um raciocínio construtivista.

Figura 170. Residência Valéria Cirell – Volume Principal – Lina Bo Bardi
 Fonte: Instituto Bardi



O raciocínio plástico de Lina também pode ser visto na residência de *Valéria Cirell* (Fig.170-178 – pág.91-93) – São Paulo, 1958-64. Esta residência revela o gosto da arquiteta por volumes platônicos. Esse projeto apresenta duas edificações distintas: a residência principal e a casa destinada aos hóspedes.



A *residência principal*, é composta por dois volumes: o bloco maior (que tem a forma de um cubo) e um anexo (**Fig.172-173** – pág.92). Este tem dimensões menores e formato retangular. A casa dos hóspedes (*Torraccia*), por sua vez, tem a forma de um cilindro incompleto (**Fig.171 e 174** – pág.92).

Figura 171. Residência Valéria Cirell – Torraccia – Lina Bo Bardi – Fonte: Instituto Bardi

Figura 172, 173 e 174. Residência Valéria Cirell – Lina Bo Bardi
Fonte: Instituto Bardi



Tanto quanto outros projetos da arquiteta, portanto, está residência demonstra a tendência de Lina em criar, muitas vezes, edificações que lembram formas primárias.

Os planos independentes aparecem como componentes que complementam o projeto em questão. Fica claro que a cobertura de sapé⁴³ (Fig.175-177 – pág.93) que define as varandas é outro plano, embora não possua a rigidez típica das placas usualmente empregadas na construção civil.

Figura 175, 176, 177 e 178. Residência Valéria Cirell – Lina Bo Bardi
Fonte: Peter C. Scheier



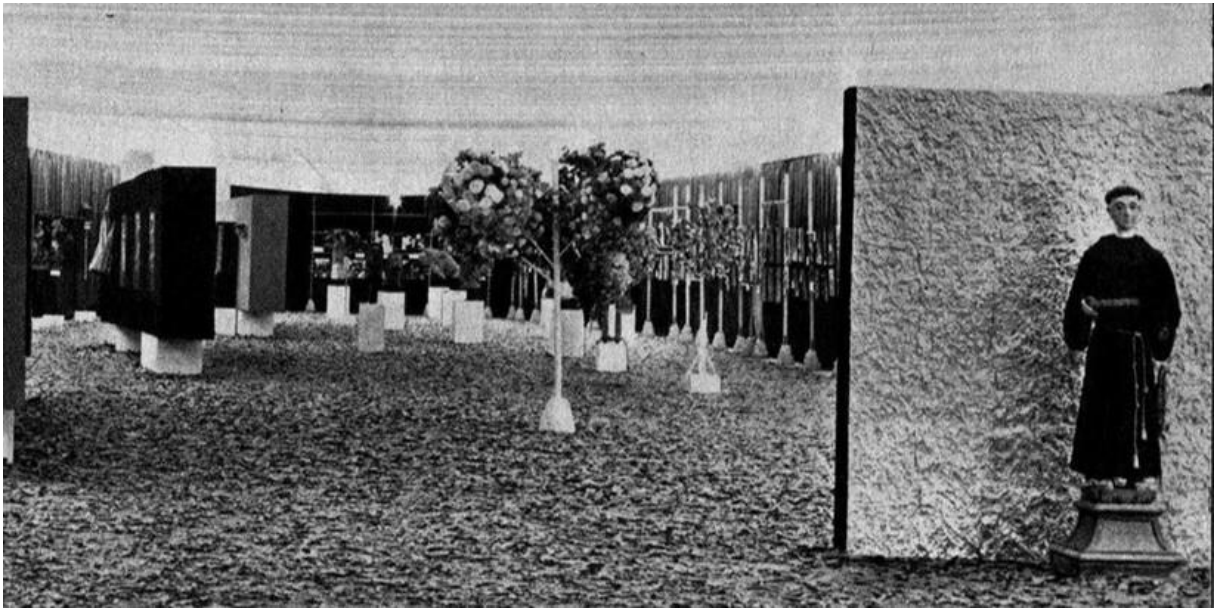
Nesta residência, outro exemplo são as treliças de madeira (Fig.175-177 – pág.93). Desempenham a dupla função de fechar o vão das janelas e de servir como portas deslizantes. Conceitualmente, podemos dizer que são planos vazados. Cada degrau

⁴³ Atualmente, as coberturas de sapé e as treliças de madeira não existem mais na Casa Valéria Cirell. Originalmente de palha, a cobertura foi substituída por telhas de barro. Já as treliças de madeira foram trocadas por janelas e portas de vidro.

da escada – chapa de madeira – por sua vez, também é um elemento planar, complementar à arquitetura (**Fig.178** – pág.93).

Organizada por Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves, a *Exposição Bahia no Ibirapuera* (**Fig.179-191** – pág.94-97) – V Bienal de São Paulo, 1959 – também ilustra o raciocínio da arquiteta. Semelhante aos exemplos anteriores, os elementos planares mais uma vez aparecem como complementos. Neste caso, são complementares à arquitetura de Oscar Niemeyer.

Figura 179, 180 e 181. Exposição Bahia no Ibirapuera – Lina Bo Bardi
Fonte: *Maneira de Expor – Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi* – Giancarlo Latorraca



Montada sob a marquise do Ibirapuera, a exposição traz elementos planares independentes e plasticamente autônomos. Alguns são as próprias cortinas; neste caso são “planos moles”, como Perrota-Bosch denominou os tecidos empregados por

Lina Bo Bardi (PERROTA-BOSCH, 2022). Não apenas regulam a iluminação do espaço; também desempenham o duplo papel de definir as áreas expositivas e de servir de “pano de fundo” para a figura dos orixás. São planos flexíveis e ondulados (**Fig.182** – pág.95).

Figura 182, 183, 184 e 185. Exposição Bahia no Ibirapuera – Lina Bo Bardi
 Fonte: Maneira de Expor – Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi – Giancarlo Latorraca

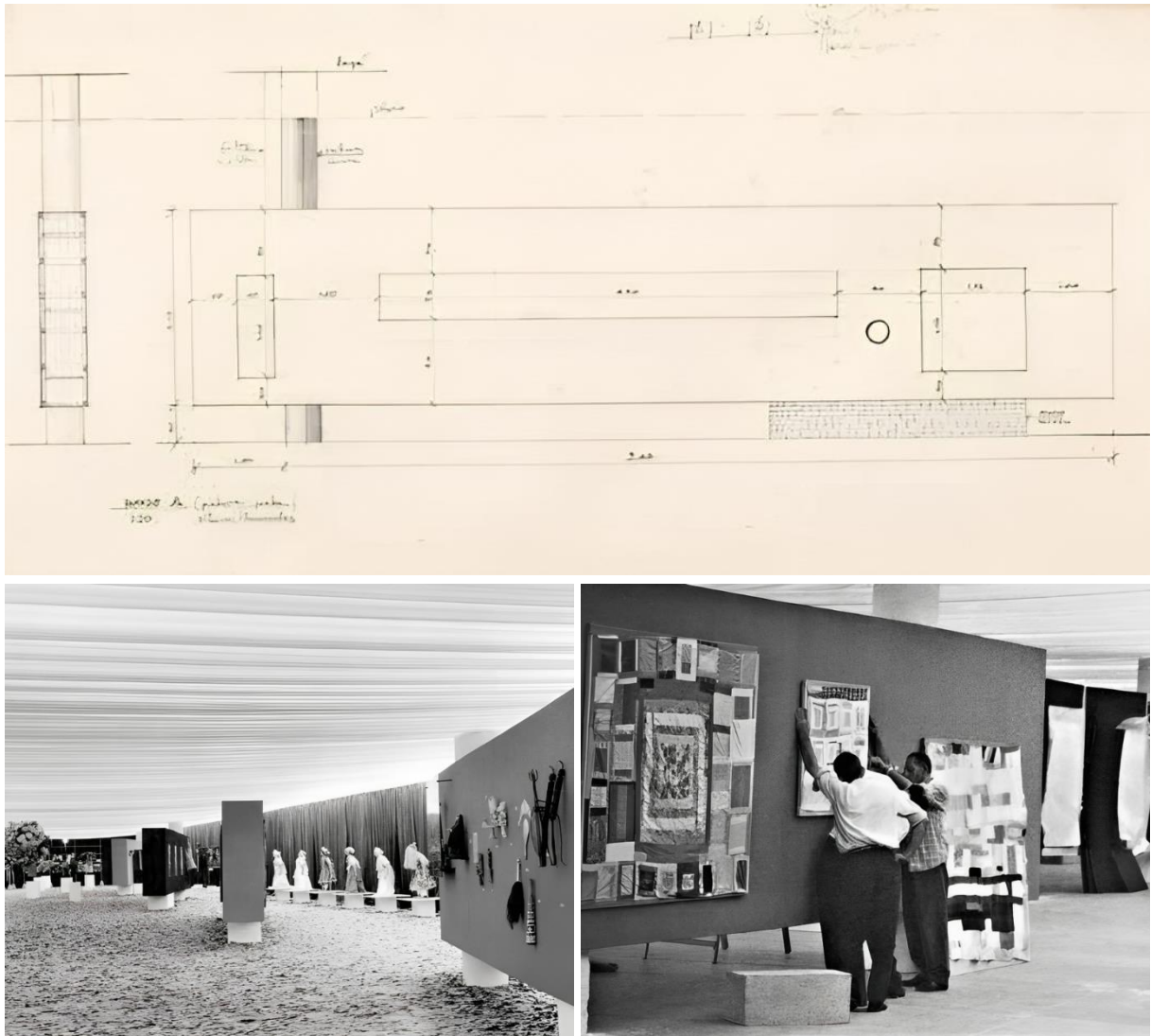


Na mesma exposição, encontramos outros dois elementos planares: a parede de tijolos que abriga os *ex-votos*⁴⁴ e a parede dourada que serve de fundo para as esculturas dos santos (**Fig.183-185** – pág.95). No primeiro caso, Lina optou por pintar os tijolos de branco. Já na segunda situação, a arquiteta utilizou papel alumínio dourado como revestimento.

⁴⁴ Abreviação latina de *ex-voto suscepto* – o voto realizado – o termo designa pinturas, estatuetas e variados objetos doados às divindades como forma de agradecimento por um pedido atendido. Trata-se de uma manifestação artístico- religiosa que se liga diretamente à arte religiosa e à arte popular (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRA).

Percebemos que tais elementos planares não são apenas fisicamente independentes, mas também têm autonomia plástica, algo semelhante ao que observamos anteriormente no *Pavilhão Alemão* para a Exposição de Barcelona (1929). Nesse projeto, o arquiteto também reforçou a natureza autônoma das superfícies ao utilizar materiais com cores e texturas distintas.

Figura 186, 187 e 188. Exposição Bahia no Ibirapuera – Lina Bo Bardi
 Fonte: *Maneira de Expor – Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi* – Giancarlo Latorraca



Na exposição, identificamos outros elementos planares: são os painéis que estão diretamente articulados aos pilares (**Fig.186-188** – pág.99). Poderíamos até pensar neles como volumes, dado a espessura que possuem. No entanto, como são muito mais extensos que espessos, eles se encaixam melhor na definição conceitual de plano. Como explica Gomes Filho, “se o comprimento e a largura predominarem fortemente com respeito à espessura, pode-se considerar a forma percebida como um plano” (GOMES FILHO, 2009, p.44). Observe-se, também, que sólidos retangulares são as bases destes elementos expositivos. Eis de novo à remissão às formas puras.

Essa predileção pelo cubo e pelos sólidos retangulares também aparece na vitrine criada por Lina (**Fig.189** – pág.97). Tal prisma envidraçado é sustentado por cubos.

Outros cubos também servem de base para os orixás (**Fig.190-191** – pág.97).

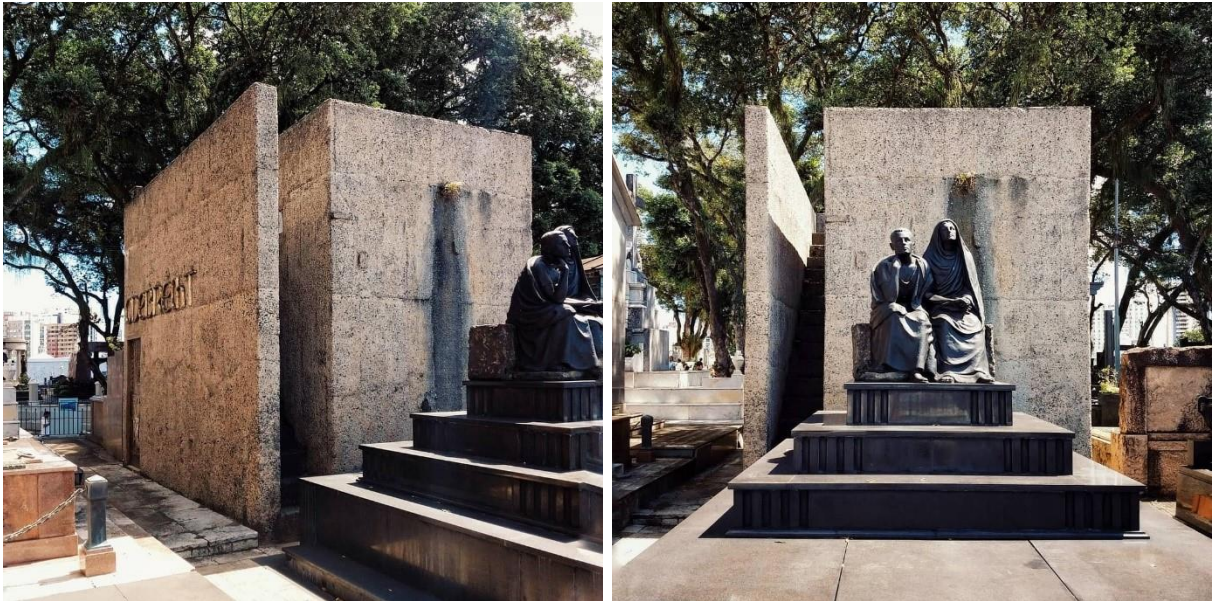
Figura 189, 190 e 191. Exposição Bahia no Ibirapuera – Lina Bo Bardi
 Fonte: *Maneira de Expor* – Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi – Giancarlo Latorraca



A preferência de Lina por cubos e sólidos retangulares – muitas vezes com faces cegas – também é visível no *Mausoléu da Família Odebrecht* (**Fig.192-195** – pág.98) – Salvador, 1963- 1964. O sólido proposto pela arquiteta passou por um processo de subtração. Isso possibilitou a integração de uma escada estreita, que conduz ao terraço-jardim. A subtração no volume não afetou, por outro lado, a percepção da aparência final, que é a de um retângulo⁴⁵.

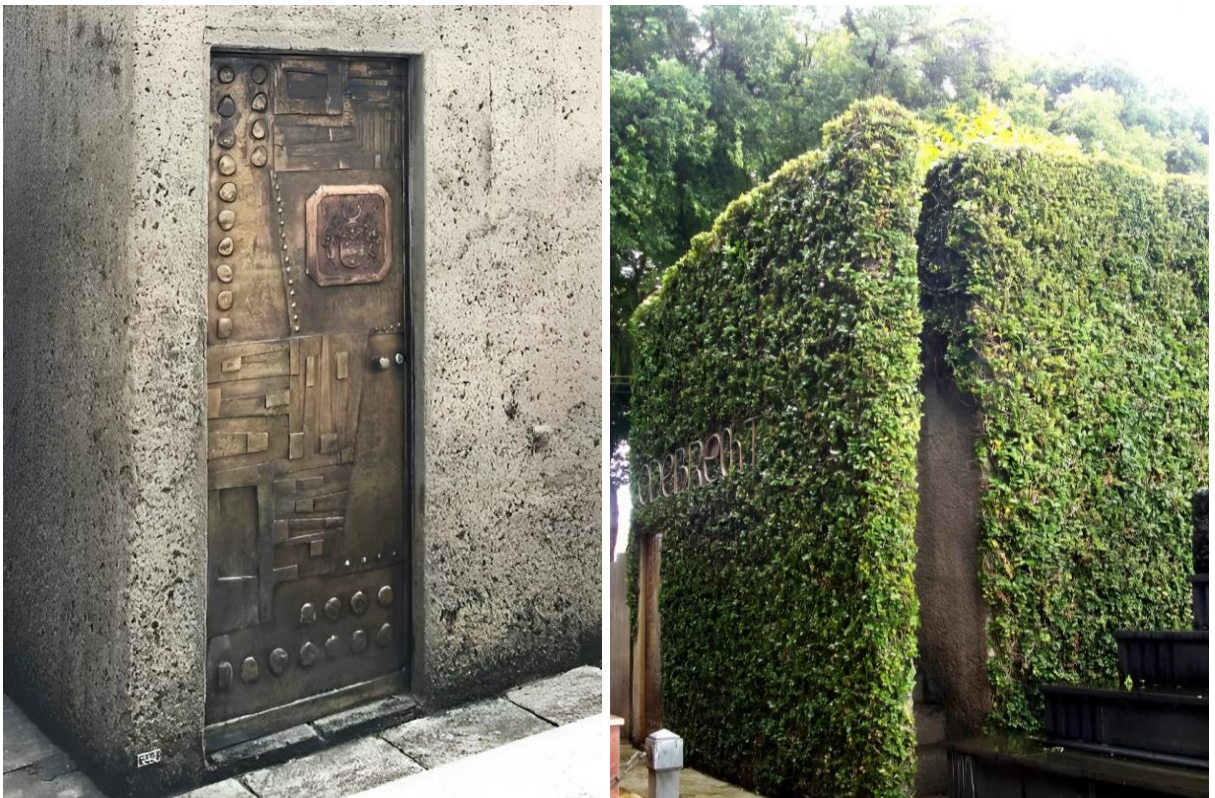
⁴⁵ Como nos explica Francis Ching “uma forma pode ser transformada com a subtração de uma porção de seu volume. Dependendo da extensão do processo subtrativo, a forma pode conservar sua identidade inicial [...]” (CHING, 2013, p. 50).

Figura 192 e 193. Mausoléu da Família Odebrecht – Lina Bo Bardi
 Fonte: Manuel Sá



A única porta de acesso para o mausoléu está descentralizada. Do ponto de vista plástico, tal elemento construtivo representa um plano autônomo, embora mantenha harmonia com a composição; feita em bronze, se destaca do volume devido à escolha do material e do seu tratamento: um baixo-relevo artístico de Paulo Lachenmayer (HEINE, 2021, p.102). O plano, portanto, surge de modo complementar também aqui.

Figura 194 e 195. Mausoléu da Família Odebrecht – Lina Bo Bardi
 Fonte: Rao Ferreira



O projeto de Lina para a *Igreja Espírito Santo do Cerrado* (**Fig.196-210** – pág.99-102) – Uberlândia, 1976-1982 – também apresenta formas primárias. Nesta proposta, a arquiteta opta pela forma geométrica do cilindro (**Fig.196-197** – pág.99).

Figura 196 e 197. Igreja Espírito Santo do Cerrado – Lina Bo Bardi
Fonte: Desconhecido, Josh Lipnik



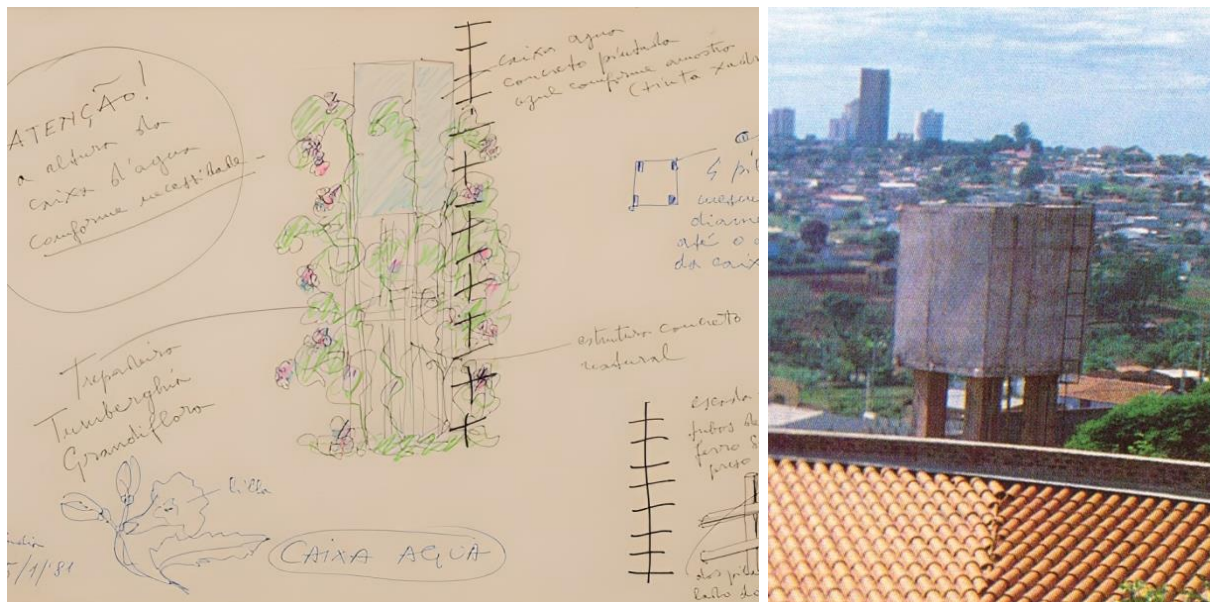
Nesta proposta, fica claro o gosto de Lina pelas formas primárias (cilindros, prismas retangulares, etc). Se o cilindro define o corpo dos setores, a entrada é demarcada por um plano que poderia ser lido, igualmente, enquanto um sólido retangular a que faltam duas faces (**Fig.199-200** – pág.100). De maneira poética, percebemos que esse elemento promove uma transição do espaço profano – externo – para o espaço sagrado – interno.

Figura 198, 199, 200, 201 e 202. Igreja Espírito Santo do Cerrado – Lina Bo Bardi
Fonte: Nelson Kon, Autor, Desconhecido



A caixa d'água também possui a forma de um sólido retangular, puro, primário (Fig.203-204 – pág.101).

Figura 203 e 204. Igreja Espírito Santo do Cerrado – Lina Bo Bardi
Fonte: Instituto Bardi e Desconhecido



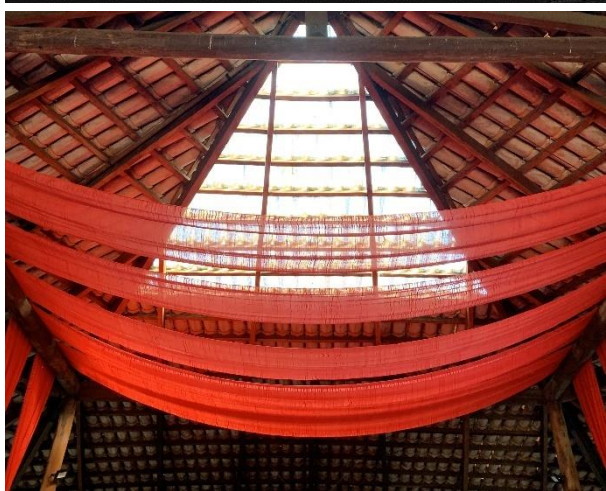
Nesta igreja, como em outros projetos de Lina, os planos são elementos complementares. É o caso do altar, definido por uma simples parede de tijolos: um elemento planar retangular e independente (Fig.205-206 – pág.101).

Figura 205 e 206. Igreja Espírito Santo do Cerrado – Lina Bo Bardi
Fonte: Instituto Bardi e Autor



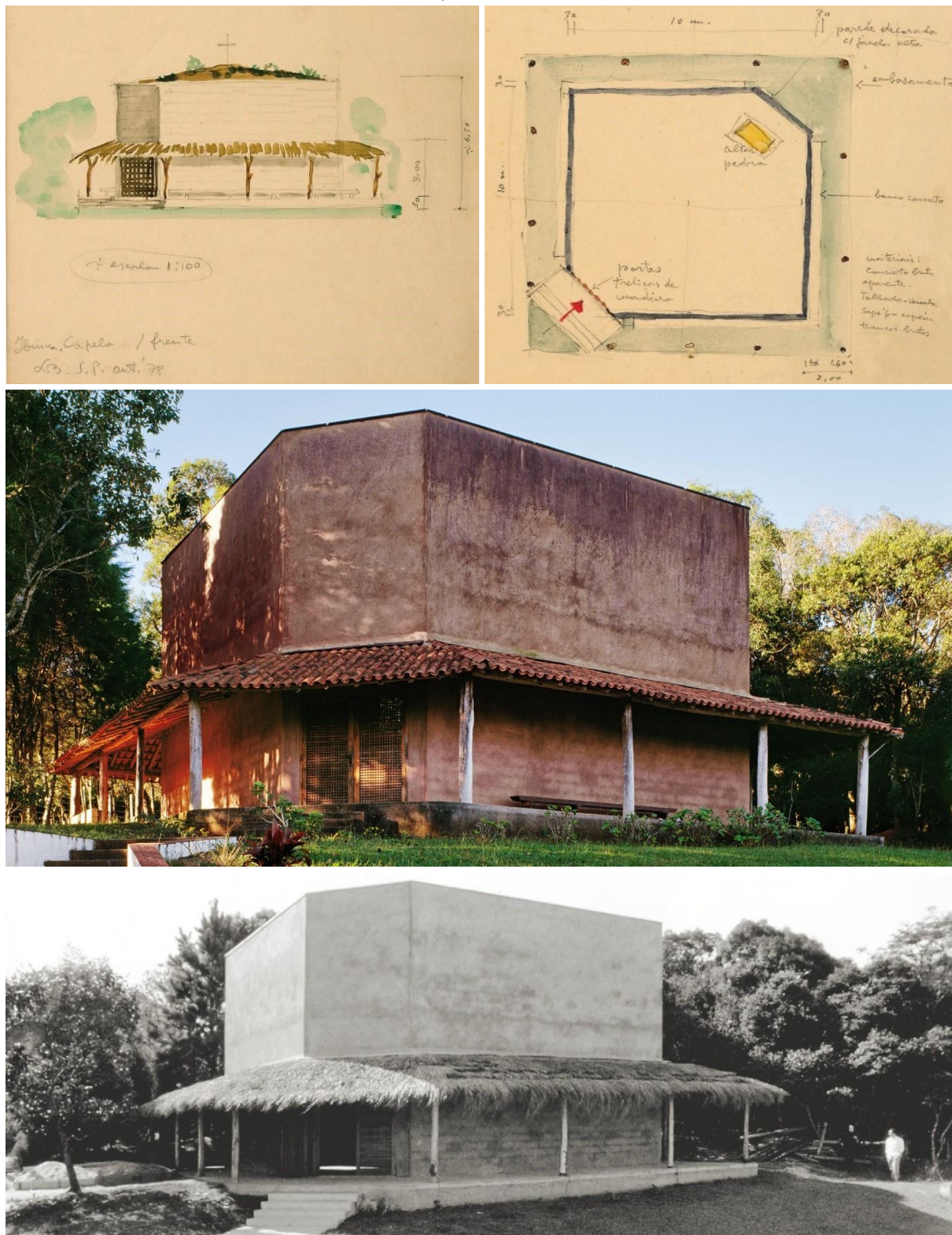
Sobre o altar, Lina estende tecidos que acompanham as cores dos rituais litúrgicos: são "planos moles" e que podem adquirir formas distintas, conforme sejam dispostos (Fig.207-210 – pág.102).

Figura 207, 208, 209 e 210. Igreja Espírito Santo do Cerrado – Lina Bo Bardi
Fonte: Instituto Bardi, Prefeitura Municipal de Uberlândia e Autor



Outra obra de Lina que confirma sua predileção por volumetrias pesadas é a *Capela Santa Maria dos Anjos* (**Fig.211-214** – pág.103) – São Paulo, 1978. Conceitualmente é um cubo do qual foram subtraídas duas quinas. As aberturas são quatro janelas e uma porta de entrada, que coincide com um dos chanfros.

Figura 211, 212, 213 e 214. Capela Santa Maria dos Anjos – Lina Bo Bardi
 Fonte: Instituto Bardi, Nelson Kon e Desconhecido



Semelhante à residência *Valéria Cirell*, a cobertura da varanda – sapé⁴⁶ (**Fig.175-177** – pág.93) – também funciona enquanto um plano.

Figura 215. SESC Pompéia – Lina Bo Bardi
Fonte: Carlos Alberto Cerqueira Lemos



O *SESC Fábrica Pompéia* – São Paulo, 1977-1986 – também confirma o raciocínio plástico de Lina Bardi⁴⁷.

Dois pesados prismas retangulares definem o setor de esportes e serviços; um cilindro determina a caixa d'água. Os dois prismas estão conectados por passarelas, elementos expressivos do projeto (**Fig.215-219** – pág.104-105).

O bloco maior inclui piscinas, ginásio e quadras; é caracterizado por aberturas irregulares e alinhadas, as quais lembram buracos escavados nas paredes.

⁴⁶ Atualmente, tal cobertura de sapé foi substituída por telha cerâmica.

⁴⁷ Feito em parceria com André Wainer e Marcelo Ferraz, o projeto aproveita antigos galpões industriais e acrescenta um setor de esportes.

O bloco menor tem lanchonete, vestiários, diversas salas e circulação vertical⁴⁸. Possui aberturas quadradas e que não seguem um alinhamento. Tal bloco possui um chanfro, mas que não afeta a percepção da forma geométrica.

Figura 216, 217, 218 e 219. SESC Pompéia – Lina Bo Bardi

Fonte: Nelson Kon



O terceiro volume é a torre de água. Tem com formato cilíndrico, é esguio e possui uma altura maior que a dos outros dois edifícios.

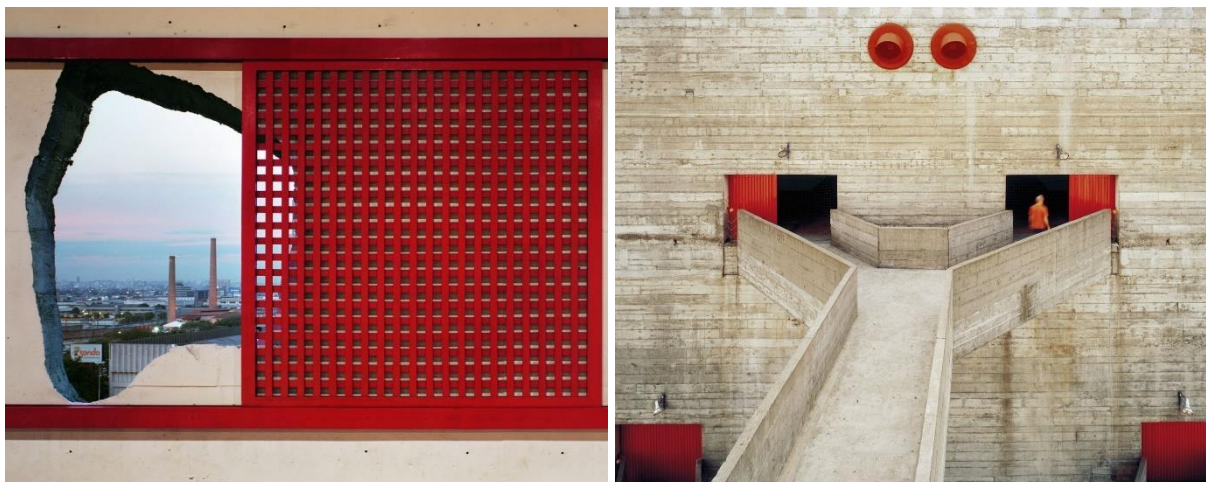
No restante do espaço do SESC, planos independentes surgem como componentes que complementam a obra. As treliças de madeira, de cor vermelha, desempenham a função de fechar o vão das janelas-buraco (**Fig.220** – pág.106). Assim como no *Conjunto Valéria Cirell*, podemos considerar que essas treliças são planos vazados.

⁴⁸ Para chegar a qualquer quadra localizada no outro bloco, é necessário passar pelas passarelas.

Outros elementos planares são as portas, que Lina pinta de vermelho, criando um contraste com o concreto aparente. As portas de correr localizadas junto às passarelas também são planos complementares e plasticamente autônomos (**Fig.221** – pág.106).

Figura 220 e 221. SESC Pompéia – Lina Bo Bardi

Fonte: Nelson Kon



Elementos planares marcantes também estão presente na biblioteca e nos ateliês. É como se Lina dobrasse lâminas de concreto, de modo a criar micro espaços. Se, na biblioteca, tais elementos são moldados in loco, nos ateliês o que ela usa são blocos de concreto para configurar tais peças planares (**Fig.222-223** – pág.106).

Figura 222 e 223. SESC Pompéia – Lina Bo Bardi

Fonte: Louis Smith e Instituto Bardi



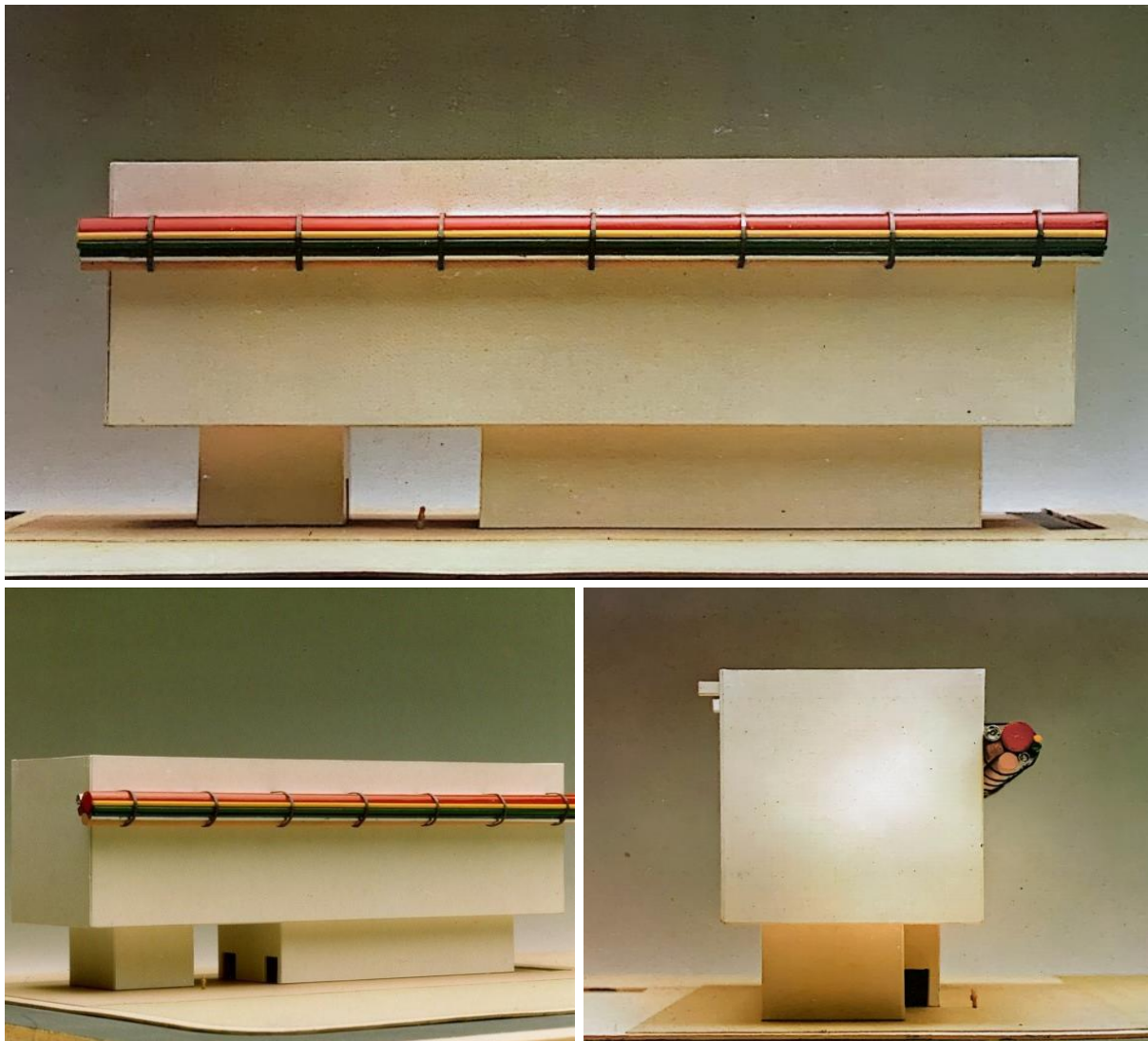
Outro exemplo da utilização de formas primárias e sólidos retangulares, muitas vezes com faces cegas, é o projeto do *Pavilhão do Brasil*⁴⁹ (**Fig.224-226** – pág.107) – Exposição Universal de Sevilha, 1991. Praticamente não tem aberturas, situação

⁴⁹ André Vainer, Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki colaboraram com o projeto.

semelhante, à propósito, à *Igreja do Espírito Santo do Cerrado* e ao *Mausoléu da Família Odebrecht*⁵⁰.

Figura 224, 225 e 226. Pavilhão do Brasil – Lina Bo Bardi

Fonte: Instituto Bardi



O projeto deste pavilhão é composto por um grande paralelepípedo que repousa sobre dois volumes menores. Um destes volumes menores tem a forma de um cubo e funciona como acesso principal ao edifício. O outro é um paralelepípedo; contém a cozinha e o restaurante.

⁵⁰ A *Igreja Espírito Santo do Cerrado* – Uberlândia, 1976-1982 – apresenta poucas aberturas. Algumas delas são visíveis do lado de fora no volume da casa paroquial, mas, em geral, a grande maioria está voltada para o pátio central. No projeto original da nave, por outro lado, havia aberturas oriundas dos escoramentos. Porém, foram cobertas por reboco (LAZZARIN, 2015, p. 140). O *Mausoléu da Família Odebrecht* – Salvador, 1963-1964 – por sua vez, é praticamente um bloco fechado.

A análise do projeto revela o desejo de Lina em criar uma volumetria minimalista, onde as aberturas são discretas e mal podem ser vistas⁵¹. É um edifício com faces cegas. Igual à caixa d'água da *Igreja Espírito Santo* é um sólido retangular, puro, primário.

É importante lembrar que o gosto por elementos geométricos puros está presente na arquitetura moderna e também no movimento Cubista. Esse gosto é uma herança greco-romana que se expressa na arquitetura moderna por meio de volumetrias brancas, frequentemente. Percebemos isso nos volumes brancos criados por Le Corbusier durante os anos de 1920. No caso de Lina Bo Bardi, embora muitas vezes a arquiteta tenha explorado a cor branca em sua arquitetura, diversas vezes passou a optar pela cor e textura natural dos elementos construtivos⁵². É possível, por outro lado, que ela tenha herdado esse gosto a partir do contato com a expressividade de textura vista na arquitetura de Corbusier a partir dos anos 30, ou do conhecimento acerca do Brutalismo Inglês e Paulista⁵³.

Concluída tal análise plástica da arquitetura de Lina, diríamos que as superfícies independentes e plasticamente autônomas aparecem, de modo geral, como elementos complementares de sua arquitetura. Assim, diferente de uma espacialidade construtivista ou neoplástica, onde os elementos planares surgem de modo autônomo, Lina prefere volumes mais próximos do sentido clássico: volumetrias que nos lembram as formas primárias e os elementos platônicos (cubos, cilindros, etc). Neste caso, as paredes (planos) se articulam para configurar tais volumes elementares e não para construir espacialidades onde tais superfícies são elementos plasticamente independentes.

⁵¹ "Tudo fechado. Do lado de fora, na fachada principal, somente um grande feixe de dutos e tubulações técnicas (ar condicionado, elétrica, hidráulica, informática e comunicações) de várias dimensões e cores" (FERRAZ, 1996, p.314).

⁵² Embora fuja ao escopo desta pesquisa, centrada na identificação da questão planar em Lina Bo Bardi, gostaríamos de destacar que, associado a suas volumetrias, há o gosto pela textura natural dos elementos construtivos. Acontece no concreto bruto das paredes do *MASP – São Paulo*, 1957-1968 – e nos expositores deste mesmo museu – cubo de concreto, chapa de vidro e cunha de madeira, tudo em suas cores e texturas naturais; no sapé que cobre as varandas da *Residência Valéria Cirell* – São Paulo, 1958-1964 – deixados em seus aspectos naturais; no concreto aparente do *Mausoléu Odebrecht* – Salvador, 1963-1964 – e dos volumes do setor de esporte do *SESC Pompéia* – São Paulo, 1977 – no tijolo aparente da *Igreja Espírito Santo do Cerrado* – Uberlândia, 1976-1982 – e nos bambus que fecham o espaço multiuso; entre outros inúmeros projetos. Paralelamente a esse gosto pela textura natural dos elementos construtivos, Lina também sempre demonstrou a predileção por criar texturas com elementos naturais – seixos, muitas vezes – e de recobrir paredes e pisos com cacos de azulejo, algo que vemos na obra de Antoni Gaudí. É o caso das paredes da *Residência Valéria Cirell* e da *Residência Chame-Chame* – Salvador, 1958, recobertas de seixos e cacos cerâmicos. Outro aspecto interessante da obra de Lina, mas que foge ao objetivo da presente análise, é também o gosto de Lina pela expressividade dos encaixes, que fazem parte do objeto arquitetônico, e que também compõem no seu design de mobiliário. Um exemplo disso é a *Escada do Solar do Unhão* – Salvador, 1959-63. Nesta escada a arquiteta concebe um encaixe tipo espiga, o qual se torna muito expressivo enquanto detalhe. A mesma expressividade pode ser vista nos expositores do *MASP*, onde uma cunha fixa a chapa de vidro que acolhe as telas. Outros inúmeros exemplos poderiam ser citados.

⁵³ Essa seria uma análise, todavia, que foge ao escopo da presente pesquisa.

CONCLUSÃO

O objetivo desta pesquisa foi realizar uma análise plástica da obra de Lina Bo Bardi tendo por base a abstração moderna referente ao plano. Foram analisados tanto trabalhos de design gráfico, quanto de design de mobiliário e de arquitetura.

A pesquisa constatou que Lina Bo Bardi, assim como os artistas e arquitetos modernos, recorre à questão abstrata da planaridade e a explora em diversos trabalhos.

No design gráfico, a vinculação à questão dos planos pode ser vista nas capas de Revista Habitat, situações em que os planos aparecem fortemente relacionados à vanguarda neoplástica. A partir desta questão da planaridade e de outros aspectos (presença de grid, cores elementares, etc), suas propostas gráficas também se contextualizam no ambiente do design gráfico moderno.

No design de mobiliário (onde os planos têm espessura), Lina manipula tanto elementos planares rígidos – cadeira para o SESC Pompeia, por exemplo – quanto macios e flexíveis – “moles moldes ao corpo”, conforme o observou Francesco Perrotta-Bosch (PERROTA-BOSCH, 2022).

Já nos projetos arquitetônicos os planos, frequentemente, os planos surgem enquanto elementos complementares da arquitetura. Assim, diferentemente de um Mies van der Rohe, por exemplo, onde os elementos planares (paredes) – plasticamente independente – são a diretriz da espacialidade arquitetônica, Lina diversas vezes manifesta o gosto por volumes primários – cubos, prismas retangulares, cilindros, etc; dentro de tais volumes, ou articulados a eles, recorre a elementos planares para configurar espaços internos – divisórias, expositores que também delimitam espaços, etc. Outros elementos planares, como portas, janelas deslizantes, coberturas, etc, também funcionam como elementos complementares da arquitetura.

Diríamos, por fim, que a questão do plano, presente nas obras de Design Gráfico, Mobiliário e Arquitetura, produzidas por Lina Bo Bardi, é um dos aspectos que a contextualizam no ambiente da Arte e da Arquitetura Modernas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SILVA, Patrícia Amorim. *Cruzadas editoriais no Brasil e na Argentina: o desenho industrial na perspectiva das revistas Habitat e Mirante das Artes, &tc, nueva visión e Summa (1950–1969)*. Tese (Doutorado em Design, Tecnologia e Cultura). Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. 8 Ed. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 2002.

BIERRENBACH, Ana Carolina. *Lina Bo Bardi e o Mausoléu da Família Odebrecht, entre o etéreo e o terreno*. Minha Cidade, São Paulo, ano 05, n. 058.02, Vitruvius, maio 2005 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/05.058/1977>>. Acesso em: 10 de setembro de 2023.

_____. *Arquiteturas inconclusas de Lina Bo Bardi: entre a abstração e a mimese*. Revista Docomomo Brasil, Rio de Janeiro, n. 3, p. 30-41, dez. 2018.

BORDA, Luís Eduardo Santos. *A Planaridade no Cubismo: Picasso e Braque: 1907-1914*. Trabalho apresentado à Disciplina História da Arte. Mestrado em História da Cultura. Rio de Janeiro, 1991.

_____. *O Nexo da Forma. Oscar Niemeyer: da Arte Moderna ao Debate Contemporâneo*. Tese (Doutorado em Artes Plásticas). Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

BRASIL, Luciana Tombi. *David Laub: ensaio sobre as residências unifamiliares*. 1 Ed. São Paulo: Romano Guerra, 2007.

CAMPELLO, Maria de Fátima. *Lina Bo Bardi: As moradas da alma*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Arquitetura e Planejamento Urbano, EESC, Universidade de São Carlos, São Carlos, 1996.

CHING, Francis. *Arquitetura, Forma, Espaço e Ordem*. 1 Ed. Trad. Alvarado Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

DESENHO industrial. *Habitat*, São Paulo, n. 1. out. nov. dez. 1950.

EISENBRAND Jochen. *A Cadeira do Sesc Pompeia de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Bardi, 2021. Disponível em <<https://portal.institutobardi.org/revista/a-cadeira-do-sesc-pompeia-de-lina-bo-bardi/>>. Acesso em: 10 de setembro de 2023.

FRAMPTON, Kenneth. De Stijl: *A Evolução e Dissolução do Neoplasticismo: 1917-1931*. In. STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. 2 Ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Tavares e Tristão LTDA, 1991.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (Org.). *Lina Bo Bardi*. 2 Ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1996.

GIEDION, Sigfried. *Espaço, Tempo e Arquitetura: O Desenvolvimento de uma Nova Tradição*. 1 Ed. Trad. Alvarar Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GOLDING, John. *Cubismo*. In. STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. 2. Ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Tavares e Tristão LTDA, 1991.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. 9 Ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: Do Cubismo à Arte Neoconcreta*. 2 Ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura: Ensaios Críticos*. 1 Ed. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. 1 Ed. Trad. Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

GRINOVER, Marina Mange. *Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi*. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

HEINE, Brunna. *Modernidade e memória na arte e arquitetura tumular de Lina Bo Bardi*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2021.

KRAUSS, Rosalind. *A Escultura no Campo Ampliado*. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2008. Ano XV, nº17, 128-137, 2008. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402>>. Acesso em 20 de julho de 2023.

_____. *Caminhos da Escultura Moderna*. 1 Ed. Trad. Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LAZZARIN, Ariel Luís. *A Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015.

LATORRACA, Giancarlo [et al.]. *Maneiras de expor: Arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi*. 1 Ed. São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. 6 Ed. Trad. Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 1994.

LIMA, Rafael Leite Efrem de. *Estética moderna do Design pernambucano: Lula Cardoso Ayres*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

LIMA, Vitor; GALISTEO, Marta. *Brasil Arquitetura e Lina Bo Bardi: continuidades e independências*. Entrevista com Marcelo Ferraz. *Entrevista*, São Paulo, ano 22, n. 085.01, Vitruvius, janeiro de 2021
<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/22.085/7998>>. Acesso em: 10 de setembro de 2023.

LIMA, Zeuler. *Lina Bo Bardi – O que eu queria era ter história*. 1 Ed. Trad. Cristina Fino e Teté Martinho. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. 1 Ed. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MENDONÇA, Thais Saager Ferreira. *Mini Curso de Lettering e Chalkboard*. 1 Ed. Universidade Federal de Brasília, Brasília, 2020.

MONTANER, Josep Maria. *As Formas do Século XX*. 1. Ed. Trad. Maria Luiza Tristão de Araújo. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

OLIVEIRA, Liana Paula Perez de. *A capacidade de dizer não: Lina Bo Bardi e a fábrica da Pompéia*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

OLIVEIRA, Olivia de. *Lina Bo Bardi: Obra construída*. 1 Ed. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: GG, 2014.

ORTEGA, Cristina Garcia. *Lina Bo Bardi: móveis e interiores (1947-1968) – interlocuções entre moderno e local*. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PEREIRA, Juliano. *Lina Bo Bardi Bahia, 1958-1964*. 1 Ed. Uberlândia: Edufu, 2008. <https://doi.org/10.14393/EDUFU-978-85-7078-150-5>

PERROTTA-BOSCH, Francesco. *Diálogo Bardi Bill*. Texto Curatorial. São Paulo: ETEL, 2022. Disponível em: <https://issuu.com/etel.design/docs/di_logo_bardi_bill>. Acesso em 20 de março de 2023.

RICKEY, George. *Construtivismo. Origens e Evolução*. 1. Ed. Trad. Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: Nexos de arquitetura*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

ROWELL, Margit. *The Planar Dimension: Europe, 1912-1932*. 1 Ed. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1979.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. 1 Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SAMARA, Timothy. *Grid: construção e desconstrução*. 1 Ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SCHARF, Aaron. *Construtivismo*. In. STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. 2 Ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Tavares e Tristão LTDA, 1991.

_____. *Suprematismo*. In. STANGOS, Nikos. *Conceitos da Arte Moderna*. 2 Ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Tavares e Tristão LTDA, 1991.

STUCHI, Fabiana Terenzi. *Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

TANNURI, Fabiana Luz. *O processo criativo de Lina Bo Bardi*. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. 2 Ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual: Movimentos da Arte Moderna*. 1 Ed. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZILIO, Carlos. A querela do Brasil - A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/1922-1945. 1 Ed. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1982.

