

Trabajo Fin de Grado

La fábrica de sueños
Lina Bo Bardi y el proyecto SESC Pompéia

The dream factory
Lina Bo Bardi and the SESC Pompéia project

Autora

Helena del Río Gil

Director

Raimundo Bambó Naya

Escuela de Ingeniería y Arquitectura
2018

DECLARACIÓN DE
AUTORÍA Y ORIGINALIDAD

(Este documento debe acompañar al Trabajo Fin de Grado (TFG)/Trabajo Fin de Máster (TFM) cuando sea depositado para su evaluación).

D./D^a. Helena del Río Gil

con nº de DNI 73106039X en aplicación de lo dispuesto en el art.

14 (Derechos de autor) del Acuerdo de 11 de septiembre de 2014, del Consejo de Gobierno, por el que se aprueba el Reglamento de los TFG y TFM de la Universidad de Zaragoza,

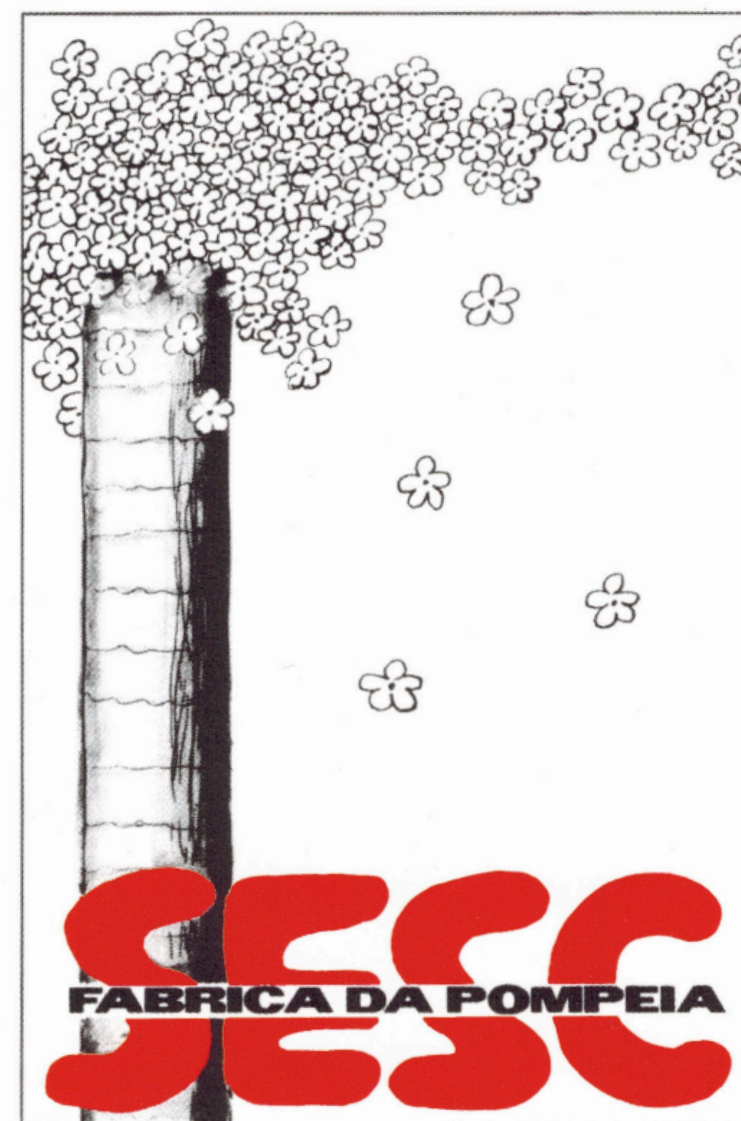
Declaro que el presente Trabajo de Fin de (Grado/Máster)
Grado _____, (Título del Trabajo)

La fábrica de sueños. Lina Bo Bardi y el proyecto SESC Pompéia

es de mi autoría y es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citada debidamente.

Zaragoza, 28 de agosto de 2018

Fdo: Helena del Río Gil



FABRICA DA POMPEIA

SESC

CENTRO DE LAZER

"O logotipo é um selo, de comunicação popular, e não uma 'sigla' abstracta. (Tão desgastadas hoje: vide os marcos das construtoras, governos, etc, etc). Representa: a torre-caixa-d'agua-chaminé, do Centro Pompéia: invés da fumaça a torre-chaminé despeja flores."
Lina Bo Bardi, 1982

La fábrica de sueños
Lina Bo Bardi y el proyecto SESC Pompéia

-Helena del Río Gil-
Director: Raimundo Bambó Naya

Escuela de Ingeniería y Arquitectura
Universidad de Zaragoza

Agosto de 2018



Resumen

El estudio del proyecto SESC fábrica de la Pompéia nos acerca a la figura de Lina Bo Bardi. Se descubre un mundo poético que va más allá de los límites de la arquitectura y que se nutre de otras disciplinas con las que la arquitecta experimentó. Se trata de un proyecto integral que condensa rehabilitación, diseño industrial, carteles, tipografías, vestuario, expografía... Distintos caminos que Lina Bo Bardi recorrió y que encontraron en la Pompéia su punto de confluencia.

Su estancia en el Nordeste de Brasil supuso un punto de inflexión en el entendimiento de su trabajo. Aquí comenzó una búsqueda de procesos de diseño y construcción en condiciones de carencia y con una cierta economía de medios. En el Nordeste encontró las raíces brasileñas que le sirvieron de base para proponer una nueva modernidad en un sentido nacional. Todo lo aprendido de la cultura popular del Brasil profundo trató de implementarlo en su obra posterior.

El SESC Pompéia es conocido como la Ciudadela de la libertad pues intentó dar cabida a los marginados, a la gente corriente, a los “feos”. Fue un proyecto que ansió la libertad. Sin embargo, para poder optar a la libertad hubo que imponer una serie de reglas en este tablero de juego, una antigua fábrica de barriles. Para evitar un cercenamiento de la flexibilidad espacial, tuvo que haber primero una “programación de lo desconocido”, una programación de flujos de movimiento. Es aquí cuando aparecieron las distintas disciplinas con las que Lina Bo Bardi experimentó a lo largo de su vida: el mobiliario, las exposiciones y los objetos, fueron fundamentales para la implicación del usuario en la vida cultural del SESC. Pero más importantes todavía para el control espacial y el afianzamiento de la libertad colectiva.

Palabras clave: Lina Bo Bardi, SESC Pompéia, libertad, preartesano, colectivo, Brasil.

Índice

1.Introducción.	8
1.1.Consideraciones previas y objetivos.	9
1.2.Metodología y fuentes.	10
1.3.Descripción y organización del trabajo.	11
2.Lina Bo Bardi: contexto.	12
2.1.Formación y primeros años en Italia.	13
2.2.Brasil.	17
2.2.1.Llegada al Brasil Moderno.	17
2.2.2.Viaje al Brasil profundo.	19
2.2.3.Antropofagia y tropicália.	25
3.Proyecto SESC fábrica de Pompéia.	30
3.1.El proyecto SESC y antecedentes.	31
3.2.Fábrica, intervención y simbolismo.	37
3.2.1.Arqueología industrial.	37
3.2.2.Intervención y programa.	45
-El nuevo uso de la fábrica.	47
-La playa del paulistano.	53
-Dos fuertes militares.	53
3.2.3.Búsqueda de un lenguaje.	57
3.3.Ocupación, uso y libertad.	61
3.3.1.Cuestión de la libertad.	61
3.3.2.Programación de lo desconocido.	71
-Mobiliario y diseño industrial.	71
-Objetos individuales y colectivos. Exposiciones.	77
-Detalles.	81
4.Consideraciones finales.	84
5.Anexos.	87
5.1. Línea temporal Lina Bo Bardi.	88
5.2. Evolución del proyecto SESC.	90
5.3. Planimetrías.	96
6.Bibliografía.	104
7. Créditos de imágenes.	110

1. Introducción

1.1. Consideraciones previas y objetivos.

La casualidad me llevó a conocer la obra de Lina Bo Bardi en mi tercer año de universidad. Oí hablar de ella por primera vez en 2015 de la mano de Mara Sánchez Llorens, en los ciclos de conferencias organizados por el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Zaragoza. Sin saber qué esperar de esa charla, descubrí a una arquitecta apasionante y enigmática cuya obra y pensamiento he seguido durante el resto de mi carrera, y que ahora, al terminar, he decidido desentrañar.¹

Acostumbrados a un *star system* de prolíficos arquitectos surge la figura de una arquitecta con un número contado de obras de gran calidad, atractivos dibujos y colecciones de objetos. Este trabajo es una excusa para un mayor acercamiento y comprensión de esta arquitecta. La razón por la que decidí estudiar el SESC Pompéia es porque esta obra condensa gran parte del ideario e inquietudes de Lina Bo Bardi, y será el reflejo de todas sus preocupaciones y sensibilidades. Además a partir de este proyecto de madurez se hace referencia a otras de sus obras y a otros intelectuales que influyeron en su pensamiento. El SESC Pompéia es resultado del Brasil que Lina Bo Bardi vivió y la élite intelectual paulista y europea con la que se codeó. Por otro lado, uno de los atractivos de este proyecto es el tratamiento de la cuestión de la libertad en los usos del edificio y la condición que asume la arquitecta de construir lo que ella calificó como “arquitectura fea” para la gente corriente.

Con este trabajo se profundiza en la obra y el pensamiento de Lina Bo Bardi, a través del estudio de la fábrica del SESC Pompéia en São Paulo.

Esta obra puede considerarse un proyecto integral: recuperación de una fábrica existente y proyección de dos nuevos cuerpos con usos complementarios, el diseño del mobiliario, de objetos, del vestuario de los trabajadores, de las tipografías y los carteles... El acercamiento a esta obra desde diversos enfoques permite el conocimiento de otros caminos que puede tomar la arquitectura y que al mismo tiempo la enriquecen.

¹ Mara Sánchez Llorens. “Revisitando la arquitectura de Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas”, (conferencia impartida en el edificio Ada Byron en los Ciclos de conferencias de Primavera de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura (EINA) de la Universidad de Zaragoza., Zaragoza, 26 de marzo, 2015). El enlace del vídeo de la conferencia puede encontrarse en el canal de Youtube: “Revisitando la arquitectura de Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas”, j12h. Arquitectura Universidad de Zaragoza, <https://www.youtube.com/watch?v=K3vjdFa1jgQ>, (consultada 14 de abril de 2018).

1.2. Metodología y fuentes.

El primer acercamiento a la figura de Lina Bo Bardi fue la propia conferencia de Mara Sánchez Llorens. De ahí en adelante se recurrió a una serie de fuentes primarias, recopilaciones de textos escritos por la propia Bo Bardi, planos, dibujos, fotografías del lugar.

Los primeros textos leídos fueron un conjunto de escritos de Lina Bo Bardi hecha por Silvana Rubino y Marina Grinover. Esto permitió hacer un repaso de su vida y de sus preocupaciones en primera persona. Como lectura en paralelo y apoyo a estos textos se hizo un repaso en tercera persona de sus obras a través de la publicación de la revista *AV Monografías 180*. Si bien la información aportada por este documento no profundiza demasiado, resulta ser una lectura óptima para los primeros contactos.

Como fuentes secundarias, se recurrió a monografías sobre la obra construida y más propiamente sobre el SESC Pompéia. En este punto es cuando ya se tuvo la información básica necesaria para formar una imagen mental de su vida y trabajo. Después de esto se profundizó en el estudio de la tesis doctoral de Mara Sánchez Llorens, *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas*, que aportó información sobre un tema tan específico y aparentemente ajeno como es el de los objetos en la producción bobardiana. Otro punto importante del trabajo de Sánchez Llorens es que su texto remite a otras referencias artísticas y literarias fundamentales para la obra de Lina Bo Bardi. Por ello, en este estudio se ha decidido dar unas pinceladas de esas otras influencias o conexiones, como por ejemplo la búsqueda –análoga a la de Bo Bardi años más tarde– de las “raíces brasileñas” por parte de la artista Tarsila do Amaral o la fabricación de juguetes a la que se dedicó también Joaquín Torres-García.

Hay que añadir que se recurrió también a otros libros y escritos de temática general y que si bien no hablaban directamente de Lina Bo Bardi y su obra, sí ofrecían cierta información complementaria que ayudó a un mayor entendimiento de su legado. Entre ellos se encuentra la Historia de la fealdad, de Umberto Eco, que ha ayudado a entender cómo las referencias del SESC Pompéia a la arquitectura “fea”, tenía unos ciertos fundamentos históricos.

Los dibujos proporcionados por el Instituto Bo Bardi fueron de gran ayuda para interpretar las acciones y decisiones proyectuales que se tomaron con respecto al SESC Pompéia. Este Instituto cuenta con un archivo de documentos y dibujos catalogados de toda la obra de la arquitecta. Sin embargo, fue imposible acceder libremente a las imágenes por lo que se recurrió a la monografía editada por dicha institución. Esta publicación contiene una amplia colección de imágenes de toda la obra de la arquitecta y ha sido fundamental para el apoyo de este trabajo.

Tras una intensa lectura se procedió a fijar una serie de objetivos y un índice de lo que se pretendía explicar. El trabajo podría dividirse en dos partes. La primera es más exhaustiva y responde de manera más rigurosa a la información encontrada. El último punto habla de la libertad y se fundamenta en toda la bibliografía aportada y en los testimonios en primera persona de Bo Bardi y de los que la rodeaban. Sin embargo, en esta parte, se aporta una interpretación de cuáles fueron los posibles elementos que ayudaron a controlar la libertad y a la vez no privar al espacio de su flexibilidad. Para apoyar esta tesis, se recurrió a su experiencia como diseñadora industrial y apasionada coleccionista de objetos. La relación completa de todas las fuentes empleadas en el trabajo se recoge en la bibliografía, al final del mismo.

Es probable que la imposibilidad de viajar a São Paulo haya condicionado el estudio y la

comprensión del edificio. Conocer un edificio sin haberlo visitado es un interesante ejercicio pues obliga, desde la individualidad, a indagar en bibliografías y a “desgranar” la arquitectura de una manera más rigurosa y ordenada que habiéndola visitado desde el inicio.

1.3. Descripción y organización del trabajo.

El trabajo está dividido en dos partes. Una primera parte donde se expone de manera sucinta la vida, obra y pensamiento de la arquitecta. Esta primera parte se subdivide a su vez en dos partes: los primeros años en Italia y referencias iniciales y su vida en Brasil. Durante estos años, se pueden distinguir tres etapas: la llegada a São Paulo y los contactos con el Movimiento Moderno en Brasil, el punto de inflexión que supuso en su vida su estancia en Salvador de Bahía y por último la vuelta a São Paulo y su adhesión al movimiento *Tropicália*. La obra de Lina Bo Bardi comenzó desde posiciones más individuales cercanas a la modernidad; esto se manifestó en el diseño de ciertas joyas y mobiliario. Tras su paso por el Nordeste, su entendimiento de la arquitectura y el diseño viró hacia un sentido de colectividad. Esto quedó patente en el propio proyecto del SESC, en objetos como el Dodecaedro o Polochon, en las exposiciones...

La segunda parte aborda el estudio del SESC Pompéia. Se comienza exponiendo la falta de espacio libre de São Paulo y la necesidad de diseñar plazas o zonas para el encuentro. Se dan unas nociones acerca del SESC como una importante institución en Brasil que dio solución a esta problemática y se exponen algunos de los proyectos con mayor interés. Se prosigue de manera rigurosa explicando el proceso de rehabilitación de la fábrica y la organización del programa. Al proceso constructivo se une al desarrollo de un lenguaje representativo de la obra. Por último, se aborda el estudio de cómo se colonizó ese espacio y cómo se gestionó la búsqueda de la libertad a partir de determinados diseños y exposiciones. Resulta paradójico el hecho de que el control de la libertad fuera la única manera de que en un futuro no se acabase con la flexibilidad de ese espacio.

Finalmente se extraen una serie de conclusiones personales acerca del estudio y se adjuntan una serie de anexos con planos, líneas temporales y bibliografía.

2.Lina Bo Bardi: contexto

“‘Ella’ vive en un paraíso hecho por sí misma es parte de él...
Y sin embargo, cuando empezó a llover fuera y el sol seguía brillando,
estaba emocionada como si viera la aparición simultánea del Sol y de la
Lluvia por primera vez ¡de esto también tengo que acordarme!’”
Aldo van Eyck

Nota que dejó Aldo van Eyck en el libro de visitas de la casa de Valeria Cirell. El pronombre “Ella” no queda claro si se refiere a la dueña de la casa, a la propia a casa o a la propia Lina. Esta ambigüedad en el arquitecto no es nada rara en una persona interesada en fenómenos gemelos como el sol y la lluvia. En Olivia de Oliveira, *Lina Bo Bardi. Obra construida*. (Barcelona: 2G Books, 2010), 42.

2.1. Formación y primeros años en Italia.

Achillina di Enrico Bo² nació en Roma en 1914. Italia estaba a las puertas de entrar en la I Guerra Mundial y la agitada vida cultural daba paso a movimientos de vanguardia entre los que destacó el Futurismo.

Se crió en el seno de una familia acomodada. Aprendió a dibujar junto a su padre a una temprana edad, lo que le hizo desarrollar un universo poético que la acompañaría por siempre. [Fig. 2.] Aunque fuera poco común para una mujer de su posición, ingresó en la carrera de arquitectura de la *Università di Roma*, dirigida por Marcello Piacentini.³

Los primeros pasos de Lina en la arquitectura coincidieron con el nacimiento de la arquitectura moderna en Italia. Su educación en Roma estuvo marcada por las inestabilidades tanto sociales como políticas. Su formación se enmarcó en un escenario dominado por múltiples y contradictorias teorías de diseño y de arquitectura. Recibió una educación historicista pero también con fuerte carga humanística, que fue esencial para el desarrollo de su obra y su visión del mundo. A pesar del ambiente rancio que, según ella, se respiraba en Roma, la ciudad tenía una fuerte carga simbólica y fue una óptima escuela de arquitectura.⁴

Para ella, fueron fundamentales las enseñanzas de profesores como Marcello Piacentini o Gustavo Giovannoni, representantes de lo que se conocía como arquitectura fascista, movimiento al cual Lina nunca se sumó. Finalizó sus estudios en 1940 con un proyecto de fin de carrera que años más tarde presentaría como un hospital para madres solteras. Tras finalizar sus estudios, abandonó Roma y se trasladó Milán, una ciudad más industrializada y culturalmente más abierta.⁵

Una de las facetas más interesantes de Bo Bardi es su trayectoria editorial. Comenzó a trabajar en esta época con Giò Ponti en la revista *Lo Stile*.⁶ [Fig. 6.] Durante esos años, colaboró con Carlo Pagani en diversos periódicos italianos.⁷

En 1944, Lina Bo y Carlo Pagani, asumieron la subdirección de la revista *Domus* y en 1945 fundaron y dirigieron *Quaderni di Domus*. Fue en este punto donde se ejercitó en la arquitectura por escrito, disciplina de la cual nunca se apartó y que le permitió desarrollar todo un ideario. Durante los últimos años de la guerra, ambos arquitectos se unieron al fotógrafo Federico Patellani para documentar y evaluar la situación de destrucción del país, y proponer alternativas de reconstrucción basadas en el diseño humanizado. Bo y Pagani, crearon con Raffaele Carrieri y el apoyo de Bruno Zevi⁸ el semanario de arquitectura *A*, posteriormente bautizada como *A Cultura della vita*.⁹ [Fig. 3.]

2 Ya que en la mayoría de las publicaciones se refieren a ella por su nombre de pila y debido a la cercanía que produce la lectura de su obra, se opta por referirse a ella únicamente como Lina. Este tratamiento especial se acompaña con el carácter especial de su propia obra.

3 Zeuler R.Lima, “Comprometida con la vida”, *AV Monografías* 180 (2015): 6.

4 Ibidem.

5 Ibidem.

6 Allí conoció a Pietro María Bardi (periodista, crítico de arte, galerista, coleccionista y editor de la revista *Quadrante*) con quien se casaría en 1946.

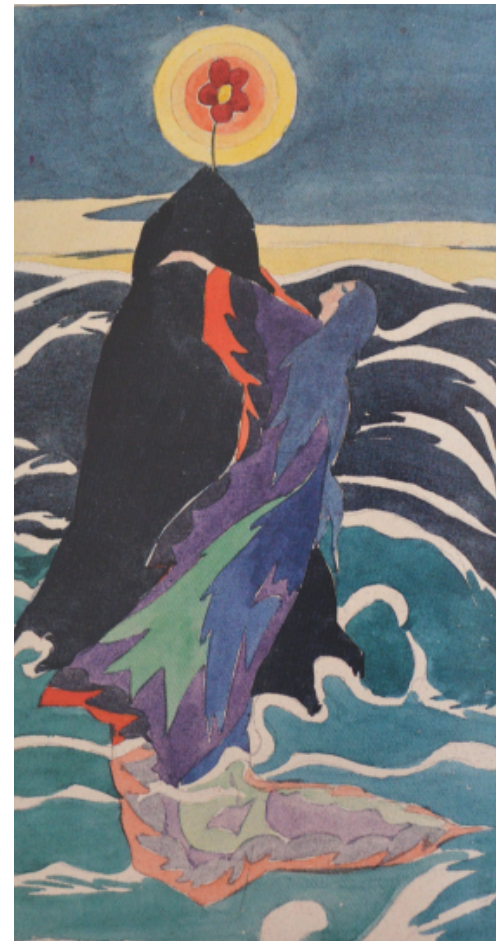
7 Org.Silvana Rubino y Marina Grinover, “La escritura de una arquitecta” en *Lina Bo Bardi. Por escrito*. (Ciudad de México: Alias, 2014), 26.

8 Lina contó con la amistad Bruno Zevi toda su vida.

9 (H)abitación, ansiedad, amor, (h)abilidad, acuerdo, audacia, aviso, aspereza, absurdo, asociación. La revista *A* fue ideada para estar “al alcance de todos”, no solo de arquitectos, en un intento de democratizar el diseño y la arquitectura. Empezando desde la letra A, plantea difundir entre todo tipo de público, un nuevo estilo de vida “racional”. Este problema del habitar, habitar bien, habitar moderno, fue un tema recurrente en el pensamiento de Lina y es aquí donde se sientan las bases para un trabajo que evolucionará hacia un mayor compromiso social.



1



2



3



4



5



6

Fig. 1. Fotografía de Lina Bo Bardi con el collar de Aguamarina en el carnaval en IAB (Instituto de Arquitectos de Brasil), 1948.
Fig. 2. Acuarela de la infancia 1927-28

Fig. 3. Revista *A Cultura della vita* nº 2, fundada y dirigida por Lina Bo Bardi, Bruno Zevi y Carlo Pagani.
Fig. 4. Tarjeta de visita de su estudio en Milán.
Fig. 5. *Alencastro*, seudónimo bajo el cuál escribía una columna satírica en la revista *Habitat*.
Fig. 6. Habitación para niño, revista *Stile* nº 23, noviembre, 1942.



7



8



9



10

Fig. 7. Silla três pés en hierro. Diseño del estudio de Arte y Arquitectura Palma.
Fig. 8. Pinacoteca de la primera sede del MASP después de la reforma, 1950.
Fig. 9. *Bela criança*. Artículo sobre el Ministerio de Educación y Salud (MESP), revista *Habitat* nº 4, 1951.
Fig. 10. *Largo Getúlio Vargas*, Río de Janeiro, 1946. Acuarela hecha a su llegada a Brasil.

2.2. Brasil.

Fue en 1946 cuando Lina marchó con su marido Pietro María, a Sudamérica para vender su colección de arte. No tenían pensado abandonar Italia de forma permanente, sin embargo, la perspectiva de un nuevo mundo, un nuevo entorno distinto al europeo, con nuevas oportunidades, les sedujo. A finales de ese año, este matrimonio de italianos llegó a Río de Janeiro. [Fig. 10.] La primera visión de ese Brasil moderno fue el Ministerio de Educación y Salud (MESP)¹⁰, que visto desde el mar, parecía darles la bienvenida. [Fig. 9.] Este edificio, cuya construcción tuvo el asesoramiento Le Corbusier, con sus parasoles y pilotis, sugería la posibilidad de un nuevo mundo¹¹.

El haber crecido en la Italia del fascismo y ser superviviente de la Primera y Segunda Guerra Mundial la predispuso a afrontar su nueva vida en Brasil de una manera apasionada. Comenzó la búsqueda de un nuevo humanismo, un humanismo pragmático. Intentó alcanzar la dignidad y la justicia a través de sus acciones. Persiguió la autenticidad de la gente sencilla, que si bien solía carecer de medios materiales, poseía una inmensa creatividad. Las acciones y las luchas colectivas debían quedar por encima de la voluntad individual. Para ella el trabajo del arquitecto tenía un fuerte componente cívico, que satisficiera las necesidades básicas de la gente y dignificara sus condiciones de vida: la arquitectura y el diseño debían ser útiles.¹²

En Brasil entró en contacto con tres realidades culturales: la del Movimiento Moderno, impulsado por personajes como Oscar Niemeyer, Lucio Costa o Roberto Burle Marx; el Brasil profundo del Nordeste; y, posteriormente, la del movimiento brasileño *Tropicália*.

2.2.1. Llegada al Brasil Moderno.

Recién llegados a Brasil, Pietro María Bardi fue invitado por Assis Chateaubriand a crear y dirigir el Museo de Arte de São Paulo (MASP); en 1947 Lina fue llamada para realizar obras de acondicionamiento en un edificio existente para que albergara provisionalmente dicho museo en la rúa 7 de abril. [Fig. 8.] En 1948, el matrimonio Bardi fundó el Estudio de Arte Palma con el arquitecto Giancarlo Palanti, entre otros, con el objetivo de desarrollar un mobiliario moderno e industrial. [Fig. 7.] Lina tuvo la rara oportunidad de dedicarse de forma profesional a otras áreas además de la arquitectura: paisajismo, mobiliario, ilustración, diseño gráfico, escenografía, diseño industrial... Si bien su obra arquitectónica construida es escasa y tardía, posee un enorme interés y se revela como una carrera mucho más compleja y pertinente de lo que aparenta. A pesar de que sus dibujos, más propios de una artista *naive*, sugieran un trabajo lúdico o accidental, Lina era una profesional comprometida, con una metodología seria y rigurosa.¹³

En 1950 Lina comenzó a dirigir el Instituto de Arte Contemporáneo que pertenecía al MASP. Ese mismo año, fundó con su marido la revista *Habitat* que fue la revista del Museo de Arte de São Paulo. En ella escribió una columna irónica y crítica bajo el seudónimo de *Alencastro*, actitud que coincidió con la de muchas mujeres, que en aquella época no se representaron a sí mismas de manera abierta.¹⁴ [Fig. 5.]

10 Hoy conocido como Palacio Capanema, es una obra del equipo formado por Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer y Ernani Vasconcellos y liderado por Lucio Costa, con el asesoramiento del propio Le Corbusier.

11 Rubino y Grinover, “La escritura de una arquitecta”, 8.

12 Lima, “Comprometida con la vida”, 8.

13 Renato Anelli, “Del diseño a la artesanía”, *AV Monografías* 180 (2015): 14.

14 Mara Sánchez Llorens, *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas*. (Ciudad autónoma de Buenos Aires: Diseño, 2015), 82.

En 1951 construyó su nuevo hogar, en el barrio de Morumbi (São Paulo): la Casa de Vidrio, cuya configuración y estética se enmarca dentro de los postulados del Movimiento Moderno. [Fig. 11 y 12.] Desde pequeña, Lina sintió pasión por coleccionar objetos, joyas, piedras, juguetes... la Casa de Vidrio se convirtió en un contenedor de esos objetos –“objeto múltiple”–, una especie de expositor de lo recolectado en sus viajes. [Fig. 13.] Es en este mismo año cuando Lina empezó a realizar una serie de estudios con *collages* para una nueva sede del MASP, que culminaría con su construcción años más tarde. [Fig. 21.]

Entre 1955 y 1957 fue profesora de Teoría de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de São Paulo. En 1957 escribió su tesis, *Contribución preliminar a la enseñanza de la Teoría de la Arquitectura*.¹⁵ Fue en ese año cuando los tres promotores del MASP, los Bardi y Chateaubriand, viajaron a Nueva York para conocer de cerca el funcionamiento del museo del momento, el MoMA, donde posteriormente se expondrían obras del museo paulista. Allí conocieron a Alfred Barr y el sistema expositivo jerarquizado que este propuso. El gran logro del MASP –síntoma de la libertad a la que aspiraba– fue precisamente ir en contra de este tipo de organización y proponer un orden expositivo no categorizado. Este viaje fue una manera de establecer contacto con el panorama moderno internacional.¹⁶

Tras diez años en São Paulo, en 1958, Lina marchó por un corto periodo de tiempo a Salvador de Bahía –una región del Nordeste brasileño–,¹⁷ como profesora invitada en la Universidad de Bahía. Inició una serie de estudios etnográficos del interior de la región y organizó la exposición *Bahía no Ibirapuera* en São Paulo. La muestra exhibía obras de arte popular brasileño: artes, religión y de la cultura popular africana de Bahía.¹⁸ [Fig. 17.]

2.2.2. Viaje al Brasil profundo.

En 1960 se trasladó nuevamente a Salvador para organizar y dirigir el Museo de Arte Moderno de Bahía (MAMB) en el Solar de Unhão. [Fig. 16.] El MAMB contaba además con una Escuela de Diseño y un Museo de Arte Popular. [Fig. 14.] Su intención era reproducir allí el concepto de MASP como centro de renovación cultural. Desarrolló un verdadero catálogo sobre la cultura popular del interior de la región. Este catálogo estaba formado por dos grupos de objetos. Por un lado, objetos supersticiosos o de origen religioso, como exvotos, carracas, esculturas indígenas y africanas. Por otro lado, objetos de uso cotidiano, que a su vez podrían clasificarse en otros dos conjuntos: los productos fabricados mediante técnicas tradicionales, hechos de cerámica, paja, madera... y los objetos fabricados en condiciones de carencia, mediante la reutilización de productos industriales de desecho como bombillas, latas, cajas... Es lo que Lina denominó preartesanado. [Fig. 18.] Ella evitó definir este tipo de producción como “artesanal” pues se trataba de una actividad carente de las características propias del artesanado, esto es, una estructura social de ligas y corporaciones.¹⁹

La conexión de Lina Bo Bardi con Salvador de Bahía fue fundamental para introducirla en lo mitopoético,²⁰ en relación con la cultura popular afrobahiana. Los mitos fueron una forma

¹⁵ Olivia de Oliveira, *Lina Bo Bardi. Obra construída*. (Barcelona: 2G Books, 2010), 206.

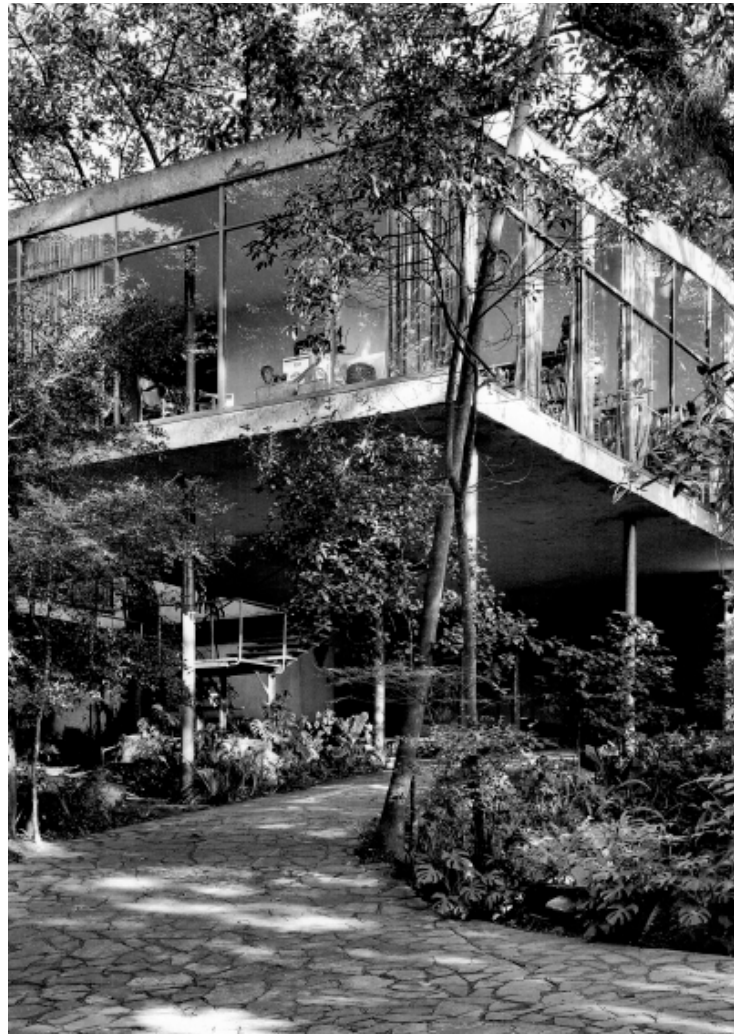
¹⁶ Fermina Garrido López y Mara Sánchez Llorens, “Carta de Lina al periódico Folha de São Paulo” en *Ray Eames y Lina Bo Bardi, el viaje como laboratorio* (Ediciones Asimétricas: Madrid, 2018), 44-5.

¹⁷ Por aquel entonces, el Nordeste era el Brasil remoto y profundo, lo que representaba la cultura brasileña genuina.

¹⁸ Con popular, Lina se refirió a la cultura propia de un país o región. Evitó referirse a la cultura popular como *folklore*. Renato Anelli, “Del diseño a la artesanía”, 16.

¹⁹ Anelli, “Del diseño a la artesanía”, 18.

²⁰ Lo mitopoético entendido como los ritos y la cultura popular africana de Bahía como el *Candomblé*. Los mitos fueron para ella un arma de conocimiento directo de la cultura y las costumbres afrobahianas, que se transmiten de generación en generación, esto es, de una manera “perceptiva y participativa”.



11



12



13

Fig. 11. Casa de Vidrio, 1951.

Fig. 12. Vista de la casa de vidrio asomando hacia el paisaje del barrio de Morumbi (São Paulo).

Fig. 13. Vista interior de la casa de vidrio. "Objeto contenedor de objetos".

de conocimiento directo de esa sociedad y una forma de resistencia ante la occidentalización, la globalización y la importación cultural de países más desarrollados. Ante el proceso general de modernización de Latinoamérica y la globalización de la cultura occidental, la vitalidad de la cultura popular del Nordeste era un arma para defender la autenticidad del país.²¹ En los comentarios de la recopilación de textos de Bo Bardi, Rubino y Grinover afirmaron lo siguiente:²² “Su incorporación de la así llamada cultura popular hizo que Aldo van Eyck se aliara con ella al final de su carrera”.

Los años en Salvador de Bahía le descubrieron un Brasil auténtico una cultura más africana y oriental que occidental; en sus propias palabras, un lugar “rico de savia popular”. Aprendió de esta “cultura de la supervivencia”. Se posicionó del lado de los “feos”, de la gente corriente y sencilla. Ella quiso construir para ellos. Calificó esta cultura de “indigesta, seca, dura de digerir” y consideró que esta, podría contribuir a la modernidad brasileña. De ahí que describiera como “fea” la arquitectura del brutalismo sin refinar de edificios como el Museo de Arte de São Paulo (1957-1968) o la Fábrica SESC Pompéia (1977-1986). El adjetivo “feo” estaba en sintonía con la “estética del hambre” propuesta por Glauber Rocha en 1965 y se refería a esa gente corriente, a los olvidados, a los perdedores.²³ La propia Lina explica: “yo quiero que el SESC sea todavía más feo que el MASP!”. Es por ello que el centro de ocio y placer SESC Pompéia fue apodado “ciudadela de la libertad”.²⁴

A raíz del éxito de la exposición internacional de arquitectura moderna brasileña organizada por el MoMA de Nueva York en 1943,²⁵ comenzaron a revalorizarse los conocidos como “países lejanos”. Este fervor por la arquitectura moderna brasileña, que se instaló desde mediados de los años 50, fue paulatinamente sustituido por las críticas al Movimiento Moderno. En este contexto, la arquitectura moderna producida en Río de Janeiro –“Escuela Carioca”–, representada y exportada con éxito por Oscar Niemeyer, dejó de tener su lugar en el contexto internacional. Por otro lado, a diferencia de la Escuela Carioca, la arquitectura paulista de las décadas posteriores a 1950 se volcó en su propio contexto nacional y se alejó de la mirada internacional. Ejemplos como la del arquitecto Vilanova Artigas, destacado miembro del Partido Comunista Brasileño, llegó a declararse en contra de las bienales de São Paulo por considerarlas instrumentos del imperialismo Norteamericano.²⁶ [Fig. 24.] Según Lina, Brasil estaba dividido entre: los que quisieron competir a nivel internacional exportando su producto con una impronta nacional y los que verdaderamente miraron dentro de sí mismos, a nivel nacional, buscando las raíces de su cultura autóctona.²⁷

El pensamiento de Lina cambió a lo largo de los años, y antes de trasladarse a Brasil, mostró su admiración por la arquitectura moderna brasileña, fundada por Lucio Costa. Sin embargo, ya en São Paulo y como editora de *Habitat*, se sumó a la crítica de Bruno Zevi a la hegemonía de

21 Guilherme Wisnik, “Un legado antropológico”, *AV Monografías* 180 (2015): 26.

22 Rubino y Grinover, “Sobre los textos”, 31.

23 Wisnik, “Un legado antropológico”, 28.

24 de Oliveira, Lina Bo Bardi. *Obra construída*, 112.

25 *Brazil builds: Architecture New and Old, 1652-1942*. Fue una exposición organizada en el MoMA de Nueva York entre el 13 de enero y el 28 de febrero de 1943, que daba a conocer la arquitectura producida en Brasil desde mediados del siglo XVII hasta aquel entonces. Realizada por el arquitecto norteamericano Philip L. Goodwin y se basó en las fotografías hechas por G. E. Kidder Smith. El material fue recogido por Goodwin –en colaboración con Edward D. Stone– en un intenso viaje por Brasil en el que, acompañado de Smith, visitó y tomó registros de la arquitectura aquí producida entre los años 1652 y 1942.

Por Romullo Baratto, “MoMA disponibiliza para download “Brazil Builds”: o livro que apresentou a arquitetura brasileira para o mundo”, Archdaily Brazil, <https://www.archdaily.com.br/br/887193/moma-disponibiliza-para-download-brazil-builds-o-livro-que-apresentou-a-arquitetura-brasileira-para-o-mundo>, (consultada 18 de marzo de 2018).

26 Wisnik “Un legado antropológico”, 26.

27 Olívia de Oliveira, “La dimensión simbólica”, *AV Monografías* 180 (2015): 22.



14



15



16

Fig. 14. Exposición de Arte Popular en el Solar de Unhão. Manera de exponer inspirada en las ferias populares, 1963.

Fig. 15. Nueva escalera realizada con un sistema tradicional para el montaje de carros de bueyes.

Fig. 16. La rehabilitación del Solar de Unhão comprendía el mantenimiento del caserío, la iglesia y una serie de almacenes. Se demolieron algunas construcciones secundarias para liberar una explanada que se abre al mar, 1959-1963.

la Escuela Carioca, cuyo formalismo estaba poco a poco llevándola al academicismo al que se enfrentaron los primeros arquitectos modernos.²⁸

Según Lina, Brasil entró en una rueda desarrollista. Entró en la historia de la industrialización de marco occidental. Sin embargo, este proceso, que en naciones ya industrializadas llevó varios siglos, en Brasil se produjo en un corto espacio de tiempo. La industrialización abrupta e importada desembocó en una situación fallida: especulación inmobiliaria, falta de planificación urbanística, la destrucción del medio ambiente o el exterminio de ciertos grupos indígenas... Todo esto impidió el desarrollo de una cultura autóctona frente a la cultura globalizada y expansiva de países plenamente occidentalizados. Lina se opuso y criticó esa visión paternalista de países desarrollados que consideraban *folklore* la cultura autóctona o popular de esos “países lejanos”; afirmó que la vuelta al artesanado en Brasil, como antídoto a la rápida industrialización del país y a la pérdida de grupos extinguidos, no tuvo sentido, pues nunca existió un artesanado en el país.²⁹ Al igual que el proceso de industrialización, la arquitectura moderna brasileña nació del mismo modo: rápido y de manera forzada. Lina afirmó:³⁰

“La nueva arquitectura brasileña tiene muchos defectos: es joven, no ha tenido mucho tiempo para detenerse a pensar y nació súbitamente, como un niño hermoso”.

Para Lina, la arquitectura brasileña no marcó el rumbo hacia una academia, pues no tuvo ni precedentes, ni una evolución. Nació siguiendo la estela de la tendencia internacional, como una solución momentánea para la necesidad de ese momento, sin miras a buscar su propia identidad nacional –que no nacionalista–, en un sentido de respeto a los aspectos originales y fundacionales de la cultura brasileña.³¹ El problema era este: cómo modernizar el país y a la vez construir una identidad nacional propia. Cómo ser nacional y a la vez moderno.³²

Tras haber sido directora del MAMB, haber creado una revolucionaria escuela de diseño y un Museo de Arte Popular (que aunó la enseñanza universitaria con la labor práctica de los artesanos), se vio obligada a abandonar Salvador de Bahía como consecuencia del Golpe de Estado de 1964 que instaló una dictadura militar por más de veinte años.³³

Desilusionada, regresó a São Paulo, dispuesta a buscar alternativas a sus planes de aquel periodo. Es aquí, en 1966, cuando retomó la construcción, varias veces interrumpida, de la nueva sede del Museo de Arte de São Paulo (MASP) –proyecto del cual empezó a hacer *collages* ya en 1951 y cuya gestación como proyecto definitivo comenzó en 1957–, que abrió al público en 1969. [Fig. 20.] Este proyecto de Lina tiene claras referencias miesianas. La obra de Le Corbusier influyó de manera notable sobre la Escuela Carioca, en proyectos como el Ministerio de Educación y Salud o Brasilia. Sin embargo, la presencia de Mies van de Rohe sobre la “Escuela Paulista” es rara vez mencionada ya que se dio a un nivel más abstracto y metodológico y se reflejó en la estética de la estructura. Al contrario que la Escuela Carioca, la Escuela Paulista heredó una manera de componer similar a la de Mies y una materialidad identificable los proyectos de

28 Rubino y Grinover, “La escritura de una arquitecta”, 32.

29 Lina Bo Bardi, “Planeamiento ambiental. El ‘diseño’ en un callejón sin salida”, 223.

30 Rubino y Grinover, “Niño hermoso”, 81.

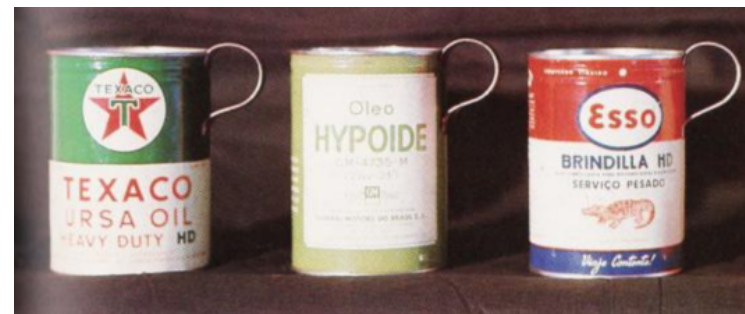
31 Ibidem, 82.

32 Renato Anelli, “Lina Bo Bardi in the Frame of Brazilian Architecture”, (conferencia impartida en Texas A&M's spring 2013 Architecture Lecture Series, Texas A&M College of Architecture, Texas, 18 de enero, 2013). El enlace del video de la conferencia puede encontrarse en el canal de Youtube: “Lina Bo Bardi in the Frame of Brazilian Architecture”, Texas A&M College of Architecture, <https://www.youtube.com/watch?v=ED8741I3cjl>. (consultada 21 de junio de 2018).

33 Lima, “Comprometida con la vida”, 10.



17



18



19



20

Fig. 17. Cartel de la exposición de Bahía no Ibirapuera organizada por Lina Bo Bardi y Martim Gonçalves celebrada en la V Bienal de São Paulo, 1959.
Fig. 18. Tazas hechas con latas vacías, objetos de preartesanado.

Fig. 19. Imagen de Lina Bo Bardi en el montaje de la exposición "Nordeste", 1963.

Fig. 20. Vista del Museo de Arte de São Paulo (MASP), 1957-1968.

Le Corbusier de después de la Segunda Guerra Mundial.³⁴ En el caso del MASP, podemos encontrar el referente de sus característicos pórticos en el proyecto del Crown Hall de Chicago. [Fig. 22.] Podría afirmarse que la propuesta de Lina es incluso más atrevida, ya que los pórticos están orientados longitudinalmente, salvando una luz mayor. Incluso los *collage* hechos por la arquitecta para el estudio del MASP recuerdan a los que hacía Mies.

2.2.3. Antropofagia y tropicália.

En esta nueva etapa en São Paulo, su posición política y artística se radicalizó. Fueron años de recogimiento donde además del MASP, creó escenografías, publicó la revista *Mirante das Artes* y realizó diversos proyectos.³⁵

Lina se encontró cercana a artistas brasileños como el escritor Oswald de Andrade y el cineasta Glauber Rocha, quienes, respectivamente, representaron las dos corrientes principales de la vanguardia brasileña: *Movimiento Antropófago* y *Movimiento Tropicalista*. Si bien estas corrientes estuvieron separadas en el tiempo, ambas lucharon contra la sumisión cultural que sufría Latinoamérica y abogaron por la cultura popular original de Brasil, es decir, por las expresiones mitológicas y religiosas de la población indígena brasileña y por la influencia africana. El Movimiento Antropófago –desarrollado en los años 20 hasta las décadas de los 40 y 50– estaba representado por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral³⁶ o Mario de Andrade. [Fig. 23.] Años después y en continuación al Movimiento Antropófago, surgió el Movimiento Tropicalista –apareció a finales de los años 60 coincidiendo con la llegada de la dictadura militar– que fue fundado por artistas como Glauber Rocha, Caetano Veloso y Zé Celso. Desde que Lina llegó a Brasil se postuló del lado del Movimiento Antropófago que buscó: “una revolución en contra de lo postizo, de lo inauténtico”, una reacción contra occidente que buscó la esencia de un país con una cultura autóctona construida sobre sus propias raíces. Fue lo que Mario de Andrade calificó como “nacionalismo consciente”.³⁷ Sin embargo, cuando el movimiento Tropicalista apareció en escena, enseguida se adhirió a él. En su tesis, Mara Sánchez Llorens explicó este hecho:³⁸

“El carácter particular de la arquitecta –gran activadora social– y su manera de entender Brasil, la convirtieron en ‘madre de cierto tropicalismo’ colaborando y siendo muy valorada en dicho contexto. Mario Cravo, Caetano Veloso y Gilberto Gil trabajaron con Lina de manera intensa para intentar insertar la ciudad de Bahía en el foco cultural brasileño. La aportación más valiosa de Lina Bo Bardi a la ciudad de Salvador de Bahía fue un programa cultural ligado al diseño que tuvo su sede allí, en el Solar de Unhão”.

Tras diversos proyectos y coincidiendo con el fin de la dictadura, en 1977, comenzó la construcción del proyecto SESC Pompéia. Con este proyecto definió un lenguaje brutalista que la acercó a arquitectas como Alison Smithson³⁹ o a la corriente representada por Vilanova Artigas. Sin embargo, Lina siguió su propio camino y nunca formó parte de la Escuela Paulista.⁴⁰ Fue la propia Lina quien propuso la reforma del conjunto de naves abandonadas de la antigua fábrica

34 Edson da Cunha Mahfuz, “Estructura portante y estructura formal Mies Van Der Rohe y su influencia sobre la arquitectura paulista”, en *DPA 30 Arquitectura Paulista, Dep. Proyectos-UPC*, (Barcelona: Dep. Proyectos-UPC, 2014), 20.

35 Anelli, “Del diseño a la artesanía”, 18.

36 Tarsila do Amaral, al igual que Lina años más tarde, tuvo su propia experiencia en el Nordeste brasileño entre 1925 y 1928. Fue una de las mayores representantes del “surrealismo brasileño”. La artista incorporó a la vanguardia la exuberante y exótica Naturaleza brasileña de una manera abstracta y metafórica. Tarsila do Amaral propuso una nueva modernidad a través del acercamiento a la cultura brasileña buscando en “sus raíces” y en sus tradiciones más ancestrales mediante estudios del paisaje.

37 de Oliveira, “La dimensión simbólica”, 20.

38 Sánchez Llorens, *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas*, 171.

39 “Desde el punto de vista generacional Lina podría haber sido una arquitecta del Team X”. Rubino y Grinover, “Sobre los textos”, *Lina Bo Bardi. Por escrito*, 31.

40 Wisnik “Un legado antropológico”, 26.



21



22



23



24

Fig. 21. Primeros estudios para el MASP. *Collage* para un museo en la orilla del océano, São Vicente, 1951.

Fig. 22. Crown Hall, Mies Van der Rohe, Chicago, 1950-1956, referente de la arquitectura paulista.

Fig. 23. Tarsila do Amaral, una de las representantes del Movimiento Tropicália, *Abaporu*, óleo sobre lienzo, 1928.

Fig. 24. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de São Paulo (FAU), Vilanova Artigas, 1961-1969.

del barrio de Pompéia. Este *modus operandi* apareció en otras obras como la Rehabilitación del Solar de Unhão, la rehabilitación del Centro histórico de Salvador de Bahía –con proyectos como el de la Ladeira da Misericórdia [Fig. 28.] o la Casa do Benin [Fig. 27.]–, o la Renovación del Teatro Oficina en São Paulo. [Fig. 26.] Esto demuestra su formación claramente italiana: la preservación y rehabilitación del bien cultural. Asimismo, estuvo influida, por un lado, por el racionalismo moderno y por el neorrealismo italiano; por otro lado, supo valorar la artesanía a través de figuras como Antonio Gramsci, Giò Ponti y Giuseppe Pagano.⁴¹

El redescubrimiento reciente de la figura de Lina Bo Bardi coincide en un periodo en el que se ha acelerado el proceso de globalización, donde se han hecho permanentes los flujos migratorios, lo que desemboca en una mezcla cultural. Además la actual crisis económica provocada, en parte, por los grandes dispendios en “*arquitectura espectacular*”, nos obliga como arquitectos a hacer una revisión de la figura de Lina. En este contexto, su ejemplo es crucial: ella fue una inmigrante italiana que en un país extranjero supo revalorizar la cultura autóctona y extraer de ella lo esencial para proponer una nueva arquitectura.⁴²



25



26



27



28

Fig. 25. Casa Valéria P. Cirell, São Paulo, 1957-1958.
Fig. 26. Teatro Oficina, São Paulo, 1984.
Fig. 27. Centro cultural Casa do Benin, Salvador de Bahía, 1987.
Fig. 28. Ladeira de la Misericórdia, Salvador de Bahía, 1987-1988.

41 Ibidem, 28.

42 Ibidem.



Fig. 29. Vista del barrio de la Pompéia. El edificio de la fábrica recién construido, 1940.

3. Proyecto SESC fábrica de Pompéia

“Cidade é belíssima, e grato o seu convívio.
Toda cortada de ruas habilmente estreitas (...)
tudo diminuindo com astúcia o espaço de forma tal,
que nessas arterias não cabe população”.
(Mario de Andrade, Macunaíma)

Mario de Andrade, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter* (Florianópolis: Edição Crítica, 1988), 80.

São Paulo, una metrópolis tremendamente cosmopolita de 10 millones de habitantes, es una ciudad fragmentada, con diferentes zonas y diferentes barrios, como un gran *patchwork* donde cada retazo tiene su propio diseño y su propia textura. Todos estos retazos, todos esos barrios y zonas conviven, y en su fusión está la belleza de la ciudad. Sin embargo, hay zonas de la ciudad que sufren crecimientos descontrolados y especulativos y por ello, estos tejidos, estas zonas “enfermas” han de restaurarse y recuperarse. La ciudad es un organismo vivo en perpetua mutación. Ante la pérdida de espacios libres de convivencia –como plazas– que hicieran las veces de hitos urbanos, el reto del SESC Pompéia fue la inserción de un espacio público en forma de complejo de servicios socioculturales en una amalgama heterogénea de difícil comprensión.⁴³

Hoy en día el SESC, solo en el estado de São Paulo, cuenta con una red de 39 espacios culturales distribuidos por la capital, en el interior y en el litoral del estado. El proyecto SESC tiene como objetivo la mejora de la calidad de vida, fomentando las relaciones sociales a través de actividades artísticas, deportivas y físicas, de ocio, recreativas, de alimentación y seguridad alimentaria, actividades de educación ambiental, de desarrollo para la infancia y la tercera edad,... se ofrecen incluso servicios médicos y odontológicos. El proyecto SESC, se fundamenta en el desarrollo conjunto de la mente y el cuerpo.⁴⁴

3.1. El proyecto SESC y antecedentes.

El proyecto SESC –*Serviço Social do Comércio*– fue creado en 1946 por empresarios de comercio, turismo y servicios de Brasil. Es una entidad privada cuyo objetivo es proporcionar una serie de servicios relacionados con el bienestar y la calidad de vida a los trabajadores de este sector y a su familia, basándose en principios humanísticos y universales.⁴⁵

El SESC nació en un periodo de transición. Después de la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial y de la caída del Estado Nuevo de Getúlio Vargas en 1945, los empresarios brasileños participaron en la democratización del país. Se produjo un aumento de la industrialización y un crecimiento de las ciudades, además surgieron ciertos movimientos sindicales que lucharon por la garantía de los derechos de los trabajadores. La nueva Constitución confería el derecho de voto a todos los brasileños, mujeres y hombres mayores de 18 años.⁴⁶ Un año después, surgió la confederación Nacional del Comercio de Bienes, Servicios y Turismo (CNC) y el entonces presidente de la República Eurico Gaspar Dutra decretó la creación del SESC y del SENAC (Servicio Nacional de Aprendizaje Comercial), dos instituciones que trabajaron de manera conjunta.⁴⁷

A lo largo de su historia, el SESC se ha ido amoldando a las situaciones de inestabilidad política y social: golpe de Estado Militar, diversas crisis económicas, repentinos cambios de gobierno... Algo muy importante en este servicio fue la elaboración del Primer Plan de Acción Nacional, que tenía la función de crear unos objetivos de desarrollo de su programación, sin estar sujetos a los cambios de gobierno; de esta manera, conseguían ser un órgano independiente y neutral

43 Marlene Acayaba, “SESC Pompéia, um soco no estômago”, *Cidadela da Liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia* (São Paulo: Edições SESC, 2016), 108.

44 Danilo Santos de Miranda, “Cidadela/cidadão/cidadania”, *Cidadela da Liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia* (São Paulo: Edições SESC, 2016), 5.

45 Sitio web SESC São Paulo, SESC, “Quem somos”, SESC, <https://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/quem-somos/apresentacao/>, (consultada 2 de julio de 2018).

46 Para más información de la historia del SESC consultar: Sitio web SESC São Paulo, SESC, “Nossa história”, SESC, http://www.sesc.com.br/portal/sesc/o_sesc/nossa_historia/, (consultada 2 de julio de 2018).

47 Sitio web SESC São Paulo, SESC, “Sobre o SESC”, SESC, http://www.sesc.com.br/portal/sesc/o_sesc, (consultada 2 de julio de 2018).

ante los cambios políticos que solo podrían perjudicar su acción social.⁴⁸ En el caso del SESC Pompéia, el inicio de su construcción en 1977 coincidió con un periodo de apertura del régimen militar que culminaría en 1988 –un año después de su inauguración– con una nueva Constitución.⁴⁹

El concepto de SESC, se basó en la Carta da Paz Social, y propuso un sólido proyecto cultural y educativo que trajo consigo aires de innovación y transformación social. Fue una manera de contener las tensiones entre trabajadores y empresarios.⁵⁰

El proyecto apuesta por la cultura y sus diferentes manifestaciones, destinadas a todos los públicos y a todos los estratos sociales. Desde la diversidad, promueve acciones en el campo de la cultura, la educación, la salud, el ocio y la asistencia. Las actividades del SESC, siguen modelos de acción diseñados por especialistas de las diversas áreas, de ese modo, se garantiza que la actuación sea adecuada a las necesidades de la sociedad. Para llegar a los cinco mil municipios del país, el SESC creó cientos de centros de actividades, unidades fijas y móviles, sedes educativas y consultorios, en las capitales, periferias o en las ciudades pequeñas. El SESC ofrece, por ejemplo, las mayores redes privadas de teatros y de bibliotecas del país. En el estado de São Paulo, la institución llega más allá de sus propios equipamientos socioculturales: plazas, calles, parques y otros espacios son ocupados con actividades culturales y deportivas. Se organizan además recogidas de alimentos que se distribuyen a instituciones sociales a través de proyectos como Circuito SESC de Artes, Día del Desafío y Mesa Brasil, en colaboración con las prefecturas y los sindicatos de comercio locales.⁵¹

El primer SESC se creó en 1946 en Río de Janeiro, en el barrio de Engenho de Dentro. Los servicios que ofrecía eran asistencia a la maternidad, infancia y tratamiento contra la tuberculosis, para así disminuir los altos índices de mortalidad. Poco a poco, el proyecto fue extendiendo sus primeras unidades ejecutivas por diversos estados brasileños: Alagoas, Amazonas, Ceará... En Mina Gerais por ejemplo, se creó un hospital con 600 camas para el tratamiento de la tuberculosis.⁵²

El estado de São Paulo cuenta con una red de 39 unidades operacionales que crean un patrimonio arquitectónico de múltiples lenguajes e influencias, donde han participado profesionales como la propia Lina Bo Bardi, Paulo Mendes da Rocha, Edson Elito –uno de los socios de Lina que además dirigió el proyecto del Teatro Oficina– o Ícaro de Castro Mello. Esta institución continua año a año colonizando la ciudad de São Paulo con nuevos centros. El SESC Pompéia se inauguró en 1982, sin embargo no fue la primera unidad de la ciudad. El primer SESC fue el de Florêncio de Abreu que ofrecía servicios odontológicos. Posteriormente hubo otras sedes: Carmo, Consolação e Interlagos, hasta llegar a la intervención en el barrio de Pompéia. Todas ellas son reflejo de las tendencias arquitectónicas de la época. A partir de entonces, las unidades

48 "Nossa história", http://www.sesc.com.br/porta/sesc/o_sesc/nossa_historia/

49 Laura Pappalardo, "Em uma fábrica cultural, um pensamento popular lina bo bardi e o SESC pompéia", Issuu, https://issuu.com/laurapappalardo/docs/em_uma_fabrica_cultural_um_pensame, (consultada 6 de agosto de 2018).

50 La Carta de Paz Social fue elaborada por los representantes de las clases productoras del país, que se reunieron en la histórica Conferencia de Teresópolis del 1 al 6 de mayo de 1945. Se trata de un acuerdo en el cual los empresarios brasileños se posicionaron a favor de la Justicia Social. Organizada por la Associação Comercial do Rio de Janeiro, en la conferencia se debatieron diez temas: 1-El estado y el orden económico. 2-Elevación del nivel de vida de la población. 3-Política de producción agrícola. 4-Política de producción industrial y mineral. 5-Política de inversiones. 6- Energía y transportes. 7-Política comercial. 8-Política monetaria, bancaria y fiscal. 9-Política social y laboral. 10-Política inmigratoria. Más información en: Sitio web SESC São Paulo, SESC, "A Carta da Paz Social", SESC, http://www.sesc.com.br/porta/sesc/o_sesc/A+Carta+da+Paz+Social/, (consultada 2 de julio de 2018).

51 "Sobre o SESC", http://www.sesc.com.br/porta/sesc/o_sesc

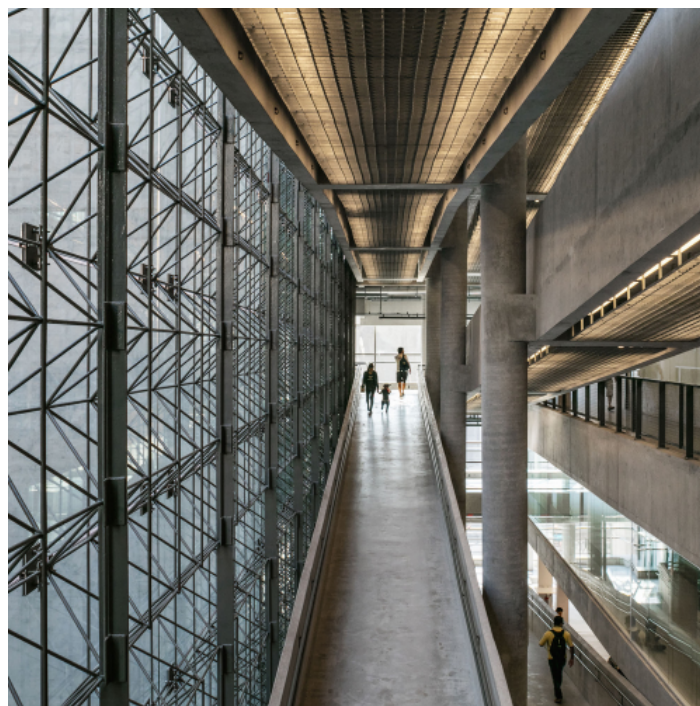
52 "Nossa história", http://www.sesc.com.br/porta/sesc/o_sesc/nossa_historia/



30



31



32



33

Fig. 30. SESC Consolação, Ícaro de Castro Mello, 1968 .

Fig. 31. SESC Interlagos, Escritório Botti Rubin Arquitetos, 1975. "Edifício-bicho" conocido como Gigante Jacaré, intervención de Marcia Benevento.

Fig. 32. SESC 24 de Maio, Paulo Mendes da Rocha, 2017.

Fig. 33. SESC Paulista, Königsberger e Vannucchi, 2018.

del SESC diseñadas por importantes arquitectos brasileños han ido en aumento.

Al igual que sucedió en la Fábrica de la Pompéia, en otras unidades como Belenzinho, Pinheiros y Paulista, el espacio se empezó a usar de forma improvisada antes de la reforma o de la construcción del centro definitivo. En el caso de la Fábrica, Marcelo Ferraz explicó:⁵³ “*Lo que queremos es exactamente mantener y amplificar lo que encontramos aquí, nada más*”.

Otras unidades tienen ciertas particularidades como por ejemplo el conjunto de Interlagos, donde se encuentra el Gigante Jacaré, un edificio-bicho⁵⁴ que formó parte de los *Bichos del Bosque*. [Fig. 31.] Fue creado por Marcia Benevento, colaboradora de Lina en las exposiciones del SESC Pompéia. Benevento proyectó un conjunto de “*animales-construcciones-esculturas-autónomas*” entre los que se encontraba el Gigante, un enorme cocodrilo, un objeto-juguete que podía ser recorrido. Este tipo de construcción facilitaba el desarrollo y la interrelación de los niños y proponía como reto el aprendizaje mediante el descubrimiento de un objeto-juguete mecanizado (con luces y sonido). A partir de la manera de recorrer el Gigante Jacaré Lina proyectó el teatro Polytheama. Este teatro estaba formado por dos bloques independientes conectados mediante un atrevido sistema de rampas que recordaba al edificio-bicho. Este proyecto consistió en la recuperación de un edificio existente de 1911 y contaba con un variado programa de teatro, circo, centro de reunión política y ciudadana, sala de baile, cabaret...⁵⁵

El SESC Consolação cuenta con el Teatro Anchieta, uno de los mejor valorados de la ciudad. [Fig. 30.] Además, esta unidad fue la primera cuya actividad se desarrolló de manera independiente a la del SENAC, inaugurándose así una nueva fase para la institución, con un proyecto multifuncional bastante innovador en aquel momento.⁵⁶ El SESC Consolação estaba formado por dos bloques bien definidos. El primero de ellos cuenta con el teatro, el área de convivencia, el restaurante y pistas deportivas. El segundo bloque contiene una piscina cubierta y dos pistas deportivas en plantas superiores.⁵⁷

Caben destacar las unidades de 24 de Maio, [Fig. 32.] inaugurada en 2017, y el de la Avenida Paulista, [Fig. 33.] de 2018, de Mendes da Rocha y del grupo Königsberger e Vannucchi respectivamente. En el caso del proyecto de Mendes da Rocha, destaca la contundencia de la propuesta que consiste en una serie de pistas deportivas apiladas y combinadas con otro tipo de usos como cafetería, biblioteca, piscina... todo queda enlazado en una gran rampa que recorre el edificio.⁵⁸ El SESC Paulista fue proyectado en 1978 por los arquitectos Sérgio Pileggi y Euclides de Oliveira. Hasta 2010 la sede administrativa del SESC se alojó en este edificio, sin embargo, durante los últimos ocho años se ha llevado a cabo un proceso de renovación. Este nuevo proyecto ha sido realizado por el grupo Königsberger e Vannucchi y cuenta con un nuevo programa compuesto por salas de espectáculos, salas expositivas, salas dedicadas a arte y tecnología, pistas deportivas, zona infantil, biblioteca, consultorios odontológicos, cafetería etc. El nuevo SESC Paulista se encuentra en la Avenida Paulista, una de las arterias más importantes de la ciudad de São Paulo, creando un importante polo cultural junto con el MASP, el Instituto

53 Marcelo Ferraz, “Numa velha fábrica de tambores”, *Cidadela da Liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia* (São Paulo: Edições SESC, 2016), 121.

54 Lina llamaba así a estas construcciones de forma zoomorfa.

55 Sánchez Llorens, *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas*, 197-203.

56 Adilson Melendez, “Entrevista: Danilo Miranda”, Arco, <https://www.arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/danilo-miranda-01-12-2004>, (consultada 21 de julio de 2018).

57 João Guilherme Bueno de Assis, “SESC Paraisópolis São Paulo, sp”, Issuu, https://issuu.com/joaoguilhermehuenodeassis/docs/sesc_paraisopolis_o_paulo_sp, (consultada 21 de julio de 2018).

58 Guilherme Carvalho, “SESC 24 de Maio / Paulo Mendes da Rocha + MMBB Arquitetos”, Archdaily, <https://www.archdaily.com/893553/sesc-24-de-maio-paulo-mendes-da-rocha-plus-mmbb-arquitetos>, (consultada 21 de julio de 2018).



34

- 1** SESC Pompéia, 1977-1986
- 2** Casa de Vidrio, 1951
- 3** MASP, 1957-1968
- 4** Parque do Ibirapuera, Oscar Niemeyer y Roberto Burle Marx, 1951-1954
- 5** Museo Brasileiro da Escultura, Paulo Mendes da Rocha, 1986-95
- 6** Facultad de Arquitectura de São Paulo, João Vilanova Artigas, 1961-1969
- 7** Teatro Oficina, 1980-1991

— Rua
— Rio
— Línea de tren
— Vías principales



Fig. 34. Mapa de la ciudad de São Paulo. Indicados algunos de los barrios con equipaciones del SESC e hitos arquitectónicos remarcables. La antigua fábrica del SESC Pompéia se encuentra cercana al río Tietê y a las vías del ferrocarril, posición óptima para el comercio.

Moreira Salles, el Centro Cultural FIESP, la Casa das Rosas o la Casa de Japón.⁵⁹

3.2. Fábrica, intervención y simbolismo.

3.2.1. Arqueología industrial.

São Paulo es una ciudad con una estructura urbana muy heterogénea y discontinua, cuyo devenir obedece a los procesos especulativos del mercado y a reglas de zonificación anticuadas. En palabras de Lévi-Strauss, es una ciudad que pasa de la frescura a la decrepitud sin llegar a ser antigua.⁶⁰ Grandes bloques de viviendas, apersonales, ajenos a lo que tienen alrededor se yuxtaponen a viviendas unifamiliares y a solares vacíos sin obedecer a ningún tipo de jerarquía o normativa. Esto hace que la ciudad sea de difícil lectura. Es por ello que el proyecto de la fábrica de Pompéia se concibió como algo compacto y autónomo, para facilitar su comprensión y su recorrido, en medio de toda esa heterogeneidad.⁶¹ El SESC Pompéia dio respuesta a esa falta de espacio libre y organización de la ciudad.

Hasta la década de 1920, la Pompéia era un barrio prácticamente deshabitado. Comenzó a urbanizarse a partir de 1937. Hay datos de que en 1936, la empresa alemana Hermanos Mauser, fabricantes de barriles metálicos, adquirió un terreno y construyó la fábrica con prefabricados de hormigón y diseño inglés, siguiendo los métodos de François Hennebique. Posteriormente, en 1945, fue adquirida por la empresa de frigoríficos Ibesa Gelomatic.⁶² [Fig. 35.]

El sistema estructural de hormigón armado, utilizado en las naves de la fábrica de la Pompéia, fue diseñado en el período conocido como “brote industrial” en la década de 1930. Los proyectos industriales de esta época se caracterizaron todos por basarse en tipologías arquitectónicas propias de la industria europea. Después de la Primera Guerra Mundial, Brasil tuvo dificultades para la importación de algunos materiales de construcción, como el hierro para las estructuras metálicas; por ello, estas tipologías arquitectónicas en hormigón armado, introducidas por empresas italianas, alemanas y francesas, fueron la alternativa a dichos problemas. Al lado de otras edificaciones industriales de la época, la fábrica de la Pompéia era un ejemplo representativo de edificación fabril brasileña creada a partir de tipologías arquitectónicas importadas de las vanguardias europeas y estadounidenses. Este carácter fabril, un tanto “europeo” del barrio de la Pompéia, le hizo ganarse el apodo de la “Manchester paulista”.⁶³

En 1971 el inmueble pasó a ser propiedad del SESC. Ya en aquel entonces la institución inició estudios para la ocupación del área y pequeñas reformas para ponerlo a disposición de la gente de manera inmediata pero provisional. La compra de este solar formó parte del plan de expansión del SESC por São Paulo, que planteaba reforzar su presencia en los cuatro puntos cardinales de la ciudad. El barrio de Pompéia fue elegido para suplir la carencia de un centro SESC en la zona oeste. En 1974 se adjudicó el proyecto al estudio de Julio Neves, que planteaba la demolición total de la fábrica existente y la construcción de un equipamiento totalmente nuevo. [Fig. 39.] Sin embargo, entre 1976 y 1977, comenzaron los primeros contactos con Lina Bo Bardi quien llevaba diez años desaparecida tras el Golpe de Estado. Renato Requiza y Glaucia Amaral, gerentes del SESC por aquel entonces, viajaron a San Francisco y allí conocieron la

59 Matheus Pereira, “SESC Paulista abrirá suas portas no final deste mês”, Archdaily, <https://www.archdaily.com.br/br/892742/sesc-paulista-abrira-suas-portas-no-final-deste-mes>, (consultada 21 de julio de 2018).

60 Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos*. (São Paulo: Anhembi, 1957) 96.

61 Org. Luiz Trigueiros y Marcelo Ferraz, “Pompéia I”, *SESC-Fábrica Pompéia* (Lisboa: Blau, Lda., 1996).

62 Renata Carneiro Bechara, “A actuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986)”, (Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação, Renato L. S. Anelli, Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos-SP, 2017), 48.

63 *Ibidem*, 50.



35



36



37

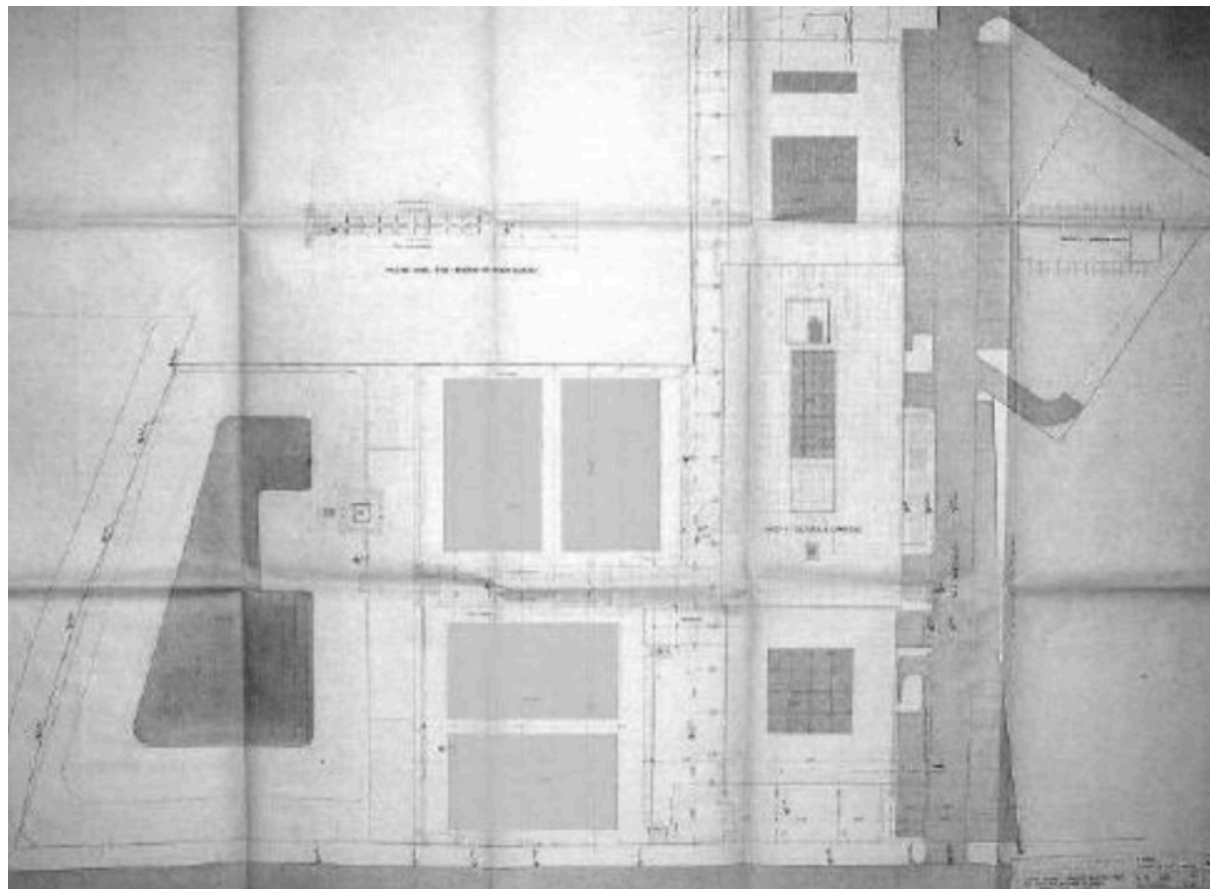
Fig. 35. Vista de la antigua fábrica de los Hermanos Mauser (1936) después de haber sido adquirida por Ibesa Geolmátic. Rúa Clélia esquina con Rúa Barão do Bananal. Al fondo, la chimenea original de la fábrica, demolida en años 70.

Fig. 36. Industrias Reunidas Francisco Matarazzo en São Paulo, 1937-1945.

Fig. 37. Factoría Ghirardelli, edificio del siglo XIX.



38



39

Fig. 38. Imagen de los trabajadores de la antigua fábrica de barriles.

Fig. 39. Planta de situación del proyecto de Julio Neves para el SESC Pompéia. De izquierda a derecha: piscinas, pistas deportivas, bloque de actividades generales, rúa interna sin salida (sobre las la vega del río Águas Pretas), administración.

Factoría Ghirardelli, una antigua fábrica de chocolate que fue convertida en un complejo de restaurantes, comercio y ocio. [Fig. 37.] Un edificio del siglo XIX, reconvertido a un nuevo uso.⁶⁴ Tras esta experiencia, pidieron a Lina una opinión profesional acerca del proyecto en la fábrica de Pompéia. La propia Lina cuenta que la primera vez que visitó la fábrica en 1976, lo que más interés le suscitó fue la posible recuperación de aquellas naves.⁶⁵

Es probable que Requixa y Amaral recapacitaran ante los planes de demolición de la fábrica. Y es que, como ya se ha explicado, el SESC había realizado ya pequeñas reformas para poder adaptar temporalmente sus actividades. En ese sentido, la propuesta de Neves suponía un retroceso, sobretudo en el sentido económico, pues ya se había realizado una inversión para la precaria adaptación de la fábrica. La idea de Lina de no demoler fue presentada y defendida por Requixa a la dirección del SESC. Este defendió la originalidad de la iniciativa así como el ahorro económico en la inversión, en comparación a la de Julio Neves.⁶⁶ Requixa remarcó la importancia histórica de la fábrica. Además, el hecho de que parte del edificio, aunque de manera improvisada, ya estuviera ocupado, daba cierta credibilidad a esta nueva concepción propuesta por Lina.⁶⁷

Es importante el hecho de que, por aquel entonces, la arquitecta era uno de los pocos profesionales experimentados en la intervención en edificios históricos en Brasil. Hay que recordar la formación italiana de Lina, dónde se hizo especial hincapié en las asignaturas de *Restauro*, *Rilievo* y en el estudio exhaustivo de la historia de la arquitectura. Además, su intervención en el Solar de Unhão (1960-1964) para el Museo de Arte Moderno de Bahía, le valió un voto de confianza por parte del SESC. En este proyecto, Lina teorizó sobre lo que ella llamó la restauración crítica. La intervención en el Solar de Unhão fue anterior a la Carta de Venecia (1964) y a la Declaración de Ámsterdam (1975). Sin embargo en el SESC, a pesar de la actitud “*poco ortodoxa*” de la arquitecta, la Carta de Venecia –un “*postulado moderno en el campo de la restauración*”–, había tenido gran peso.⁶⁸

En una entrevista con Olivia de Oliveira:⁶⁹

-OO. Usted siempre ha tenido la posibilidad, no sé bien si por casualidad o coincidencia, de llevar a cabo proyectos de recuperación.

-LBB. En la Facultad de Arquitectura en Italia dábamos rehabilitación y levantamiento de planos. En primer curso se levantaban planos de edificios antiguos importantes o interesantes por alguna razón. Más tarde, en segundo curso, dábamos restauración, restauro lo llamaban, que no es rehabilitación, con todas sus teorías desde finales del siglo XVIII a principios del XIX; algo importante.

-OO. Ya me imaginaba que era algo de herencia italiana, porque en Brasil es muy difícil. Aquí se destruye lo antiguo, incluso aunque sea valioso, para colocar algo nuevo en su lugar, es lo más normal, y usted es uno de los pocos arquitectos que lo ha hecho. No sé si la propuesta de rehabilitación parte o no de usted en muchas ocasiones.

64 Laurine Matson Roth y su hijo William M. Roth compraron la fábrica Ghirardelli en 1962 para evitar que fuera demolida y reemplazada por un edificio de apartamentos. Los Roth contrataron al paisajista Lawrence Halprin y al estudio Wruster, Bernardi & Emmons para convertir el edificio en un complejo de restaurantes y zona comercial. Abrió sus puertas en 1964. Fue el primer gran proyecto de rehabilitación y recuperación arquitectónica llevado a cabo en Estados Unidos. Más información en: “The History of Ghirardelli Square”, Ghirardelli Square, <https://www.ghirardellisq.com/history/>, (consultada 14 de julio de 2018).

65 Lina Bo Bardi, 1986, “A fábrica da Pompéia”, *Cidadela da Liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia* (São Paulo: Edições SESC, 2016), 31.

66 Resultó determinante el hecho de que el presupuesto de la propuesta de Lina fuera un 15% más barata en comparación a la de Neves. Además se previó que la duración de la obra iba a ser de un año, en vez de los seis de la primera propuesta. Sin embargo, finalmente, solo la primera fase del proyecto definitivo, duró cinco años.

67 Bechara, “A atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986)”, 59.

68 Ibidem

69 Olivia de Oliveira, “Entrevista con Lina Bo Bardi”, *Lina Bo Bardi. Obra construída*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), 252.

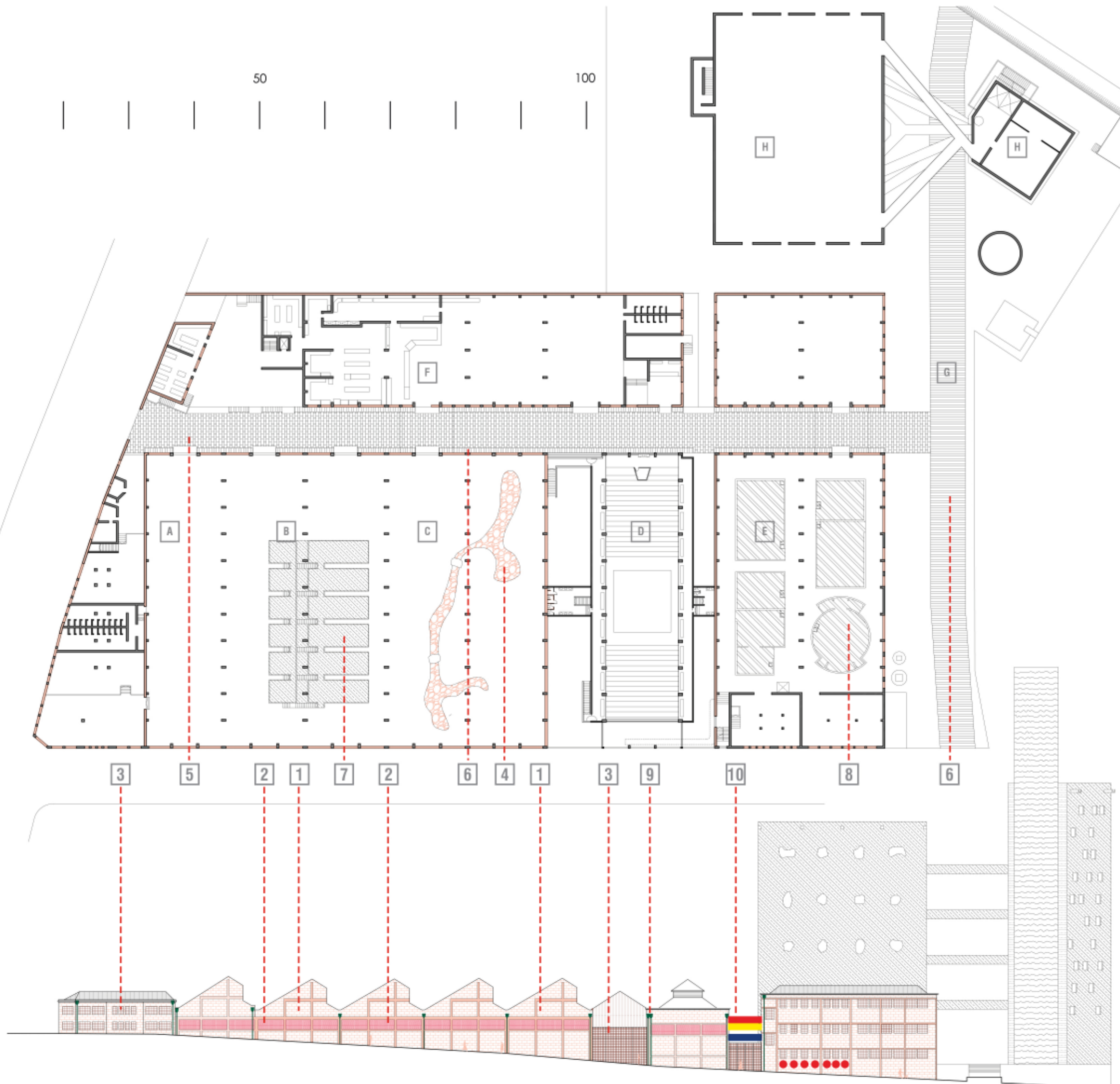
0

50

100



40



- A Exposiciones
- B Biblioteca/espacio de lectura
- C Zona de estar
- D Teatro
- E Taller
- F Restaurante
- G Solárium
- H Deporte
- 1 Retiro de revocos mediante chorro de arena. Restauración del ladrillo.
- 2 Sustitución de ventanas por "ladrillos de gallinero".
- 3 Celosías protección ventanas externas.
- 4 Espejo de agua para el aumento de humedad.
- 5 Mantenimiento pavimentaciones de adoquines de granito.
- 6 Canalizaciones de agua.
- 7 Elementos de hormigón encofrado.
- 8 Elementos de bloques hormigón.
- 9 Reproducción de elementos antiguos.
- 10 Instalaciones vistas.

Operaciones de rehabilitación



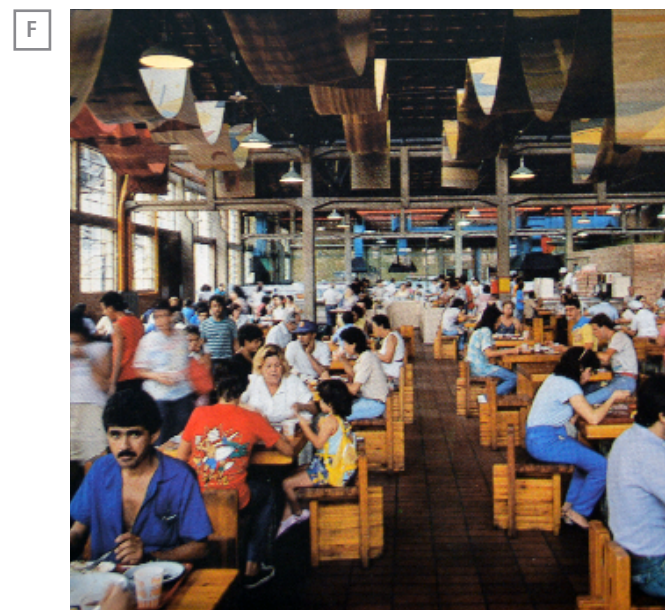
41



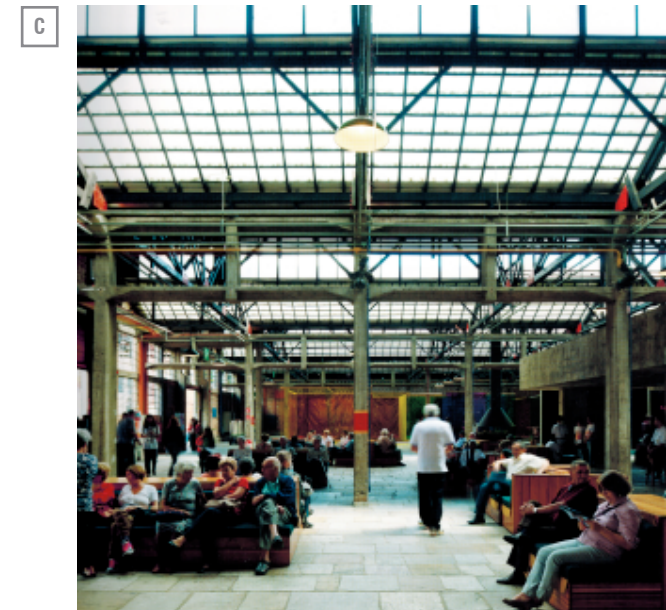
42



43



44



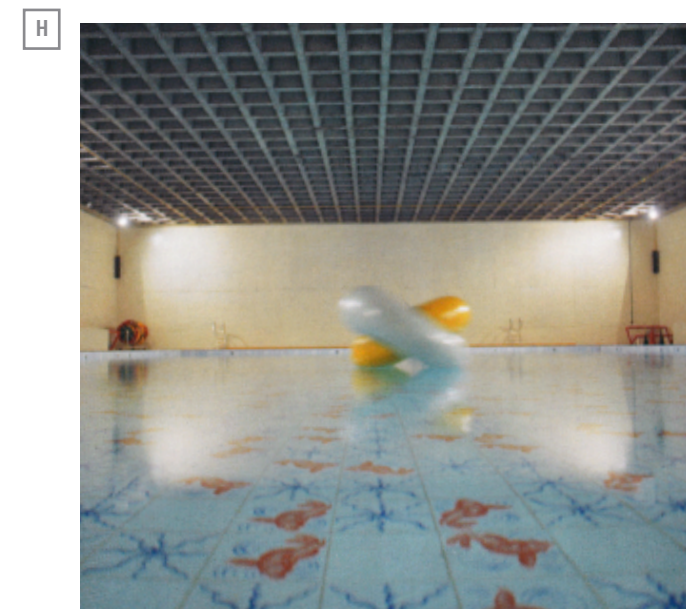
45



46



47



48

Fig. 41. Exposición de *Mil brinquedos para a criança brasileira*.
Fig. 42. Bloque del espacio de lectura.
Fig. 43. Talleres homenaje a Aldo van Eyck.
Fig. 44. Restaurante/cervecería.

Fig. 45. Vista del ambiente de estar. A la derecha bloques de la biblioteca y espacio de lectura.
Fig. 46. Teatro. Imagen de la grabación del programa *A Fábrica do Som*, producido por TV Cultura.
Fig. 47. Vista de los bloques deportivos con la rua del solárium.
Fig. 48. Piscina de los bloques deportivos.

3.2.2. Intervención y programa.

En las visitas sucesivas a la fábrica, Lina se encontró un ambiente bien distinto al de la primera vez: la bella estructura de hormigón había sido colonizada por un “*público alegre de niños, madres, padres y ancianos que pasaban de un pabellón a otro*”. Los jóvenes jugaban al balón, las madres preparaban comida y un teatro de marionetas entretenía a los niños. Todo aquello debía continuar así. No se podía cambiar ese uso espontáneo que la fábrica ya tenía. El objetivo sería entonces acondicionar ese espacio y sistematizarlo. Siguió visitando el solar hasta “*fijar con claridad aquellas alegres escenas populares*”.⁷⁰ Es aquí cuando comenzó la historia del SESC Fábrica de la Pompéia.

El proyecto de Lina es un modelo de espacio para la recreación, la salud y la cultura, inserto en una antigua fábrica y que se nutre de conceptos como el espacio para la multitud, la familia, la inclusión social, la convivencia. “*El mestizaje es su alimento*”. La herramienta para la recuperación fue la arquitectura hecha con humildes medios, con base en la arquitectura popular Nordesteña.⁷¹ Rubino y Grinover recogen la diferente concepción que tenían Lucio Costa y Lina Bo Bardi acerca del fundamento de la arquitectura moderna brasileña:⁷²

“(…) Si el pueblo era arquitecto, capaz de construir obras correctas con pocos recursos, era un pueblo del presente...

Para Lucio Costa, en la arquitectura colonial brasileña, podemos encontrar algunas claves de arquitectura moderna. Para Lina estas están en la casa de ‘pau a pique’ (ramas de madera), del recolector en la arquitectura... hemos de cambiar radicalmente nuestra perspectiva”.

Durante nueve años (de 1977 a 1986) Lina desarrolló este proyecto junto a Marcelo Ferraz y André Vainer, sus dos discípulos, a los que posteriormente se unió Marcelo Suzuki. Estos cuentan que fueron unos años de intenso trabajo: de acompañamiento de la obra *in-situ*, de experimentaciones en el lugar con muestras y prototipos a escala 1:1, y de colaboración constante entre arquitectos, técnicos, artistas y obreros. Fue una arquitectura hecha en obra, donde el funcionamiento de cada detalle se experimentaba y probaba.⁷³ Según Olivia de Oliveira esto se tradujo en:⁷⁴ “una actitud constructiva que se relaciona con el ‘buen hacer’ también presente en el trabajo popular y en las actividades tradicionales —tejer, arar, cazar, cocinar, curar, cantar, narrar, bailar— y en cuya ejecución nunca interviene un proyecto previo de la actividad”.

Fue una verdadera revolución en el modo de proceder y es que ella solía colocar su estudio a pie de obra. Esto le permitía un contacto permanente con los obreros y con el desarrollo de la obra, pero sobre todo le permitía una gestión y control total de la misma. Esta ampliación de la participación del arquitecto en las decisiones de la obra es un término que en la época se conocía como *Action-Architecture*, palabra inglesa prácticamente desconocida en el panorama arquitectónico brasileño de aquel momento. Quiso trabajar con la idea de la centralización de todas las decisiones en la figura del arquitecto, para poder así tener un mayor control de los costes, ya que algunas decisiones comerciales de la obra afectaban a cuestiones técnicas, y viceversa. El SESC adoptó un modo mixto de empleo de la mano de obra: por un lado utilizó su propio equipo de operarios, y por otro lado contrató a constructoras externas así como a diversas empresas de consultoría para la resolución de otras cuestiones como el confort térmico, la acústica o la comunicación audiovisual. Lina siempre alertó sobre el peligro de contratar

70 Bo Bardi, “A fábrica da Pompéia”, 31.

71 Acayaba, “SESC Pompéia, um soco no estômago”, 108.

72 Rubino y Grinover, “La escritura de una arquitecta”, 32.

73 Marcelo Ferraz e André Vainer, 1986, “Nove anos”, *Cidadela da Liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia* (São Paulo: Edições SESC, 2016), 121.

74 de Oliveira, *Lina Bo Bardi. Obra construída*, 136.



49



50



51



52

Fig. 49. Vista del SESC Pompéia en la actualidad.

Fig. 50. Entrada al conjunto SESC Pompéia a través de la rúa Barão do Bananal.

Fig. 51. Vista del ambiente de estar con la chimenea.

Fig. 52. Rúa interna del SESC con un gran toro dando la bienvenida al conjunto.

empresas externas al SESC, y a pesar de ello, la institución mantuvo sus prácticas habituales. Esto derivó en algunas controversias y disputas con la arquitecta.⁷⁵

El proyecto del SESC Pompéia se divide en tres partes. La primera corresponde a la recuperación de la fábrica abandonada; la segunda solucionaría el problema de la vega del río *Águas Pretas*;⁷⁶ la tercera se corresponde a la nueva construcción de bloques deportivos.

El nuevo uso de la fábrica

En el proceso de recuperación y rehabilitación de la fábrica, su intervención fue leve pero exacta y cada espacio recibió lo que necesitaba en su justa medida (iluminación más o menos suficiente, espacios auxiliares, determinado mobiliario...).⁷⁷ Según la propia arquitecta:⁷⁸

“Nadie ha transformado nada (...). Encontramos una fábrica con una estructura bellísima, arquitectónicamente imponente, original, todo sin tocar. Nosotros apenas colocamos sólo algunas cositas: un poco de agua, una chimenea. También hemos hecho un esfuerzo para dignificar la posición humana, ese es el dato más importante. La intervención mínima en la construcción existente ha generado un cambio máximo en relación a su significado arquitectónico. Obtener mucho con poco: este es el secreto de la verdadera obra de arte”.

El área restaurada es de 12000 m2 y se intervino entre los años 1977 y 1982. El programa consta de biblioteca, sala de exposiciones, sala de estar, sala audiovisual, restaurante, café teatro, cine, talleres (de cerámica, grabado, tipografía, diseño, carpintería, tapicería, música, danza, laboratorio fotográfico), oficinas de manutención y administración.

Las transformaciones llevadas a cabo en la nave del espacio de convivencia, donde se encuentran la biblioteca, zona de exposiciones y el ambiente de estar, tienen que ver con la recuperación de la materialidad de los muros, puertas y ventanas. Algunos elementos de iluminación y de recogida de aguas pluviales se reprodujeron imitando su aspecto original. [Fig. 65.] Se retiraron los revocos mediante la aplicación de chorros de arena en las paredes en busca de la antigua fábrica de ladrillo. Posteriormente se llevó a cabo la restauración del mismo. [Fig. 53.] Esta labor fue de larga duración y se llevó a cabo en paralelo a otras intervenciones y a la construcción de las torres deportivas. Las pavimentaciones de adoquines de granito se mantuvieron como estaban originalmente. Para la protección de las ventanas externas, las de la calle Clélia y Barão do Bananal, se colocaron celosías típicas de América Latina, hechas de madera natural tratada. [Fig. 67.] Las puertas también son de madera natural tratada. Por otro lado, las antiguas ventanas con carpinterías de hierro fueron sustituidas por los llamados “*ladrillos de gallinero*”, para así mejorar la ventilación natural. [Fig. 54.] Este tipo de aparejo solo existía en la nave del teatro y en los vanos de la estructura de hormigón.⁷⁹

Para alcanzar los niveles de confort térmico deseado y mejorar la ventilación, hubo que reducir la entrada de calor en las naves y aumentar la salida de aire caliente. Para ello, el uso del ladrillo de gallinero fue fundamental. Además se procedió a la retirada de algunas ventanas de vidrio —de manera que quedaran solo los huecos para la libre circulación de aire—, y se restringió el



53



54



55



56

Fig. 53. Fachada original de la antigua fábrica.

Fig. 54. Eliminación de revocos y sustitución de ventanas por los ladrillos de gallinero.

Fig. 55. Restricción del número de lucernarios y sustitución por cubierta de teja.

Fig. 56. Mantenimiento del adoquinado de granito y detalle de las canalizaciones de agua en el perímetro del cerramiento de la fábrica.

⁷⁵ Bechara, “A atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986)”, 89-92.

⁷⁶ La traducción al castellano sería Aguas Negras.

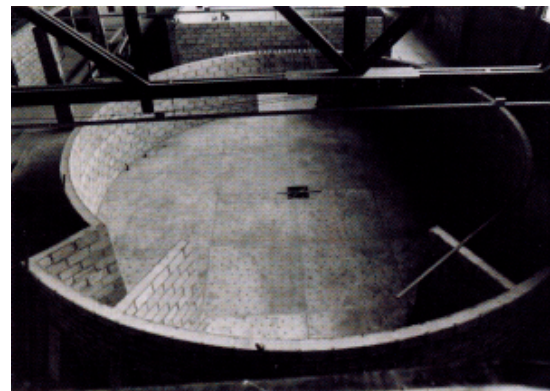
⁷⁷ Sánchez Llorens, *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas*, 227.

⁷⁸ Eduardo Subirats, “Arquitetura e poesia”, *Cidadela da Liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia* (São Paulo: Edições SESC, 2016), 82.

⁷⁹ Bechara, “A atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986)”, 73-82.



57



58



59



60

Fig. 57. Imagen del pabellón de Sonsbeek de Aldo van Eyck, Jardín de esculturas Kröller-Müller, Otterlo, 1965-66.

Fig. 58. Construcción de los talleres.

Fig. 59. Detalle de las llagas vistas, delata el trabajo manual de los operarios.

Fig. 60. Construcción mediante encofrados de hormigón de los bloques del espacio de lectura y biblioteca.

uso de lucernarios.⁸⁰ [Fig. 55.] También se incrementó la humedad ambiental con un “*espejo de agua*” y el uso de vegetación.⁸¹ [Fig. 61.] Para ella la arquitectura es un “*organismo apto para la vida*” y en ese sentido, en lugar de materiales comunes, se debían emplear “*sustancias más sutiles*” como piedras, hojas, vegetación, agua —ya fuera contenida en un estanque o moviéndose por cascadas y gárgolas—, que fueron elementos comunes en sus proyectos.⁸²

En la zona de biblioteca y lectura se instalaron cuerpos de hormigón, que en un principio iban a estar cerrados en su totalidad, sin embargo, por razones estéticas no se quería hacer uso de tuberías ni ventiladores para la circulación forzada de aire. Por ello, se dejaron los cuerpos abiertos por su parte superior. En los talleres, se da esta misma situación.⁸³ [Fig. 60.]

En la zona de talleres, las paredes divisorias son de bloques de hormigón para así marcar la diferencia entre la fábrica original de ladrillos de barro y la nueva arquitectura. Los talleres son como arquitecturas dentro de arquitecturas, elementos insertos dentro de la nave. Están abiertos en su parte superior y no cuentan con acondicionamiento térmico o acústico. [Fig. 58.] El diseño de los talleres y su disposición es un claro homenaje a su colega holandés Aldo van Eyck y el pabellón de esculturas en Sonsbeek. [Fig. 57.] Este había mostrado su admiración por Lina en reiteradas ocasiones.⁸⁴ Los talleres reflejan el trabajo de los operarios en la obra, ya que de manera intencionada se dejó visible el cemento de las llagas de los bloques de hormigón. [Fig. 59.] Sucede algo parecido en los bloques de la biblioteca donde quedan vistas las marcas de madera de los encofrados. El material se mantuvo en su forma bruta y con una deliberada falta de acabados que mostrasen su ejecución. Esto nos remite a los objetos del preartesanado Nordeste que representan esa realidad brasileña pobre y humilde.⁸⁵

La nave en la que se instaló el teatro era la única que conservaba la linterna —donde actualmente se encuentra el *foyer*—, además fue elegida por ser la más alta del conjunto. [Fig. 64.] Esta zona es un espacio previo al teatro y de vez en cuando sirve para albergar exposiciones. Sin embargo, para cumplir su función, esta nave era demasiado pequeña, por ello, se decidió adoptar la idea de dos plateas, una frente a otra, y un espacio central para el escenario, como una arena. [Fig. 68.] Se dispusieron palcos laterales que se prolongaban a lo largo del teatro inspirados en los teatros isabelinos del siglo XVI y la *Maison du Peuple* de Victor Horta (siglo XIX); ambos espacios fomentaban la participación del público. Esta disposición del teatro obligaba a una ausencia de escenografía, lo que daba al espectador la posibilidad de “*inventar*” y “*participar*” en la representación.⁸⁶ Por otro lado, el hecho de no tener un telón de fondo físico, obligaba a las compañías a adaptar sus representaciones. Este tratamiento tan novedoso de la escena teatral con dos plateas podría considerarse un precedente para el proyecto del Teatro Oficina en 1984. [Fig. 26.] Al igual que en el SESC, Lina llevó a cabo un proceso de rehabilitación y renovación del edificio, ya que quedó parcialmente destruido por un incendio. La construcción existente tenía la particularidad de ser un volumen alargado con un único acceso a la calle. Ante la imposibilidad de poner una platea suficientemente profunda, se propuso una disposición longitudinal con

80 La intención de Lina era quitar todas las tejas de barro de las naves y sustituirlas por tejas de cristal. El arquitecto Luiz Carlos Chichierchio, jefe de la consultoría de confort térmico, le advirtió que eso no iba a poder ser posible en su totalidad ya que no había suficientes aberturas para la ventilación y la sensación interna podría haber sido molesta. Lina no estuvo de acuerdo, y el SESC tuvo que mediar. Finalmente, la arquitecta tuvo que ceder a esas recomendaciones.

81 Bechara, “A atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986)”, 117.

82 de Oliveira, “La dimensión simbólica”, 24.

83 Bechara, “A atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986)”, 119.

84 Ibídem, 119-72.

85 “Em uma fábrica cultural, um pensamento popular Lina bo bardi e o SESC pompéia”, https://issuu.com/aurapappalardo/docs/em_uma_fabrica_cultural_um_pensame

86 Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, *Lina Bo Bardi*, 3ª ed. (São Paulo: Imprensaoficial, 2008), 226.



61



62

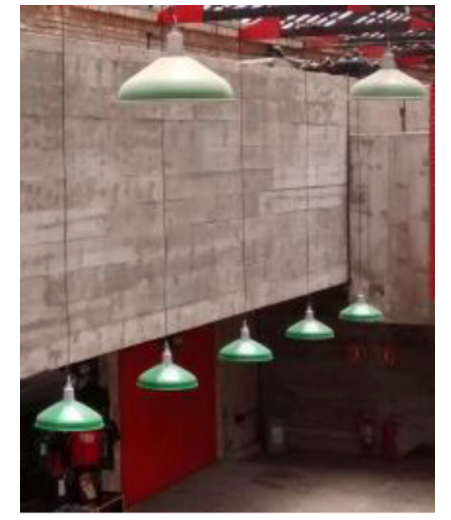


63

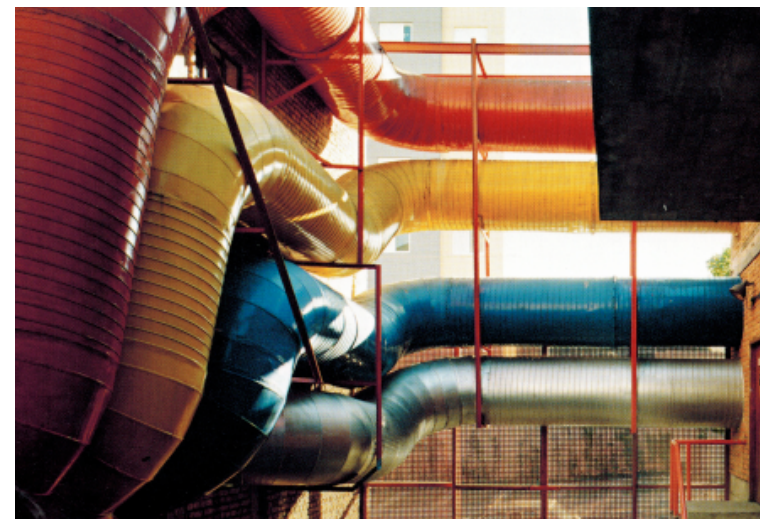
Fig. 61. Imagen de la construcción del espejo de agua en el ambiente de estar.
Fig. 62. Imagen de las obras en la nave del teatro.
Fig. 63. Imagen de la colocación de asientos en el teatro.



64



65



66



67



68

Fig. 64. Foyer, entrada al teatro.
Fig. 65. Recreación de las lámparas originales de la fábrica.
Fig. 66. Instalaciones vistas.
Fig. 67. Protección de las ventanas externas mediante celosías.
Fig. 68. Imagen del teatro y las dos plateas.



69



70



71

Fig. 69. Dibujo y estudios para el solárium. Detalle del vaso de canalización.

Fig. 70. Dibujo de Lina Bo Bardi que indica el uso del solárium y el ambiente que quería crear.

Fig. 71. Imagen de la construcción de la galería subterránea de canalización de aguas. Encima se colocó pavimento permeable.

pasarelas elevadas. Estas pasarelas elevadas recuerdan a los palcos longitudinales del teatro del SESC. Esto cambió el punto de vista tradicional del espectador. Aquí la arquitecta se inspiró en las representaciones tradicionales japonesas y en el teatro callejero. El teatro se concibió como un espacio corredor que relaciona la escena y el fondo de la platea con la calle. Esta disposición disuelve el límite entre actores y espectadores.⁸⁷

En el teatro del SESC, además de la recuperación de los aparejos y la retirada del revoco, se demolió uno de los laterales, se construyeron unos palcos en hormigón y se apuntaló la cubierta. [Fig. 62-63.] No se pudo evitar la necesidad de circulación forzada de aire y a pesar de sus reticencias, optó finalmente por la aparición de conductos y equipos de climatización siguiendo el ejemplo del Centro Pompidou, inaugurado años antes.⁸⁸ [Fig. 66.] Además, indicó con colores la función de cada elemento de las instalaciones: los tubos verdes serían para el agua; los rojos, incendio y alcantarillado; los azules, electricidad; los amarillos y naranjas, teléfono y sistema de sonido. Estas indicaciones de las instalaciones mediante un código de colores fue un detalle que también Le Corbusier introdujo en algunos de sus proyectos, por ejemplo en el Convento de La Tourette.⁸⁹

La playa del paulistano

Saliendo de las naves de la antigua fábrica y siguiendo la rúa interna se llega hasta la playa del paulistano, una playa de carácter urbano donde se encuentra el solárium y que se corresponde con el límite sur de las naves. [Fig. 70.] El debate para la apropiación de este área surgió en 1978. En origen era el trazado natural de un afluente del Tietê, lo que convertía este área, que era la más baja del conjunto, en una zona inundable en época de lluvias. La vega de este río es conocida con el nombre de *Aguas Pretas* y canalizaba el agua de toda la zona, no solo del conjunto de Pompéia. Esto la convertía en un área no edificable.⁹⁰

Finalmente fue el ingeniero Mario Romano Lodi quien dio la solución: se hizo del problema una virtud. Lodi propuso canalizar el río, rebajando el nivel del cauce hasta la parte superior de las tuberías de aguas pluviales, creando una galería de recogida de aguas subterráneas. Se reforzaron las paredes del “vaso” de canalización con muros de contención. Posteriormente, se cubrió con pavimento permeable y lo convirtieron en un solárium que está situado al sur, refrescado por el agua subterránea.⁹¹ [Fig. 69 y 71.]

Dos fuertes militares

Siguiendo la línea de la playa urbana se llega al equipamiento deportivo que queda dividido en dos bloques bien diferenciados. [Fig. 47.] La construcción del área deportiva se inició a finales del 1982 y se inauguró en octubre de 1986. Las *Aguas Pretas* dividían en dos el área que iba a estar dedicada a los equipamientos deportivos. Lina pensó en “la maravillosa arquitectura de los fuertes militares brasileños, perdidos cerca del mar, o escondidos en todo el país, en las ciudades, en los bosques, en el desierto, en los sertones”. Surgió así el diseño de dos grandes torres equipadas con piscina, vestuarios y pistas deportivas, una en cada división de terreno.⁹² A raíz de esto, se llamó al

87 Evelyn Furquim Werneck Lima, “Por uma revolução da arquitetura teatral: O Oficina e o SESC da Pompéia”, Vitruvius, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/100>, (consultada 2 de agosto de 2018).

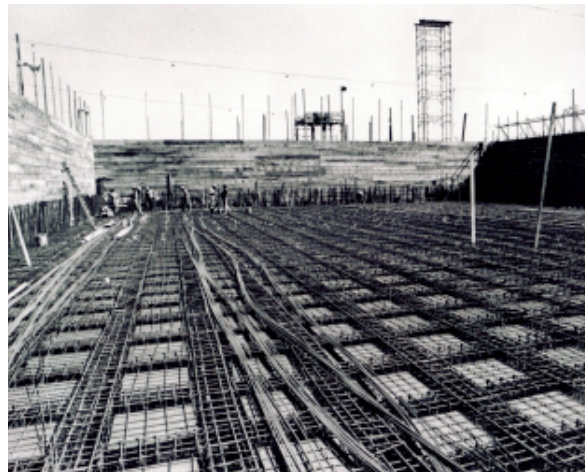
88 Bechara, “A atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986)”, 85-97.

89 SESC em São Paulo, “SESC Pompéia | Folheto Histórico | Português”, Issuu, https://issuu.com/sescsp/docs/folhetohistorico_port, (consultada 15 de julio de 2018).

90 Sánchez Llorens, *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas*, 227.

91 La rúa Pompéia, funcionaba como la escalera del centro Pompidou y la rúa solárium como la plaza de acceso de dicho museo, añadiendo un componente paisajístico natural: se trataba de repensar la geografía del lugar.

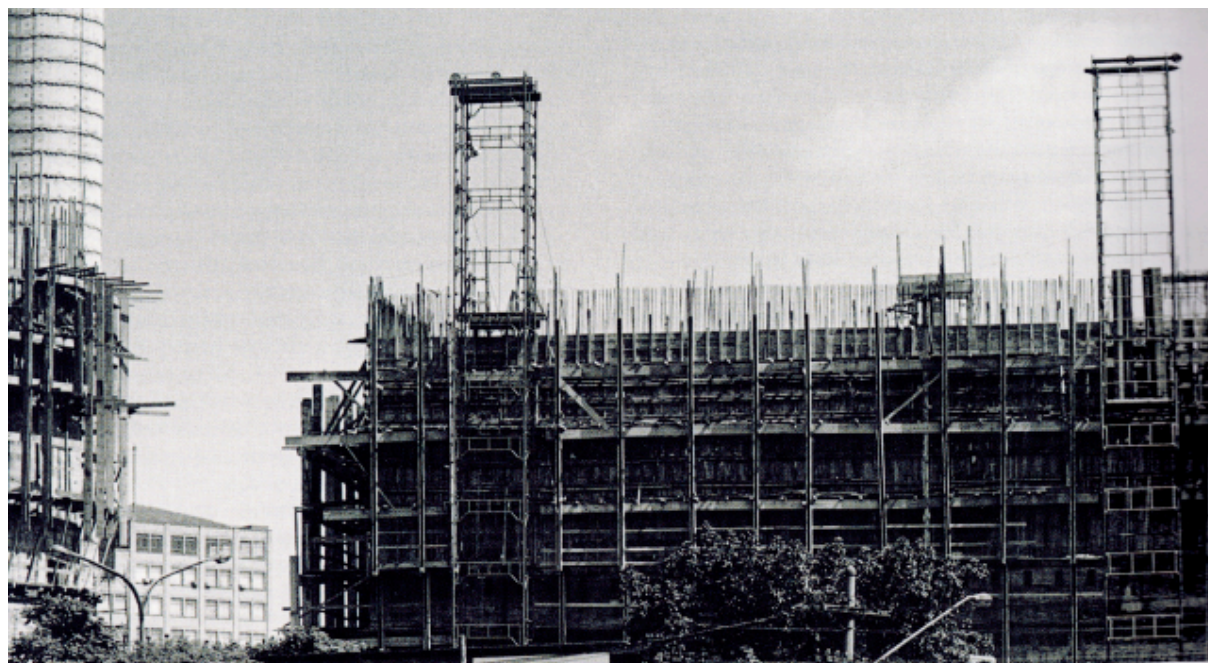
92 Trigueiros y Ferraz, *SESC-Fábrica Pompéia*.



72



73



74



75

Fig. 72. Construcción de los forjados reticulares de las torres.

Fig. 73. Detalle de la construcción de la torre de agua.

Fig. 74. Imagen de la construcción de las torres o bloques deportivos.

Fig. 75. Interior del bloque deportivo. Vista de una de las pistas deportivas con el detalle de los colores expresamente elegidos por la arquitecta.

conjunto “Ciudadela”. La palabra ciudadela tiene un doble sentido:⁹³ “significa tanto fortaleza para la defensa de una ciudad como lugar de ataque. Un punto señalado contra la red adversaria, asumiendo el sentido exacto situacionista en tanto que crítica y subversión de los ideales burgueses de placer”.

La torre en el lado norte tiene planta rectangular de 30 x 40m y se desarrolla en paralelo a las naves de la fábrica. El sistema constructivo está formado por muros hormigón armado y losas de hormigón aligeradas de casetones recuperables. [Fig. 72.] La materialidad es robusta, tosca.⁹⁴ Este bloque contiene las instalaciones más grandes: en planta baja la piscina y sobre ella cuatro plantas a doble altura que contienen pistas de baloncesto, voleibol y fútbol. Cada una de estas pistas está pintada con colores que representan cada una de las cuatro estaciones.⁹⁵ [Fig. 75.] La piscina es la única parte del programa accesible directamente desde la calle. El acceso a las canchas se produce desde una segunda torre que alberga la escalera de emergencia, los vestuarios y pistas deportivas de menor dimensión (no reglamentarias).

Lo siguiente que había que resolver era la unión de los dos edificios separados. La solución fue aérea, mediante la unión con pasarelas en forma de “Y” que permiten el acceso a las pistas deportivas. [Fig. 82.] Estos brazos cruzan por encima de la galería de recogida de aguas subterráneas. La problemática del espacio no edificable obligó a dividir el equipamiento deportivo en dos bloques, finalmente esta solución benefició a la organización de esta parte del conjunto, pues a pesar de la aparente aleatoriedad de las pasarelas, la circulación vertical queda bien definida en uno de los bloques. Por tanto, ambos volúmenes son completamente dependientes el uno del otro, se complementan en la medida en que uno es opuesto al otro, idea que queda expresada en las aberturas de las fachadas: en el volumen de pistas deportivas, agujeros de geometría irregular, regularmente alineados, y en el volumen de vestuarios, ventanas de geometría regular, ordenadas de manera aleatoria.⁹⁶ [Fig. 47.]

Lina completó la composición volumétrica del conjunto con la torre de agua. La antigua chimenea de la fábrica fue demolida poco antes del inicio de las obras, lo que causó cierta polémica entre los funcionarios del SESC en aquella época. La idea de recrear la antigua chimenea de la fábrica no estaba entre los objetivos del proyecto en 1977. Según especulan los ayudantes de la arquitecta, esto pudo ser por la indefinición que había en ocupar el fondo del solar de la fábrica, pues era una zona más degradada. Además, la idea inicial era hacer una piscina exterior y no integrada en el bloque deportivo, lo que hacía más difícil encontrar terreno libre para la chimenea. Al final se planteó su construcción convirtiéndose en el marco vertical del conjunto de la Pompéia y en el nuevo logotipo de la marca SESC.

Se proyectó con una altura de 70m. Los ingenieros propusieron encofrados de acero deslizantes como método de construcción, sin embargo, Lina no quería una cosa tan común: ella aspiraba a la originalidad, la plasticidad. Buscaba una torre en la que se reflejara su proceso constructivo, tenían que quedar patentes las tongadas de hormigón, como si estuviera “adornada con encajes”.⁹⁷ Después de intensas discusiones con el equipo de ingeniería, se probó a hacer un prototipo con madera y trozos de tela. [Fig. 73.] Dicho prototipo funcionó.⁹⁸ La construcción de la torre consistía en el crecimiento por anillos. Cada anillo se ejecutaba mediante encofrados de madera

93 de Oliveira, *Lina Bo Bardi. Obra construída*, 112.

94 Zeuler R.M. de A. Lima, *Lina Bo Bardi*. (New Haven-London: Yale University Press, 2013): 167-70.

95 Luciana Paixão, “Estudo de Caso: SESC Pompéia-SP”, Slideshare, <https://pt.slideshare.net/lucpaixao/sesc-pompeiasp>, (consultada 14 de julio de 2018).

96 de Oliveira, *Lina Bo Bardi. Obra construída*, 112.

97 Bechara, “A atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986)”, 103-6.

98 Ferraz, “Numa velha fábrica de tambores”, 121.

donde se vertía el hormigón. En el fondo de los encofrados y antes de verter el hormigón, se ponían trozos de estopa, que se mezclaban con el mortero y antes de endurecer, se dejaba que la estopa deslizase sobre el anillo anterior. De esa manera se conseguía un efecto de “*franjas desgarradas en la base de cada anillo*”.⁹⁹ Lina declaró que esto fue un homenaje a Luis Barragán y sus Torres Satélite en ciudad de México.¹⁰⁰

3.2.3. Búsqueda de un lenguaje.

“*Poverty is freedom; poverty is creation*”.¹⁰¹

Tras su experiencia en Bahía y haber entrado en contacto con el Brasil profundo, la máxima bobardiana era la de la “*arquitectura pobre*”. Esto es, que tanto para la parte de la rehabilitación y recuperación como para la nueva construcción se hizo uso de la simplicidad estructural y matérica. La arquitectura pobre es la falta de acabado, materiales modestos, las pruebas en obra. Como ya se ha dicho anteriormente, el adjetivo “*pobre*” tenía un sentido no de indigencia, sino de sencillez constructiva a través de humildes medios.¹⁰²

En la década de los 80, tras un viaje a Japón, comenzó a usar conceptos de la cultura oriental como el “*wabi*”, que era el rigor necesario para comunicar el máximo con poco. “*El wabi es la belleza de la imperfección*”.¹⁰³

La arquitectura pobre era la arquitectura del pueblo brasileño. En Brasil, el pueblo era el único poseedor de la libertad del cuerpo, a través del deporte, la vida en la calle, los bailes tradicionales, los juegos... Este pensamiento es paralelo a la filosofía oriental que entiende el cuerpo como “*mente*” y donde la mente y el ejercicio físico coexisten. No tanto en la clase media que parecía entender el cuerpo como algo secundario, casi promiscuo, como si no fuera posible el “*autoconocimiento de abajo hacia arriba*”.¹⁰⁴ Por tanto, hay una correlación entre la pobreza, la libertad y el hecho de que el SESC Pompéia sea un espacio para mente-cuerpo. Tanto a nivel de sistema constructivo como a nivel programático hubo una búsqueda de la pobreza y por lo tanto una búsqueda de la libertad.¹⁰⁵

Quizás sea la casa para su amiga Valéria P. Cirell (1957) el primer ejemplo, en la obra construida de Lina, de “*arquitectura pobre*”. [Fig. 25.] Esta casa fue construida mediante técnicas tradicionales. El esquema ortogonal de la planta contrasta con el uso de elementos naturales y artesanales. Esto recuerda a la arquitectura vernácula y a la obra de Gaudí quien encontraba su inspiración en la Naturaleza y dejaba que el Universo circundante envolviese sus obras. [Fig. 77.] Los muros se recubrieron con pequeñas piedras y trozos de cerámica y el porche está construido con troncos de madera que soportan una cubierta de paja. [Fig. 78.] Al igual que la casa do Chame-Chame, la casa de Valéria Cirell parecía brotar de la tierra y mimetizarse con la exuberante Naturaleza.¹⁰⁶ En esta vivienda, Aldo van Eyck encontró lo que él denominó la “*talla oportuna*” pues la casa responde a un lenguaje primitivo. Este arquitecto, contemporáneo de Lina, estudió

99 Bechara, “A atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986)”, 106.

100 “SESC Pompéia | Folheto Histórico | Português”, https://issuu.com/sescsp/docs/folhetohistorico_port

101 Colección ILBPM. Manuscrito en papel de borrador, sin autor, sin fecha.

102 Bo Bardi, “A fábrica da Pompéia”, 31.

103 Bechara, “A atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986)”, 136-7.

104 Bo Bardi, “A fábrica da Pompéia”, 31.

105 Ibídem

106 Ana Carolina de Souza Bierrenbach, “Como um lagarto sobre as pedras ao sol: as arquiteturas de Lina Bo Bardi e Antoni Gaudí”, Vitruvius, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.044/620>, (consultada 2 de agosto de 2018).



76



77



78



79

Fig. 76. Imagen de dos niños jugando al ajedrez en el centro de placer SESC Pompéia, un espacio para el cuerpo y para la mente.

Fig. 77. Pórtico de la lavandera en el parque Güell de Antoni Gaudí. Mimesis con la Naturaleza.

Fig. 78. Detalle de las incrustaciones de piedra de la fachada de la casa de Valéria P. Cirell, inspirado en la arquitectura de Gaudí y ejemplo de arquitectura pobre en la obra de Lina Bo Bardi.

Fig. 79. Imagen del espejo de agua en el SESC y detalle de las piedras como si fuera el fondo de un lago.

al pueblo dogon¹⁰⁷ en busca de “la base sustentadora de su arquitectura”, al igual que ella hizo en Salvador de Bahía.¹⁰⁸

En 1999, se organizó una exposición sobre el SESC Pompéia durante la IV Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo. André Vainer y Marcelo Ferraz, los discípulos de Lina decían lo siguiente:¹⁰⁹

“Demos a nuestra exposición el nombre SESC Pompéia-Ciudadela de la Libertad, una combinación de palabras que significa bastión terrenal de defensa (la ciudadela) que vela por uno de los más caros valores humanos: la libertad. Listo, luminoso, en el corazón de la metrópoli brasileña, esta pequeña ciudad sin automóviles reúne y alberga personas para celebrar la vida. Libertad es sentimiento al inmenso y variado público que ha frecuentado este muy democrático centro de cultura y ocio.”

Fue precisamente a la vuelta de su viaje a Japón cuando, llena de entusiasmo y nuevas ideas, propuso sus icónicos “agujeros prehistóricos” abiertos en las paredes de la “caverna deportiva”, por donde circulaba el aire libremente,¹¹⁰ y que estaban asociados a los recuerdos de la guerra y la destrucción. [Fig. 81.] Estos recuerdos reaparecieron en el proyecto del Teatro Oficina así como en la recuperación del centro histórico de Salvador de Bahía.¹¹¹ Tanto en estos casos, como en el de la fábrica, Lina no solo se enfrentó a la recuperación de la memoria de los edificios, sino también a la recuperación de la memoria colectiva de un país.¹¹² Las formas caprichosas y juguetonas de los “agujeros prehistóricos” se contraponen a los elementos más sombríos de su entorno urbano y guardan una curiosa semejanza con el trabajo de Matta-Clarck.¹¹³ [Fig. 83.] El artista exploró esta misma idea de libertad y colectividad practicando aberturas en edificios abandonados, por donde penetraba libremente la luz y el aire.¹¹⁴

Estos elementos otorgan a la ciudadela de la libertad unos aires expresionistas con potentes líneas de fuerza que dinamizan el espacio y grandes masas volumétricas contrapuestas. Eduardo Subirats afirmó que los puentes que unen los dos bloques de hormigón, recuerdan a las arquitecturas futuristas de películas como Metrópolis de Fritz Lang, y el uso expresivo del hormigón, a la masividad volumétrica de Erich Mendelshon.¹¹⁵ [Fig. 84.]

Toda esta disertación puede inscribirse en la arquitectura “fea” de la que Lina hablaba. Como ya se ha explicado, Lina quiso construir para la gente humilde, marginada... para los “feos”. Esto se relaciona con la arquitectura pobre que ella puso en práctica. Construir para los “feos” mediante arquitectura pobre y fea supone una reivindicación de lo violento, lo incómodo, lo áspero, lo bruto. Se cuestionó el concepto de belleza¹¹⁶ y se puso en duda la arquitectura de acero y vidrio que se venía haciendo desde el Movimiento Moderno y cuya estética parecía ser la deseada por

107 Los dogon son un grupo étnico que vive en la región central de Mali.

108 de Oliveira, Lina Bo Bardi. *Obra construída*, 42.

109 André Vainer e Marcelo Ferraz, “Treze anos depois”, *Cidadela da Liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia* (São Paulo: Edições SESC, 2016), 13.

110 Permitían la ventilación cruzada de manera permanente. No era necesario el aire acondicionado. La propia Lina decía: “Tengo por el aire acondicionado el mismo horror que tengo por las alfombras. Así, surgieron los “agujeros” prehistóricos de las cavernas, sin vidrios, sin nada. Los “agujeros” permiten una ventilación cruzada permanente”.

111 de Oliveira, Lina Bo Bardi. *Obra construída*, 7.

112 A través de la arquitectura se manifiestan los recuerdos de la dictadura militar vivida en Brasil mezclados con sus propios recuerdos de las Guerras Mundiales en Europa.

113 Este tipo de hueco se verá posteriormente en el proyecto del restaurante Coaty en la Ladeira de la Misericórdia (Salvador de Bahía).

114 Bechara, “A atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986)”, 128.

115 Subirats, “Arquitetura e poesia”, 84.

116 Lina Bo Bardi afirmó que buscaba intencionadamente “lo feo” para el SESC Pompéia.



80



82



81



83



84

Fig. 80. Detalle de las pasarelas de unión de las dos torres.

Fig. 81. Detalle de las ventanas que recuerdan a la destrucción de la guerra.

Fig. 82. Imagen "futurista" de las torres y las pasarelas del SESC Pompéia.

Fig. 83. Imagen de *Conical Intersect*, performance en el barrio de Les Halles en París, Matta Clarck, 1975.

Fig. 84. Fotograma de la película de Metrópolis, de Fritz Lang.



85



86



87

Fig. 85. Imagen de la antigua fábrica de la Pompéia. Operarios moviendo barriles por la rúa interna.

Fig. 86. Espectáculo de Gilberto Gil en la inauguración del conjunto deportivo, 1986. Subversión de la idea de fábrica.

Fig. 87. Pasacalles en la rúa interna. El espacio alientante de la fábrica se convierte en un sitio para la imaginación, el juego y el placer.

las élites.¹¹⁷ Esto podría entenderse como una especie de búsqueda de “democratización” de la arquitectura y de ponerla al servicio de la gente menos pudiente. En la *Historia de la fealdad* de Umberto Eco hay un capítulo dedicado al *Triunfo de lo feo*, cuyos textos podrían perfectamente amoldarse a estos ideales de Lina.¹¹⁸

3.3. Ocupación, uso y libertad.

3.3.1. Cuestión de la libertad.

El SESC Fábrica de la Pompéia se inauguró en un periodo de optimismo y de “vuelta a valores humanistas” tras el fin de la dictadura militar en 1985. Dentro del SESC São Paulo fue un periodo de particular ebullición interna, de renovación de valores y de prácticas entorno a las teorías sobre el ocio, el tiempo libre y la animación cultural traídas por el sociólogo francés Joffre Dumazedier. La Pompéia fue el primer espacio en la ciudad bajo la influencia de esas nuevas ideas.¹¹⁹

Dumazedier fue el principal teórico del manifiesto *Peuple et Culture* de 1945 en Francia, y en una de sus visitas a Brasil conoció a Renato Requiza. Fue a partir de entonces cuando el SESC profundizó en las relaciones entre deportes, recreación y cultura bajo la óptica social del ocio. Dumazedier escribió el libro *Vers une civilisation du Loisir* donde planteó el tema del ocio como un fenómeno social prioritario. El ocio se afirmó no solamente como un derecho, sino como un valor que la civilización contemporánea fue apropiándose. El hombre, en cuanto trabajador, tiene derecho a cierto tiempo libre fuera de las horas de trabajo. Con ello, surgieron una serie de actividades distintas de las productivas y sociales.¹²⁰

Paradójicamente en el SESC Pompéia se preservó la imagen de la fábrica para, posteriormente, subvertirla, es decir, lo que antiguamente era un lugar para el trabajo terminó convirtiéndose en un espacio para el placer y el ocio, adquiriendo así un sentido totalmente opuesto.¹²¹ Esto tiene un enorme simbolismo, pues se eliminó el carácter desagradable del trabajo en una fábrica, y se sustituyó por los conceptos de libertad, creatividad, imaginación. Se dignificó la actividad humana elevándola a ese significado recreativo y creativo. Esto se reflejó en el logotipo creado para el nuevo conjunto, donde se unen los conceptos de trabajo y placer, con la representativa “Torre de agua” –recreación de la antigua chimenea de la fábrica– expulsando flores en vez de humo.¹²² Esta revalorización de los espacios fabriles como espacios de placer nos remite a los neorrealismos italiano y brasileño, que trataban imágenes cotidianas como la de los trabajadores de una fábrica.¹²³

La Pompéia debía asumir la innovación a lo cultural como valor primordial, pero debía alejarse de la espontaneidad del “todo vale”, del elitismo cultural que se aleja de las clases menos pudientes y de la burocracia de una institución como el SESC. Debía ser un equipamiento no convencional de ocio y cultura.¹²⁴

117 Bechara, “A actuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986)”, 95.

118 Entre estos textos, casualmente, se encuentra el manifiesto Futurista italiano, de 1912, dos años antes del nacimiento de Lina. El manifiesto pone en duda la “bella” literatura y anima a la transgresión. En Umberto Eco, “La vanguardia y el triunfo de lo feo”, *Historia de la fealdad* (Borgaro Torinese (Italia): Lumen, 2007), 370-1.

119 Erivelto Busto García, “A fábrica de sonhos e o começo do fim do mundo”, *Cidadela da Liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia* (São Paulo: Edições SESC, 2016), 9.

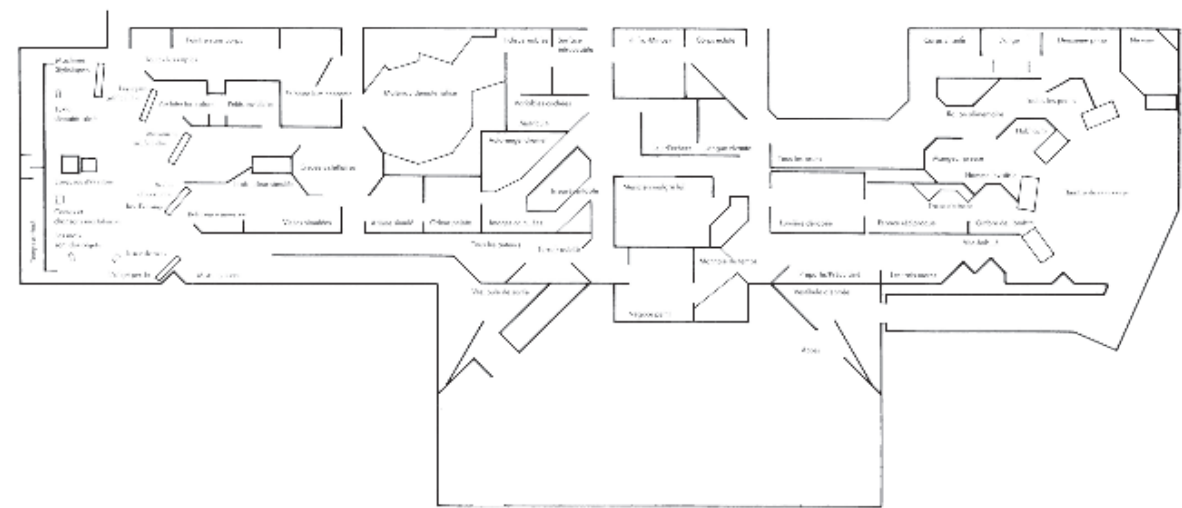
120 Joffre Dumazedier, “Loisir et société”, *Vers une civilisation du loisir?*, (Paris: Éditions du Seuil, 1962), 17-27.

121 de Oliveira, *Lina Bo Bardi. Obra construída*, 7.

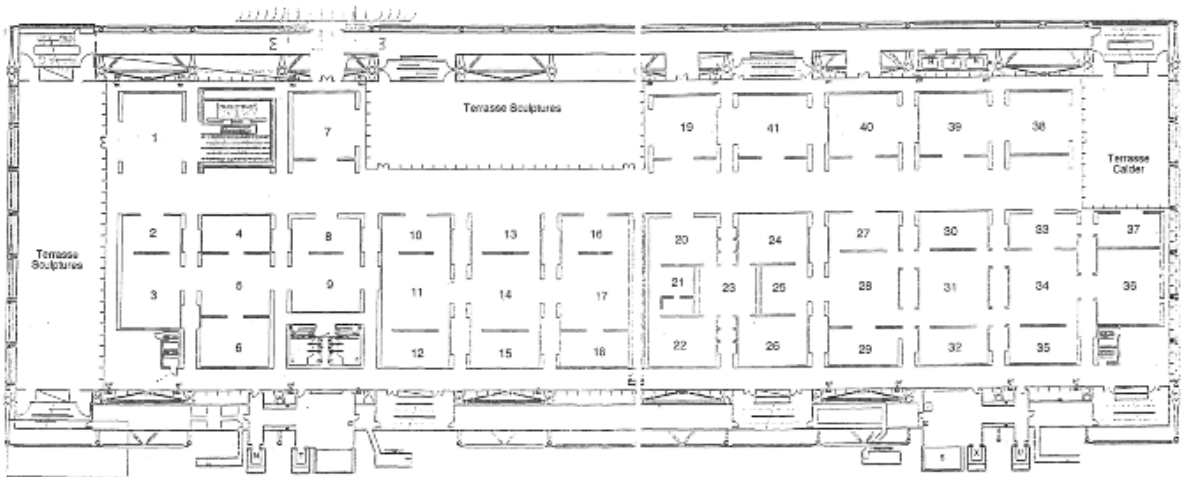
122 Ibidem

123 Bechara, “A actuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986)”, 140.

124 Busto García, “A fábrica de sonhos e o começo do fim do mundo”, 9.



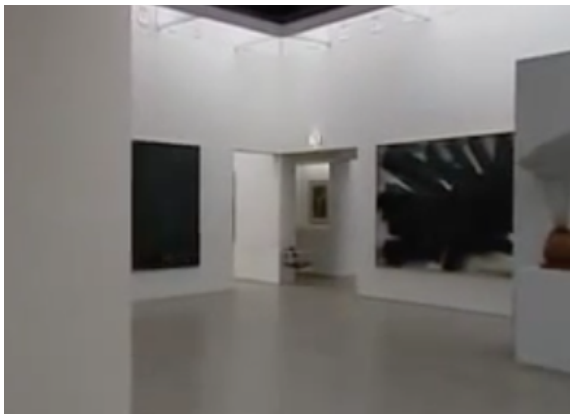
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne
Niveau 5



88



90



91

Fig. 88. Exposición *Les Immatériaux*, Centre Pompidou, París, 1985. Ejemplo de exposición subversiva antes de la reconversión del museo. Ocupó temporalmente la planta 5.
Fig. 89. Plano de la planta 5, donde actualmente se encuentra la colección permanente de Arte Moderno. Primeramente era una planta libre, posteriormente, con la reconversión del museo a finales de los 90, esta planta se tabicó ante la necesidad de un recorrido de visita claramente visible y las exigencias de conservación de las obras.
Fig. 90. Fotograma del documental del Centro Pompidou. Espacio de la colección de Arte Moderno en los primeros años del museo.
Fig. 91. Fotograma del documental del Centro Pompidou. Espacio de la colección de Arte Moderno tras las obras de reconversión.

La cuestión era cómo conseguir un espacio subversivo, no convencional y que diera libertad al usuario. “¿Podía realmente la institución aceptar la subversión? ¿Podía programar lo desconocido o lo imprevisible?”¹²⁵ Estas preguntas fueron las que se hizo Jean Nouvel en su debate con Jean Baudrillard refiriéndose al Centro Cultural Georges Pompidou de París.¹²⁶ El arquitecto contestaba así al filósofo:¹²⁷ “Pero lo más interesante en el concepto de Beaubourg, en el origen, es la libertad que había en el interior, en la misma concepción del espacio. Se podía imaginar que esta máquina de resguardar el arte —o de fabricar el arte— iba a funcionar”.

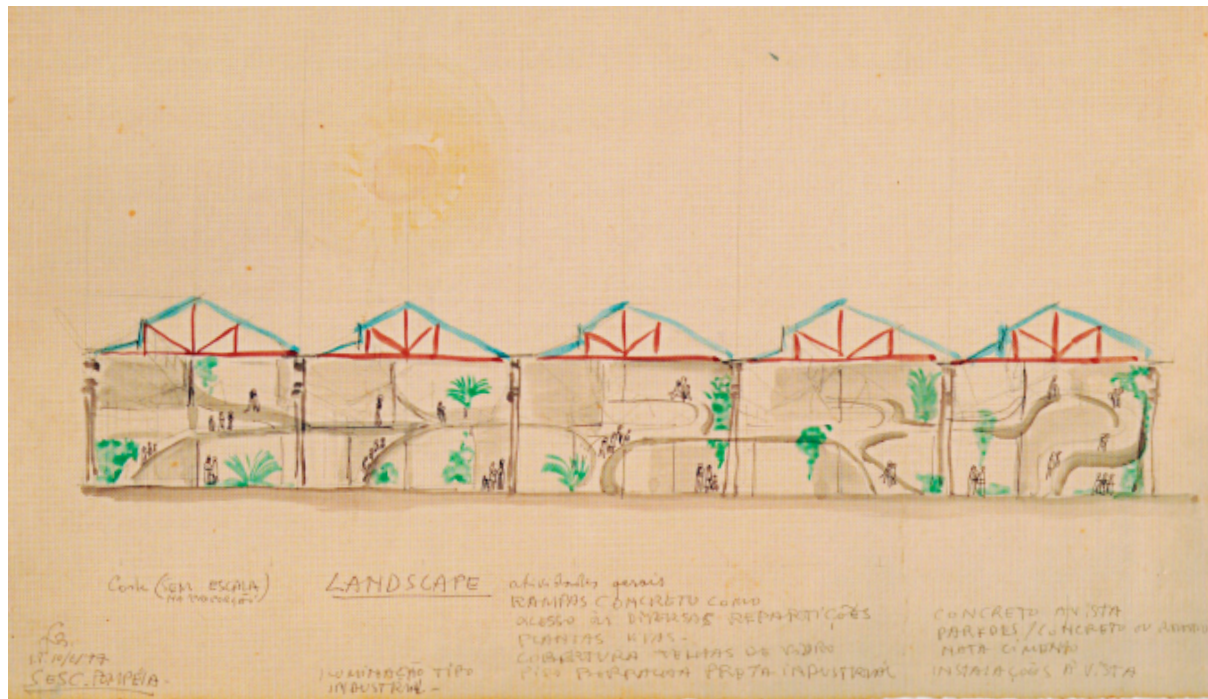
Jean Baudrillard hizo una fuerte crítica al Centro Pompidou en su texto *El efecto Beaubourg*, calificando este edificio como una “máquina”, “una cosa”, que albergaba el arte como si de un objeto de consumo de masas se tratase. Describió el Centro Pompidou como un “esqueleto de flujos” donde la cultura se banaliza. Afirmó que los contenidos del Beaubourg son anacrónicos al edificio y que por tanto lo único que hubiera valido la pena es el vacío interior: “semejante vacío habría valido aún como obra maestra de la contracultura”.¹²⁸

La vocación del Beaubourg era la de albergar acontecimientos inesperados o libres en la total vacuidad de ese espacio; esto ofrecía un gran juego de posibilidades espaciales. Sin embargo, esto no funcionó. Las sucesivas intervenciones allí ocurridas a finales de los años 90 para hacer el espacio “funcional” modificaron completamente su sentido original. Toda la libertad interior fue destrozada, pues la enorme flexibilidad de ese espacio se había vuelto “muy peligrosa, espontánea”.¹²⁹ [Fig. 90 y 91.] Refiriéndose a esta conversación entre Nouvel y Baudrillard, Erivelto Busto García explicó:¹³⁰

“Esta desvirtuación espacial habría sido derivada, a la incapacidad, en cuanto institución, de gestionar la propia flexibilidad (...) Disciplinar un espacio fue una salida que encontró para sobrevivir, y eso acabó matándolo, según Nouvel” (...) Al final, ¿puede la institución aceptar la subversión? Y obvio que la subversión nunca está en la institución en sí, en cualquiera —sería incluso un contrasentido si estuviera—, las instituciones son conservadoras por naturaleza. Tampoco la radicalidad o la transgresión. Ellas están en los creadores y en la sociedad. Las instituciones, lo que hacen es reflejarlas. A veces como un espejo, rebautizándolas; a veces dejándose penetrar lentamente por ellas, para renovar. No tengo dudas de que el SESC optó por este segundo camino”.

En este sentido, la dirección del SESC Pompéia buscó, como decía Nouvel, “programar lo desconocido, lo imprevisible”. Gracias a esto, la Fábrica no sufrió ni de lejos la castración de la flexibilidad espacial del Centro Pompidou. Lina se preocupó por definir una serie de funciones bien específicas y delimitadas, atendiendo a las necesidades institucionales y de programas que el SESC, como organización, debía cumplir. En dichos espacios, la flexibilidad era pequeña.¹³¹ Sin embargo, sí que se plantearon espacios de gran flexibilidad y espontaneidad, por ejemplo, el área de convivencia. Esta parte del programa en sí era una innovación pues era un espacio para no hacer nada en la sede de una institución cuya voluntad era la educación. Este espacio equipado con bancos, un fuego y un espejo de agua es un lugar para el encuentro, el intercambio

125 Jean Baudrillard, Jean Nouvel. “Una vuelta más en torno a Beaubourg...”, *Los objetos singulares, arquitectura y filosofía* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007).
126 El Centro Pompidou fue inaugurado en 1977, año del comienzo de las obras en el SESC Pompéia. Esto revela la influencia que pudo tener en la Pompéia.
127 Baudrillard y Nouvel. “Una vuelta más en torno a Beaubourg...”.
128 Jean Baudrillard, “El efecto Beaubourg”, *Cultura y simulacro*, 3ª ed. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007).
129 Ibidem
130 Busto García, “A fábrica de sonhos e o começo do fim do mundo”, 10.
131 Ibidem



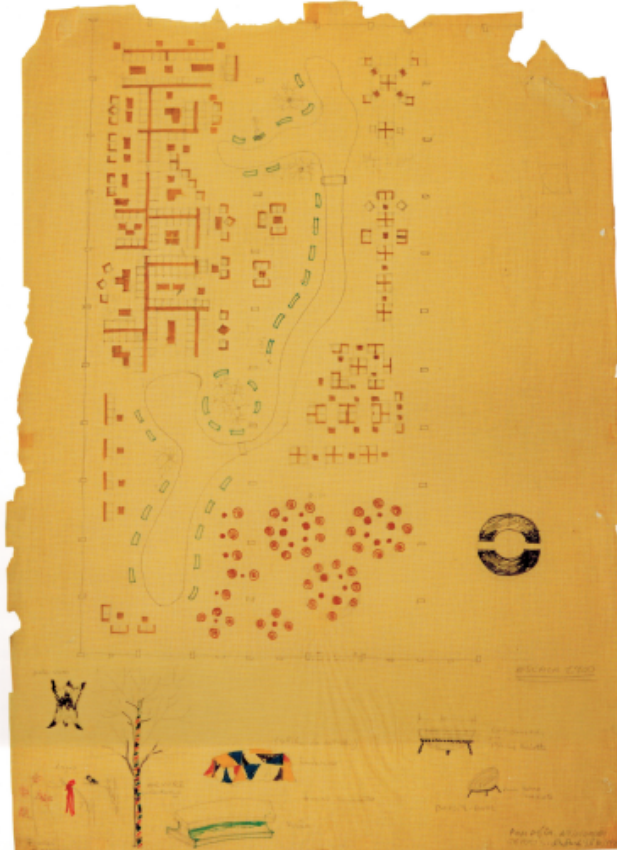
92



93



94



95

Fig. 92. Dibujo del espacio de convivencia. Se muestra el modo de colonizar el espacio preexistente.
 Fig. 93. Zona de estar en primer plano. Al fondo el espacio de la biblioteca.
 Fig. 94. Iglesia Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia, Brasil, 1976-1982.
 Fig. 95. Dibujo del mobiliario del espacio de convivencia.

de ideas, el juego, la imaginación. [Fig. 95.] Por otro lado, estaban los cuerpos fijos de hormigón que hacen las funciones de biblioteca y espacio de lectura, así como los talleres. El hecho de que estos bloques sean fijos ayuda, por ejemplo, a separar distintas zonas como el espacio de estar y la zona de exposiciones. [Fig. 93.] La zona de exposiciones es otro importante soporte donde se organizan las más imaginativas muestras y eventos cargados de radicalidad y transgresión y donde además se exponen objetos de enorme simbolismo. Los espacios exteriores también gozan de gran libertad, estos son la rúa interna y el solárium donde la gente puede sentarse tranquilamente a tomar el sol, refrescarse... Incluso el teatro, con su planteamiento de las dos plateas resulta un elemento transgresor. Como ya se ha dicho, el hecho de que haya dos plateas obliga a la adaptación de las obras, pero por otro lado, podría ser entendido como un elemento más de libertad o como una nueva oportunidad.¹³² Para conseguir todo esto, se tomaron ciertas decisiones proyectuales en colaboración con la comunidad de usuarios y trabajadores. Esta actitud también se llevó a cabo en el proyecto de la iglesia del Espírito Santo do Cerrado (1976-1982). [Fig. 95.] Este proyecto fue realizado para un suburbio de la ciudad de Uberlândia, en el estado de Minas Gerais. La iniciativa fue de un grupo de monjes franciscanos que querían regenerar el barrio equipándolo con una iglesia, un área residencial, un espacio de reunión y una zona de juegos. Debido a la falta de fondos, se planteó un proyecto sencillo, con materiales austeros y mano de obra inexperta. Es por ello que se inició un proceso participativo que involucrase a los distintos agentes: monjes y gente del barrio. El proyecto terminó siendo una donación de la arquitecta y fue poco a poco construyéndose los fines de semana por la población local.¹³³

En definitiva, el éxito del planteamiento de la Pompéia estuvo en el diseño de esos espacios de libertad mediante la determinación de la posición del mobiliario, el diseño de elementos fijos o la organización de determinadas exposiciones que controlaran los flujos de circulación de usuarios. Es decir, que para disciplinar en cierta medida el espacio, la intervención tenía que tener un fuerte carácter figurativo. El mobiliario y los detalles constructivos no estaban estandarizados, sino que estaban diseñados expresamente para una función concreta dentro del edificio. Se diseñaron con formas fácilmente reconocibles por el usuario, lo que favorecía su interacción con los objetos y con las actividades que se desarrollaban en cada lugar.¹³⁴

El SESC siempre buscó preservar la imagen original de este proyecto. Por ello, aquellos ajustes o cambios que hubiera que hacer a lo largo del tiempo se concibieron como soluciones pactadas con los discípulos de Lina. De esta manera se evitó cualquier “descaracterización” del proyecto, pues había un diálogo permanente con los arquitectos. Este pacto incluyó el respeto a los objetos y muebles, a los detalles estructurales y a los acabados.¹³⁵

La idea de creación de un espacio de convivencia y la idea de libertad está presente en otros proyectos de Lina. El más claro ejemplo es el MASP. Ante la imposibilidad de construir un edificio que perturbase la vista de la ciudad desde el *belvedere* del parque Trianon, la solución que ella propuso fue radical. Elevó del suelo el cuerpo del museo y se apropió de ese espacio vacío impregnado de multitud de posibilidades: plaza, ágora, espacio para conciertos, manifestaciones, ferias, concentraciones políticas, exposiciones al aire libre, espacio de juego.¹³⁶ [Fig. 98.] Esta fue una de las estrategias recurrentes en la obra de Mendes da Rocha: la elevación de la

¹³² Ibidem

¹³³ Anelli, “Del diseño a la artesanía”, 18.

¹³⁴ Ibidem

¹³⁵ Busto García, “A fábrica de sonhos e o começo do fim do mundo”, 10.

¹³⁶ de Oliveira, Lina Bo Bardi. *Obra construída*, 60.



96



97



98

Fig. 96. Interior de la pinacoteca del MASP tal y como fue concebido por Lina, con el prototipo de caballetes que ideó.

Fig. 97. Espacio de la pinacoteca del MASP con tabiques divisorios, al igual que el centro Pompidou. Fue Julio Neves –arquitecto con quien Lina disputó la adjudicación del proyecto para el SESC–, quien implantó esta nueva museografía. Recientemente se ha vuelto a la misma disposición que ideó Lina en su momento.

Fig. 98. Acuarela del MASP. Muestra la apropiación del espacio público.

estructura en una línea horizontal para crear espacio libre debajo. El vacío fue una respuesta ante las demandas de la sociedad de nuevos espacios públicos.¹³⁷ Por otro lado está la innovación museística del uso de caballetes de vidrio para exponer los cuadros de manera que cada uno de ellos sea autónomo. [Fig. 96.] Arquitectura y pintura parecen levitar. Esta manera de exponer las pinturas insiste en una escenificación de lo expuesto y en la manera libre de contemplarlo.¹³⁸ El concepto de llamarse simplemente Museo de Arte era ya algo novedoso en sí ya que combinaba obras de distintas épocas. Como dijo Lina:¹³⁹ “*En su conjunto ¡un Picasso tiene como telón de fondo un Greco! Y además sin conocer su autoría*”. Aquí, el espacio para contemplar el arte era la libertad.¹⁴⁰

El SESC Pompéia, además de subvertir la idea de fábrica, subvirtió los ideales burgueses acerca del placer y el ocio. Las pistas deportivas no están destinadas a la competición, simplemente a la diversión y los espacios de ocio son lugares para la comunidad. Se crearon ambientes de juego comunes y se abolió la distinción entre juego y vida cotidiana, objetivo de los situacionistas. Se revalorizó el concepto de mente-cuerpo.¹⁴¹ Aquí se vuelve a ese concepto del *wabi*, del autoconocimiento de la mente a través del cuerpo y a la idea de que quien posee esta capacidad de relacionar mente-cuerpo, posee la libertad. Este tipo de construcción de una comunidad de juegos y de ocio evocaba a los falansterios de Fourier:¹⁴²

"En efecto, en la intención de esa arquitectura dignificadora y recreativa reside aquella tradición revolucionaria definida por el llamado socialismo utópico. Una especie de nuevo mundo amoroso de Fourier, traducido a la civilización industrial de los trópicos. Esto explica la especial "iconografía", si quieren llamar así, de esa reconversión arquitectónica. Una sala de máquinas. La restauración simplemente la vació. Luego, un gesto mínimo: la línea divertida y serpenteante de un arroyo. El agua, la melodía sinuosa del ruido de agua, transfigura el espacio, convirtiéndose en una especie de locus amoenus".

Como decía Johannes Itten: “*El juego será fiesta, la fiesta será trabajo, el trabajo será juego*”.¹⁴³ La cultura deja de ser elitista y el juego deja de ser superfluo.¹⁴⁴

Johan Huizinga teorizó sobre el hombre y el juego en su obra *Homo ludens*. En él hablaba del juego y la competición como función creadora de la cultura. “*Osar, visos inciertos de ganancia, inseguridad del resultado y tensión, constituyen la esencia de la actitud lúdica*”. En un principio, el juego tiende a considerarse algo superfluo, se entiende como una actividad improductiva. Sin embargo, esta condición inicial no impide afirmar que la cultura nace jugando. Por ejemplo una fiesta agonal – una fiesta donde se celebra una competición o un concurso– o un espectáculo sagrado son dos formas universales en las que se crea cultura a partir del juego.¹⁴⁵ Sin embargo, Lina intentó quitar ese carácter competitivo al juego y esa “*porfía por el honor*” de la que hablaba este historiador, de tal manera que ella, como se ha explicado anteriormente, concibió las pistas deportivas, la zona expositiva y la de convivencia como espacios para la diversión y no para la

137 Eusebio Alonso García, “Paulo Mendes da Rocha, constructor de horizontales en el aire Reflexiones cruzadas a propósito del MuBE y otras obras”, en *DPA 30 Arquitectura Paulista*, Dep.Proyectos-UPC. (Barcelona: Dep.Proyectos-UPC, 2014).

138 Sánchez Llorens, Lina Bo Bardi. *Objetos y acciones colectivas*, 27.

139 *Ibidem*, 286.

140 Hay que recordar que el proyecto del SESC Pompéia fue, en un principio, adjudicado al estudio de Julio Neves. Años después fue el propio Neves el encargado de dirigir el MASP entre los años 1996 y 2000. Parece ser que a modo de represalia, desmontó la museografía diseñada por Lina Bo Bardi caracterizada por los atriles de vidrio, así como las actividades y la difusión del Museo. Aquí se acabó con la libertad que el MASP materializaba con su arquitectura. Dicho por Giancarlo Latorraca. Comunicación personal de la autora, 31 de octubre de 2007. Visto en Sánchez Llorens, Lina Bo Bardi. *Objetos y acciones colectivas*, 220.

141 de Oliveira, Lina Bo Bardi. *Obra construida*, 7.

142 Subirats, “Arquitectura e poesía”, 84.

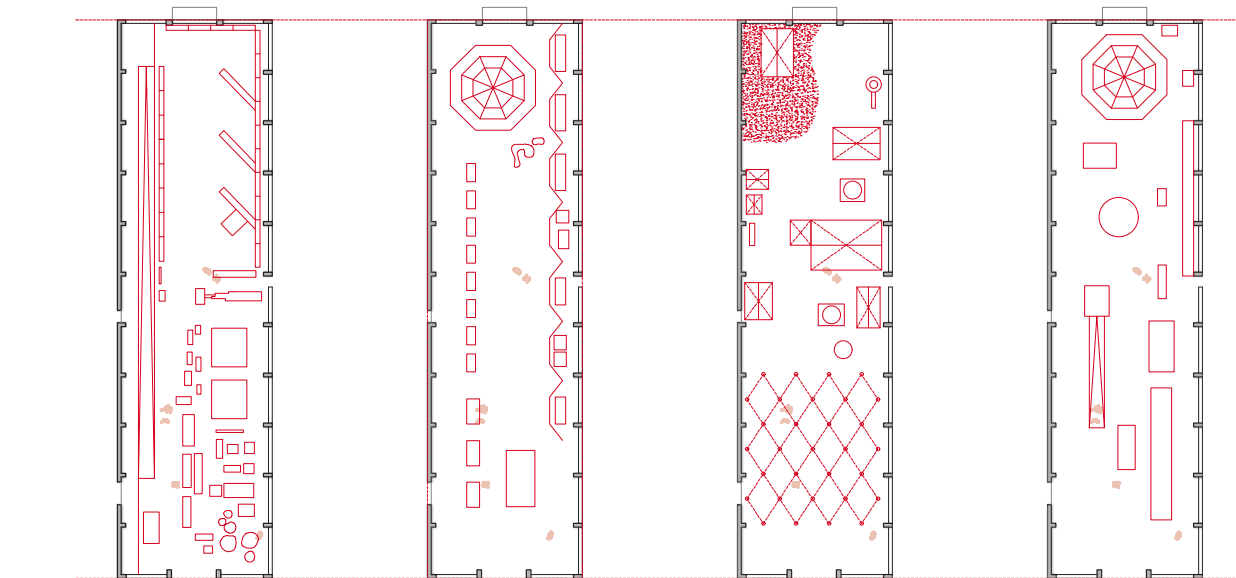
143 Sánchez Llorens, Lina Bo Bardi. *Objetos y acciones colectivas*, 19.

144 *Ibidem*, 36.

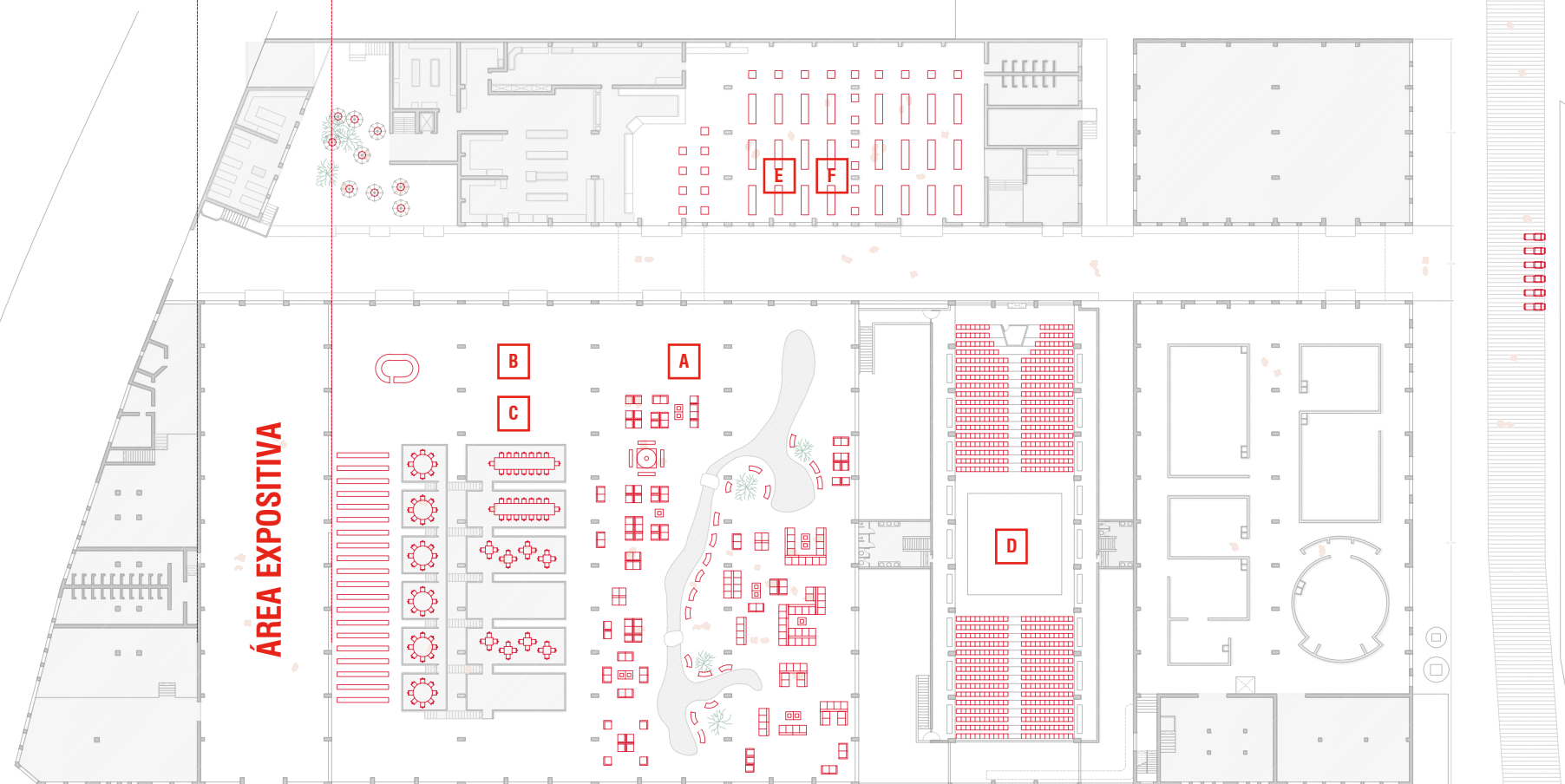
145 Johan Huizinga, *Homo ludens* (Madrid-Buenos Aires: Alianza Editorial-Emecé Editoriales, 2007), 74.

DESPLIEGUE DE LAS CUATRO EXPOSICIONES ORGANIZADAS POR LÍNEA EN EL SESC POMPÉIA

ÁREA EXPOSITIVA



- 1 *Design no Brasil: história e realidade*
- 2 *Mil brinquedos para a criança brasileira*
- 3 *Caipiras, capiaus: pau-a-pique*
- 4 *Entreato para crianças*



ÁREA EXPOSITIVA

- A** Sillones zona de estar: asientos individuales en forma de L y módulos de dos plazas
- B** Mobiliario biblioteca
- C** Mesitas infantiles modulares
- D** Asientos "incómodos" teatro
- E** Mesas y bancos corridos restaurante



99



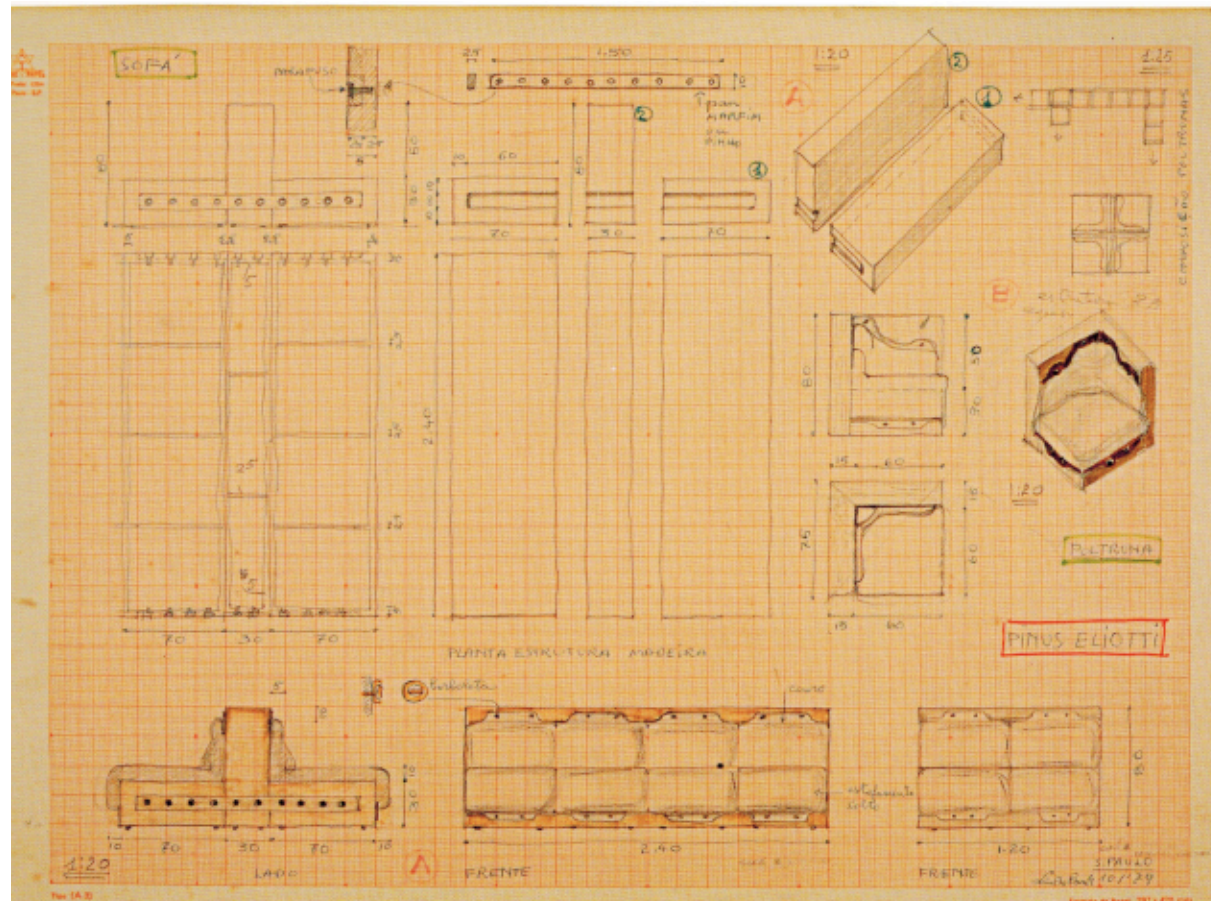
100



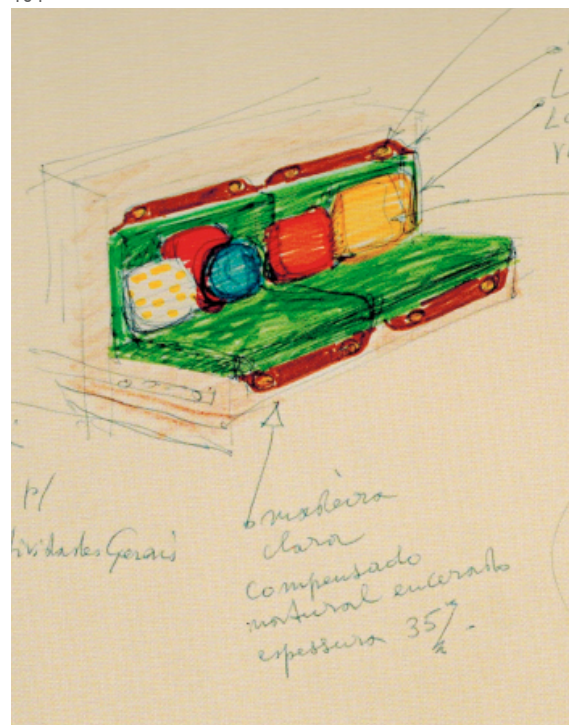
101



102



104



105



106

Fig. 104. Plano diseño de asientos para el espacio de estar. A la derecha, un pequeño dibujo del módulo en forma de L.

Fig. 105. Dibujo de un modelo de sillón de dos plazas.

Fig. 106. Imagen de la zona de estar con el espejo de agua. En primer plano los sillones con forma de L. Al fondo, el ejemplo de módulo de dos plazas.

competición. Algo en lo que coinciden Lina Bo Bardi y Johan Huizinga fue en la concepción del juego como algo colectivo, es decir, que en el juego, las manifestaciones de tensión entre individuos de un mismo equipo desaparecen en busca de un triunfo grupal.¹⁴⁶ En arquitectura esto se traduce en la creación de ambientes comunes: zona de estar, los edificios-bicho como el gigante Jacaré, la zona de exposiciones con juegos...

3.3.2. Programación de lo desconocido.

*“La intervención de Lina Bo Bardi es leve pero muy exacta (cada espacio recibe la superficie necesaria, la iluminación necesaria, los accesos necesarios y los espacios auxiliares necesarios, es decir responde a su necesidad interna, siendo en su conjunto un objeto múltiple, en el que el programa fluye con naturalidad”.*¹⁴⁷

La “programación de lo desconocido” en el SESC fue la manera de evitar que en un futuro se pudiese cercenar la libertad que se buscaba con este proyecto. Como ya se ha explicado, el instrumento para “programar” el espacio es, en primer lugar, el uso del mobiliario, los cuerpos de hormigón de la biblioteca, la chimenea del espacio de estar, los bloques de los talleres... pero también es muy importante la presencia de exposiciones y de ciertos objetos que guardan un significado. Las exposiciones y los objetos son un método de implicación del usuario en la vida cultural del SESC. Esto, junto a otro tipo de elementos insertos, como carteles, señalizaciones etc. ayudan a controlar los flujos de personas, otorgando esa “libertad programada” de la que ya se ha hablado.

Mobiliario y diseño industrial

En el ambiente de estar se diseñó un mobiliario para la convivencia y para el encuentro, que se articula mediante asientos individuales en forma de L y módulos de dos plazas. Ambos modelos cuentan con posibilidad de crecimiento mediante la unión de varios de ellos. [Fig. 104, 105 y 106.]

Entre la zona de estar y el espacio para exposiciones, se encuentran los bloques fijos de la biblioteca. Estos se disponen en varias alturas para así poder albergar distintos tipos de actividades. [Fig. 108.] En el plano superior y separado del ruido que pueda provocar el ambiente de estar o el espacio de exposiciones, se encuentra la zona de lectura con mesas redondas y asientos de madera también diseñados por la arquitecta. [Fig. 107.] En el plano inferior hay una zona para audiovisuales y una zona destinada a biblioteca infantil provista de muebles para niños; [Fig. 111.] estos son modulares y se juntan conforme a la demanda de personas. [Fig. 109 y 110.] Su interés por la infancia quedó ya patente durante sus años de formación en Roma, momento en el que llegaron aires de revalorización de la infancia provenientes de la Bauhaus. Lina reflejó esto en su propio proyecto de fin de carrera —que fue un hospital para madres solteras— y también en sus primeros trabajos para *Lo Stile* donde diseñó una habitación infantil, con una cuna, un armario de puertas múltiples, una mecedora, una mesa cambiadora... [Fig. 113.] Siendo directora de *Grazia* en 1941, diseñó una cuna de emergencia con materiales reciclados para gente sin recursos. [Fig. 112.] Ella lo consideró su primer proyecto social.¹⁴⁸

En su propuesta para las naves del espacio de convivencia, puede resultar chocante el hecho

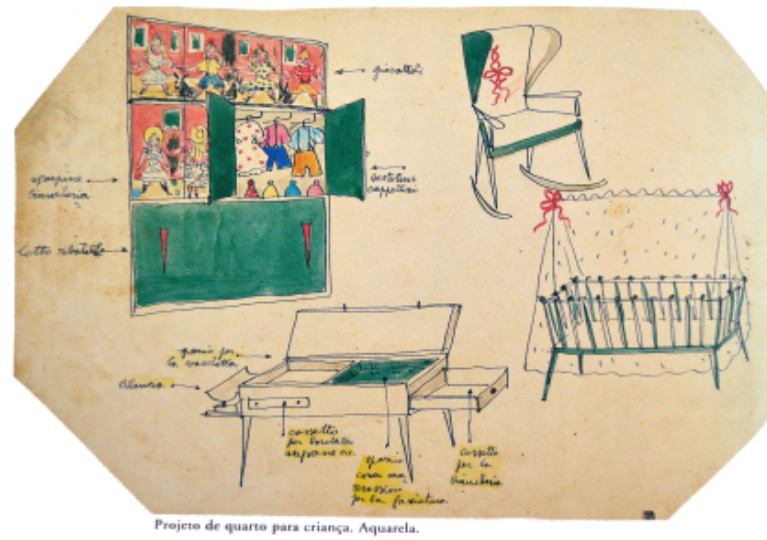
¹⁴⁶ Ibidem, 72-73.

¹⁴⁷ Sánchez Llorens, Lina Bo Bardi. *Objetos y acciones colectivas*, 227.

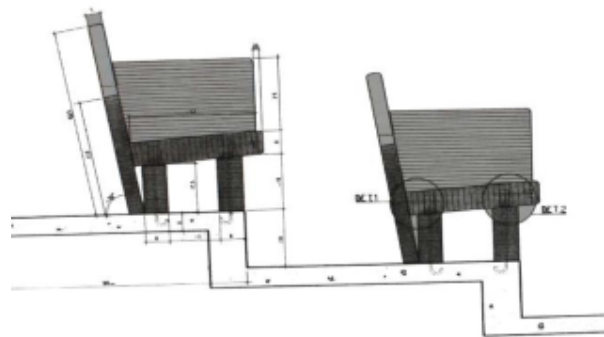
¹⁴⁸ Mara Sánchez Llorens, “Juguetes y Juegos de Lina Bo Bardi. La Gran Vaca Mecánica”, Encuentros de Educación en Arquitectura para la Infancia y la Juventud, <https://arquitecturayeducacion.wordpress.com/2016/04/25/juguetes-y-juegos-de-lina-bo-bardi-la-gran-vaca-mecanica/>, (consultada 7 de agosto de 2018).



112



113

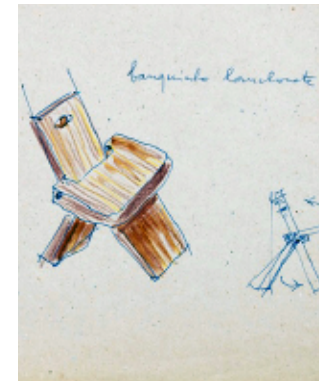


114



115

Fig. 112. Cuna de emergencia, 1941.
Fig. 113. Aquarela del proyecto de dormitorio para niño. Revista *Lo Stile*, nº 23, noviembre, 1942.
Fig. 114. Sección de los asientos para el teatro del SESC.
Fig. 115. Imagen de Lina en el teatro del SESC donde se aprecian cómo son los asientos.



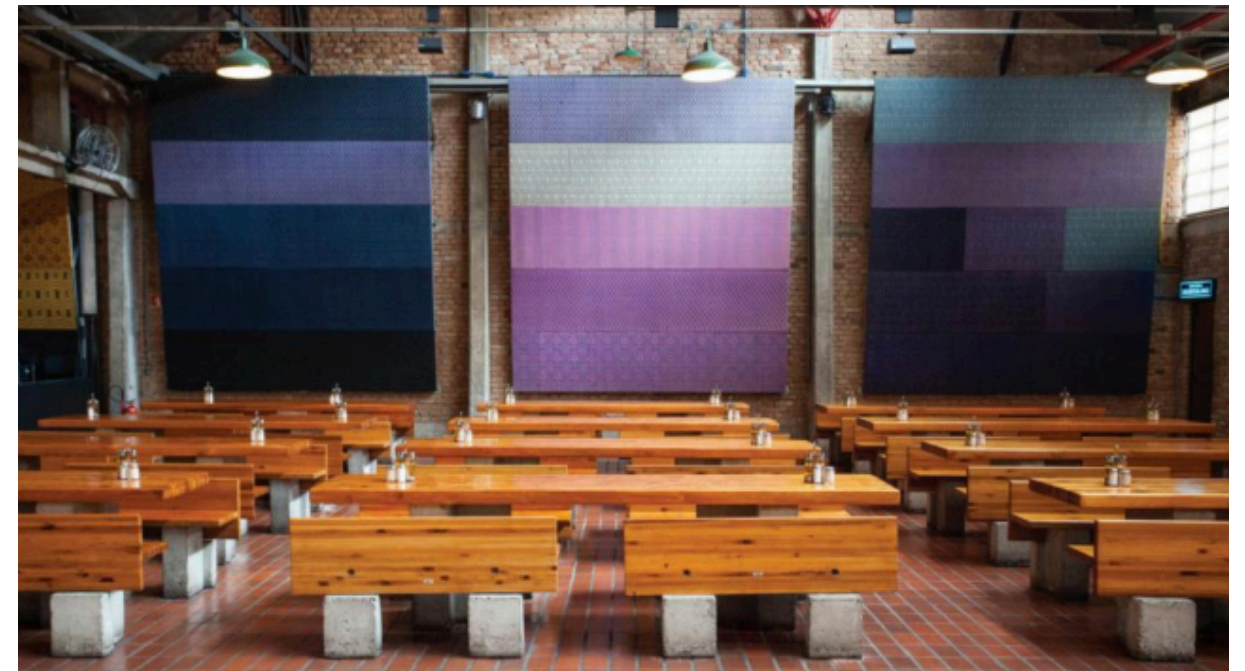
116



117

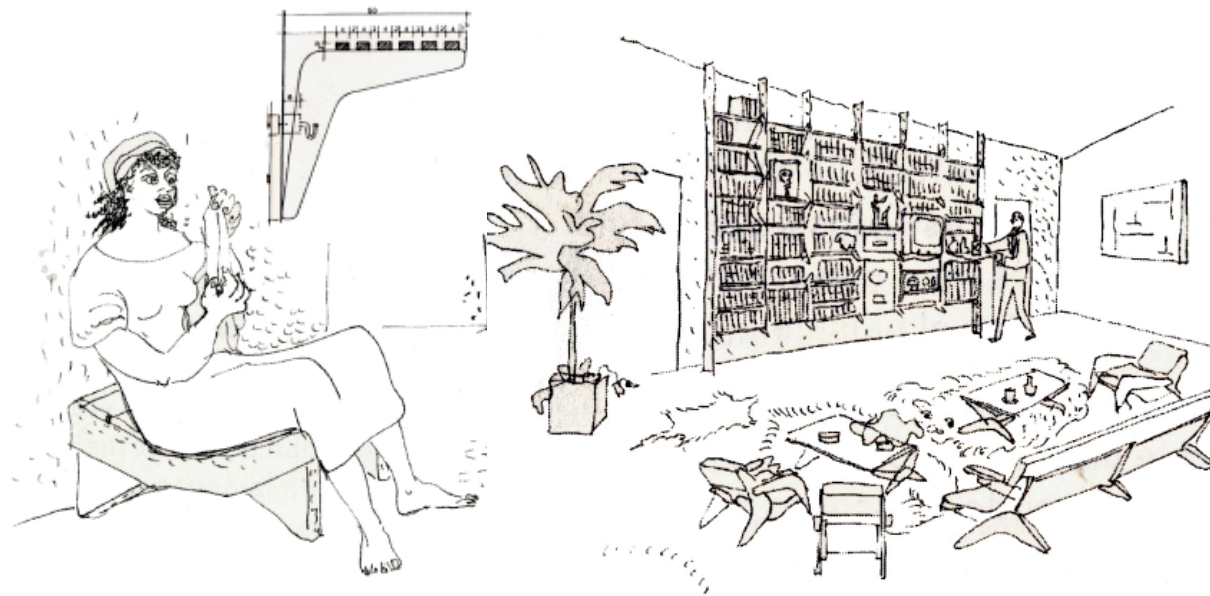


118



119

Fig. 116. Dibujo de sillita para comer de niño.
Fig. 117. Imagen de los bancos corridos del restaurante.
Fig. 118. Imagen de una silla individual para el restaurante. Este modelo de silla es similar al del espacio de lectura.
Fig. 119. Imagen del restaurante con mesas alargadas, bancos corridos y tapices.



120



121



122



123



124



125

Fig. 120. Dibujo para el concurso de Cantú. Muestran la forma de sentarse de una trabajadora de los cafetales, la forma de *boomerang* básica a partir de la cual generó toda una colección de mobiliario.

Fig. 121. Ejemplo de mueble diseñado por el Estudio de Arte Palma, 1948. También con una forma básica de *boomerang*.

Fig. 122. Ejemplo de mueble diseñado por el Estudio de Arte Palma, 1948. También con una forma básica de *boomerang*.

Fig. 123. Ejemplo de mueble diseñado por el Estudio de Arte Palma, 1948. También con una forma básica de *boomerang*.

Fig. 124. Bardi's Bowl, 1951.

Fig. 125. Cadeira de beira de estrada, 1967.

dentro del país.¹⁵⁵ En 1951, en sintonía con el Movimiento Moderno y con la Casa de Vidrio, diseñó su icónica *Bardi's Bowl*. [Fig. 124.] En 1957 Lina realizó un interesante ejercicio para el concurso de mobiliario en Cantú (Italia): a partir de una pieza base con forma de *boomerang* y dependiendo de su posición, se podían estructurar sillones, mesas o estanterías. [Fig. 120.] Para el diseño de este mobiliario se inspiró en una manera de sentarse que ella consideraba primitiva, de cuclillas, y representó estas ideas mediante dibujos donde aparecían trabajadores de los cafetales del Nordeste sentados en dicha posición. Entre 1963 y 1964, creó la Escuela de Diseño Industrial y Artesanado, que formaba parte del MAMB. Tras el Golpe de Estado y su época en el Nordeste, la arquitecta creó la *Cadeira de beira de estrada*, traducido como silla de paseo, que fue un proyecto construido de manera muy ingeniosa y casi espontánea mediante troncos y cuerdas. [Fig. 125.] Esta silla era el contrapunto a la sofisticada *Bardi's Bowl* y representaba a la perfección los ideales del preartesano.¹⁵⁶ Es interesante ver cómo toda esta reflexión entorno al diseño industrial y la influencia de los programas de la Bauhaus se materializaron en las actividades desarrolladas en los propios talleres del SESC.¹⁵⁷

Objetos individuales y colectivos. Exposiciones.

El SESC albergó muestras organizadas por la propia Lina, algunas de estas fueron: *Design no Brasil: história e realidade*, *Mil brinquedos para a criação brasileira*, *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* o *Entreato para crianças*. Es importante decir que las exposiciones no fueron meros contenedores de objetos sino que invitaban a la participación del usuario mediante ciertos elementos interactivos.

Design no Brasil: história e realidade (febrero a julio de 1982) no fue una exposición de piezas de diseño valiosas, sino una muestra de objetos preartesanales fabricados con materiales reciclados y de desecho. [Fig. 99.] *Mil brinquedos para a criação brasileira* (diciembre de 1982 a julio de 1983) fue una colección de juguetes para niños que reunía una gran variedad de artefactos fabricados a mano y basados en la tradición popular brasileña. Estos juguetes fueron contruidos con latas, papel, maderas, cerámicas, plásticos y tejidos. Representaron un mundo onírico, de emociones y aprendizaje. [Fig. 100.] *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* (junio a octubre de 1984) recreó los aspectos de la vida del interior rural del estado de São Paulo y Minas Gerais, como casas contruidas mediante la técnica *pau-a-pique*, hornos de leña, alambiques... [Fig. 101.] *Entreato para crianças* (marzo a agosto de 1985) fue una invitación a la ciencia y a la fantasía a través del estudio de los bichos que habitan las casas: arañas, cucarachas, escarabajos, ratones... Los que nos asustan y están a la “*espera de la bomba pesticida*”. En esta exposición Lina intentó revalorizar esos bichos feos y marginales, y darles una segunda oportunidad. Fue como una liberación de prejuicios. Aquí surgió una reflexión muy interesante de influencia Kafkiana: “*No pise las hormigas, no mate las cucarachas*”.¹⁵⁸ Estas reflexiones, nuevamente, tenían una enorme relación con todas esas ideas de construir para los “feos” y dignificar a las clases más humildes mediante medios modestos.¹⁵⁹ [Fig. 102.] Las exposiciones giraban entorno a los mismos temas: objetos procedentes de la tradición Nordestina, animales, juguetes, elementos interactivos... Lina tuvo una particular inquietud por los objetos. La Pompéia, al igual que la Casa de Vidrio, es un contenedor de objetos, un “*objeto múltiple*”. Sin embargo, el SESC iba más allá y además de ser un expositor, invitaba al usuario a ser partícipe de lo que ocurría en el edificio mediante muestras interactivas a través

¹⁵⁵ Sánchez Llorens, Lina Bo Bardi. *Objetos y acciones colectivas*, 28.

¹⁵⁶ Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Lina Bo Bardi, 51, 56, 76, 186.

¹⁵⁷ “Em uma fábrica cultural, um pensamento popular lina bo bardi e o SESC pompéia”, https://issuu.com/laurapappalardo/docs/em_uma_fabrica_cultural_um_pensame

¹⁵⁸ Esta fue una actitud que asumió Lina “contra” Kafka, es decir, liberarse del miedo europeo de despertarse convertido en cucaracha, en un ser marginal e indigno.

¹⁵⁹ A. Ferrari, A. Cordeiro... “Exposições Lina Bo Bardi”, *Cidadela da Liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia* (São Paulo: Edições SESC, 2016), 112-9.

los edificios-bicho, juguetes, el mobiliario que invitaba a sentarse y entablar una conversación, los carteles con indicaciones... Para Lina había una serie de objetos ligados a ciertos espacios colectivos y que formaban parte de los lugares que los acogían.¹⁶⁰

Nada más instalarse en São Paulo, se dedicó por un periodo de tiempo breve al diseño de adornos y joyas, actividad con la que experimentó desde su adolescencia. Mara Sánchez Llorens explica:¹⁶¹

“Los adornos o joyas pertenecen a lo que definimos como arquitectura del cuerpo, una arquitectura esencial por ser, junto con las pinturas corporales o las máscaras, un gesto primigenio del hombre al enfrentarse con el mundo. Esta habilidad de transformar el cuerpo, señala el camino que los objetos tendrán en su propia obra. Pertenecen también a lo que podemos definir como el lado femenino de la modernidad”.

Desde pequeña, Lina coleccionó piedrecitas, cristales y conchas con los que posteriormente fabricó algunas joyas; afirmó que el oro, las perlas y los brillantes no le interesaban lo más mínimo. Sintió predilección por las injustamente llamadas “piedras semipreciosas”: la malaquita, el coral, la madreperla, los cristales de cuarzo, la colección de aguas marinas que Pietro le regaló y con las que fabricó un bello collar.¹⁶² [Fig. 1.] Estos diseños fueron resultado de su interés por coleccionar objetos, sin embargo, en esta ocasión se trató de objetos individuales.

Frente a este concepto de individualidad, hay una serie de objetos colectivos cargados de simbolismo que aparecieron en su obra en repetidas ocasiones, en diversas exposiciones celebradas en el SESC, así como en ciertos detalles. Dichos objetos cumplían la función de introducir al usuario en el universo de la Pompéia y hacerlo partícipe de ese proyecto colectivo. Estos fueron investigados por Mara Sánchez Llorens en su tesis y son: Dodecaedro, Polochon, el Pequeño Tren de Carritos y la Gran Vaca Mecánica.¹⁶³ Dodecaedro era la abstracción geométrica de la flor del Mandacarú, típica del *sertão* brasileño, y fue usado en las escenas teatrales. [Fig. 127.] La flor de Mandacarú apareció en algunos detalles del SESC como las barandillas de los bloques deportivos. [Fig. 130.] La pintora antropófaga Tarsila do Amaral también representó en sus cuadros la flor de Mandacarú perteneciente a su universo caipira. En cuadros como Abaporú de 1928, la representó de manera abstracta y ligada al cielo, como una “estrella mágica”. [Fig. 23.] El Dodecaedro fue en origen un juguete Nordesteño hecho a mano mediante la técnica del *patchwork* –este sistema fue una técnica usada en la Casa do Benin donde las columnas se revistieron con hojas trenzadas de palma de cocotero [Fig. 27.]– y por tanto, representaba esa cultura brasileña del preartesano. Además apareció en dos exposiciones del SESC: *Design no Brasil: história e realidade* y *Mil brinquedos para a criança brasileira*.¹⁶⁴ Polochon fue otro animal imaginario creado para dar la bienvenida a los espectadores de la obra *Ubu Rey* y formó parte del elenco de *Bichos del Bosque*.¹⁶⁵ [Fig. 128.] Los *Bichos del Bosque* aparecieron en las exposiciones *Mil brinquedos para a criança brasileira*, *Entreatos para a criança* o *Pinocchio*. A pesar de la aparente simplicidad de Polochon, este fue una abstracción conceptual que representaba la particular visión del tiempo de Lina: representaba lo infinito desde la unidad, el tiempo que no tiene ni principio ni fin.¹⁶⁶ A partir de Polochon y de otros juguetes, la arquitecta diseñó otros

¹⁶⁰ Sánchez Llorens, Lina Bo Bardi. *Objetos y acciones colectivas*, 14.

¹⁶¹ *Ibidem*, 79-80.

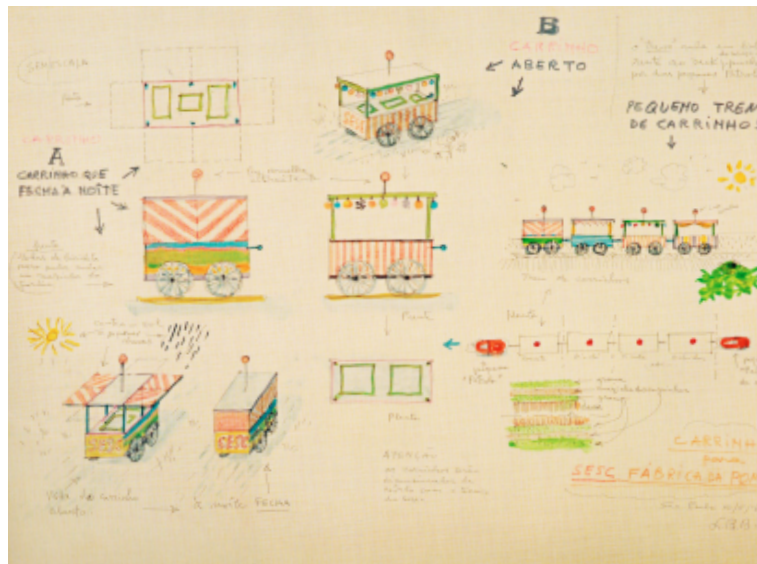
¹⁶² Garrido López y Sánchez Llorens, Ray Eames y Lina Bo Bardi, *el viaje como laboratorio*, 31-6.

¹⁶³ Sánchez Llorens, Lina Bo Bardi. *Objetos y acciones colectivas*, 77-90

¹⁶⁴ *Ibidem*, 169-258.

¹⁶⁵ Hubo otros artistas como Joaquín Torres-García o Fortunato Dépero que también hicieron uso de la temática animalesca para la creación de juguetes.

¹⁶⁶ Para Lina, el tiempo lineal fue un invento de Occidente.



126



127



128



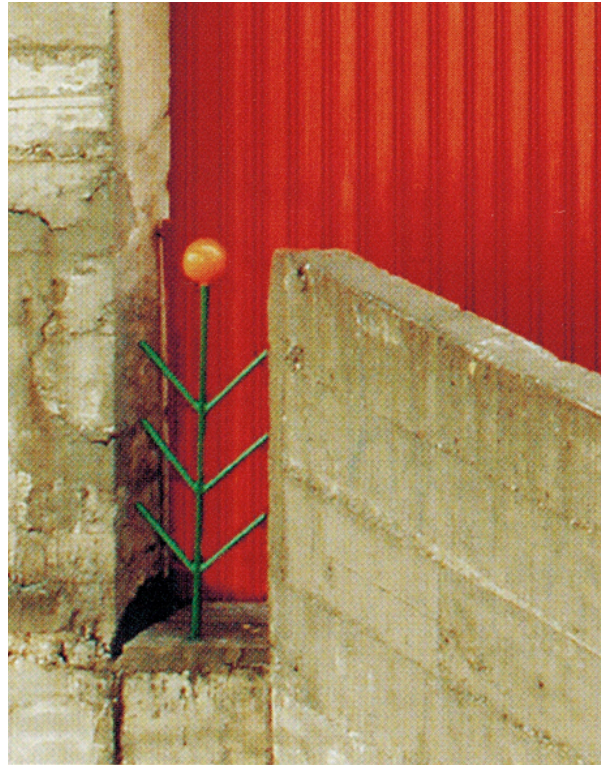
129

Fig. 126. Dibujo del Pequeño Tren de Carritos.

Fig. 127. Dodecaedro, abstracción de la flor de Mandacarú.

Fig. 128. Polochón.

Fig. 129. La Gran Vaca Mecánica. Construida por primera vez para la exposición *Lina Bo Bardi, arquitecto*, Ca' Pesaro, Venecia, 2004.



130



131



132



133



134

Fig. 130. Detalle de las barandillas de las pasarelas de las torres deportivas, abstracción de la flor de Mandacará.

Fig. 131. Cartel del menú del restaurante, homenaje a Joaquín Torres-García.

Fig. 132. Tótem señalizador.

Fig. 133. Cartel señalizador.

Fig. 134. Diseño del uniforme para los funcionarios del SESC.

objetos animalizados como la silla-jirafa para el pequeño restaurante de la Casa do Benin.¹⁶⁷ El Pequeño Tren de Carritos recorría el conjunto de la Pompéia y sus paradas señalizaban la existencia de ciertas actividades. [Fig. 126.] Este tren construido con elementos reciclados fue posteriormente llevado a la intervención en el Centro Histórico de Salvador de Bahía. La condición del Pequeño Tren de Carritos, como objeto que recorre, reafirma la idea de SESC Pompéia como un espacio con sentido urbano propio, como si fuera una pequeña ciudad autosuficiente dentro de la gran ciudad: “*La ciudadela de la libertad*”. Por último la Gran Vaca Mecánica fue un objeto proyectado para hacer las veces de expositor en el MASP. La vaca, junto con la cabra o el toro fueron símbolos repetidos en su imaginario pues eran símbolos vitales de Brasil y símbolos universales, animales sagrados que representaban el respeto a la Naturaleza.¹⁶⁸ La Vaca fue un tema recurrente en la obra de Lina, al igual que en la obra de Tarsila do Amaral quien lo convirtió en un animal icónico. En el SESC, es la imagen de una gran vaca la que aparece dando la bienvenida al conjunto.¹⁶⁹ [Fig. 52.] Estos objetos colectivos fueron elementos reconocibles dentro del SESC y su significado, entendido por todos. Por tanto, cumplían la función de guiar al usuario en su recorrido.

Detalles

Hubo otra serie de detalles diseñados para el control de flujos y que completan el repaso de otras disciplinas con las que Lina experimentó. Diseñó elementos indicadores como carteles y tipografías, placas de señalización y el tótem señalizador, que indicaba donde se encontraba cada parte de programa. [Fig. 132 y 133.] Es famoso su cartel de señalización del restaurante, que fue un homenaje a Joaquín Torres-García y el Universalismo Constructivo.¹⁷⁰ [Fig. 131.] Lina dispuso ciertas indicaciones en el suelo y eligió los colores de las pistas deportivas. Además llevó a cabo el diseño de los uniformes de los trabajadores así como las equipaciones de los equipos deportivos. [Fig. 134.] Años antes, la arquitecta realizó diseños de trajes así como el desfile de Christian Dior que organizó en el MASP en 1951.

El éxito de la propuesta de Lina Bo Bardi no está en el mero diseño de la arquitectura, sino en el diseño de las actividades que se desarrollan dentro de esa arquitectura. Esta actitud quedó reflejada en la profusión de expresivos dibujos del proyecto que presentó a la dirección del SESC. Estos dibujos representan la actividad interior de los espacios y muestran detalladamente las relaciones sociales, el mobiliario, los juegos, los objetos, las exposiciones, la vida en comunidad. Fue una forma lúdica de representar una tarea seria que ella asumía con una gran responsabilidad, pero que a la vez denota su enorme sensibilidad y la pasión con la que ella afrontó su trabajo.

167 Sánchez Llorens, *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas*, 195.

168 Según Alejo Carpentier, lo universal está referido a que una vez el artista ha estudiado a fondo la cultura popular de su país, extraiga los significados universales, que sirvan para todos los hombres y que eviten ser exóticos. En Alejo Carpentier, “Villa-Lobos habla de música”, *Obras completas de Alejo Carpentier. Ese músico que llevo dentro 1*, (Siglo veintiuno editores: Coyoacán, Madrid, Buenos Aires, Bogotá, 1987), 44.

169 Mara Sánchez Llorens, “La Gran Vaca Mecánica”, *Circo 161, La casa del aire*, (2010).

170 El Universalismo Constructivo fue una corriente representada por este artista uruguayo. Este movimiento encontró sus influencias en el Neoplasticismo, el Cubismo o el Surrealismo, también en el arte primitivo y precolombino. Torres-García defendió la manera de construir el arte siguiendo una regla, para así llevarlo a la unidad perfecta. Las composiciones de sus cuadros se basaban en abstracciones geométricas de objetos mundanos ordenados en casilleros rectangulares y cuadrados. De esta manera, expresó con un lenguaje moderno la tradición americana, primitiva y universal.



Fig. 135. Vista del barrio de la Pompéia en la actualidad.

La vida de Lina Bo Bardi quedó marcada por sus múltiples contactos con intelectuales tanto italianos como brasileños, así como por la realidad que la rodeaba. Los recuerdos de las guerras y de la Europa destruida que abandonó la acompañaron toda su vida. Su viaje al Brasil profundo y el descubrimiento del imaginario Nordeste supusieron un punto de inflexión en su vida y una nueva visión de Brasil y de la modernidad más crítica. Además fue una profesional polifacética, que pasó por distintas etapas a lo largo de su vida profesional y exploró diferentes campos, como el diseño de mobiliario o el mundo editorial. La figura de la arquitecta se compuso de todos estos estímulos.

Demostró que un buen arquitecto moderno es capaz de resolver las necesidades de cualquier país, llegando a un nivel de comprensión del mismo muchas veces superior al de los arquitectos del propio lugar. Estudió las realidades de su país de adopción: aprendió el idioma, vivió a caballo entre zonas tan distintas como São Paulo y Bahía, se relacionó con los círculos de artistas brasileños, coleccionó objetos propios de la cultura popular... Pero sobre todo, y lo más importante, se puso del lado de la gente más humilde. Nos enseña cómo los viajes y el contacto con otras sociedades y culturas cambian nuestra perspectiva vital y profesional. Da una lección de cómo comenzar una nueva vida en un país extranjero.

El SESC Pompéia fue la culminación de todos esos años de experimentaciones, viajes y contactos, donde llevó a la práctica todo lo aprendido en un proyecto arquitectónico integral. Los objetos, el mobiliario y la propia arquitectura fomentan el sentido de comunidad y de espacio accesible para todos. Fue su enorme sensibilidad y su experiencia en Italia la materia de inspiración del proyecto de la Pompéia.

En un momento en Brasil en el que nadie se planteaba la recuperación del patrimonio arquitectónico reciente, y mucho menos de una fábrica, Lina lanzó su propuesta de no demoler este conjunto industrial. Transformó un edificio con connotaciones negativas –la fábrica– en un proyecto digno para la gente corriente, en un espacio para la libertad. Fue una manera de reciclar, dar nueva vida a un edificio abandonado y revalorizar y dignificar una arquitectura del pasado, algo muy actual y a lo que hoy en día ya estamos acostumbrados. Sin duda los antiguos espacios industriales y fábricas hoy se presentan a nuestros ojos con otra apariencia, mucho más sugestiva y atrayente, con una belleza inédita. De la intervención de Lina en el SESC Pompéia se extrae una valiosa lección de rehabilitación, arquitectura y diseño industrial.

En un momento en el que Europa viene de atravesar una crisis económica en la que se excedieron los límites de la construcción, el descubrimiento de la vida y obra de Lina abre nuevas perspectivas en cuanto a la utilidad del estudio de la carrera de arquitectura y la multiplicidad de salidas profesionales que ofrece. Bo Bardi demuestra todo lo que un arquitecto puede aportar a la sociedad y su figura, hoy en día, es digna de estudio.

Este trabajo se ha aproximado a uno de los diversos y estimulantes episodios que tuvo la arquitectura moderna de América Latina durante el siglo XX. Brasil es una muestra de cómo un país importó el Movimiento Moderno y de cómo la élite artística e intelectual se va posicionando a favor o en contra del mismo, hasta que finalmente la conclusión que se extrae es de que la modernidad está en la propia esencia del país. Esta idea es extrapolable a todos los lugares del mundo. Las preocupaciones de aquel entonces, hoy todavía tienen vigencia y pueden ser la crítica a la cultura de masas, que poco a poco va fagocitando la cultura popular de determinados lugares. Por ello, la cuestión que surge es cómo mantener nuestra identidad

4. Consideraciones finales

“Existem ‘belas almas’ e almas menos belas. Em geral, as primeiras realizam pouco, as outras realizam mais. É o caso do MASP. Existem sociedades abertas e sociedades; a América é uma sociedade aberta, com prados floridos e o vento que limpa e ajuda”.

cultural en un mundo tremendamente globalizado sin renunciar a la modernidad y a los avances tecnológicos. La respuesta está en la propia esencia de cada país, que no debe olvidar sus tradiciones y su cultura autóctona a favor de una cultura importada. A pesar de ello, no se ha de renunciar tampoco a conocer y experimentar otras realidades, pues siempre son un estímulo que enriquece a las sociedades.



5. Anexos



136

Nacimiento en Roma el 5 de diciembre 1914

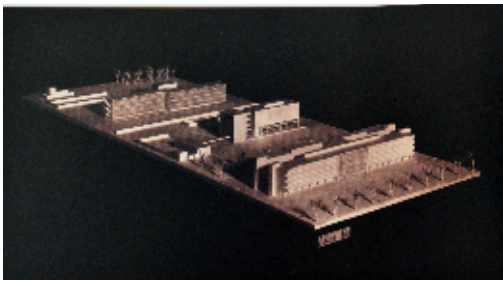


137

Liceo artístico via Ripetta

138

Escuela de Arquitectura de Roma



139

Licenciatura por la Escuela de Superior Arquitectura de Roma

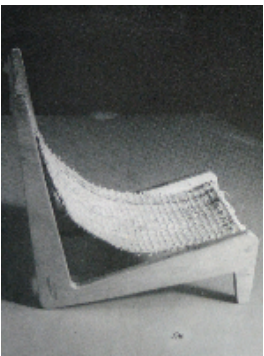
1939



141

-Matrimonio con Pietro Maria Bardi
-Llegada a Brasil
-Piedras, joyas

1946



143

Palma 1948



144

-Casa de Vidrio, São Paulo
-Museo a la orilla del océano

Habitat 1950

1951



147

Profesora de Teoría de la Arquitectura en São Paulo 1955



150

-Casa para Valéria Cirrell, São Paulo.
-Casa do Chame-Chame, Salvador de Bahía 1958

1940 Milán

Lo Stile, Grazia, Domus, Quaderni di Domus, A Cultura della vita



140

1947 Primer MASP



142

1951 -Bardi's Bowl.
-Exposición de agricultura paulista, São Paulo



145



146



148



149

1957 -Concurso Cantú, Italia.
-Comienzo proyecto MASP

1958 Curso de Teoría y Filosofía de la Arquitectura en la Universidad Federal de Bahía



151

Período en Salvador de Bahía
Rehabilitación del Solar do Unhão 1960



153

Exposición Nordeste en el MAMB 1963



154

Años de recogimiento
Escenografías: *Na selva das cidades*, *Prata palomares*, *Gracias señor*

1967



156

Comienzo del proyecto SESC Pompéia, São Paulo
Capilla Santa Maria dos Anjos, Ibiúna

1977



157

1976 Igreja Espirito Santo do



155

1978 Viaje a Japón



158



159

-Teatro Oficina, São Paulo
-Exposición SESC: *Caipiras, capiaus: pau-a-pique* 1984



161

-Recuperación centro histórico de Bahía.
Proyecto -Barronquinha, Salvador de Bahía 1986



164

-Casa de Olodum, Salvador de Bahía
-La Gran Vaca Mecânica 1988



165

Nueva sede del Ayto. de São Paulo 1990
Pabellón de Brasil Expo de Sevilla 1991



166



163



160

1982 Exposiciones SESC: *Design no Brasil: historia e realidade*, *Mil brinquedos para a criança brasileira*

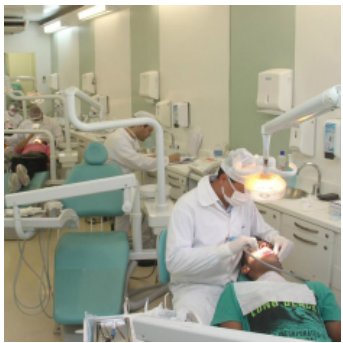
1985 -Ubu Rey
-Renovación teatro Politeama
-Exposición *Entreato para crianças* en el SESC

1987 -Centro cultural Casa do Benin.
-Ladeira de la Misericórdia, Salvador de Bahía
-Cadeira de beira de estrada



162

5.1. Línea temporal Lina Bo Bardi



167

Florêncio de Abreu

Inauguración: 02/08/1947
Localización: rua Florêncio de Abreu, 305/315, Centro
Área de terreno: 3.864 m²
Área construida: 3.223 m²



168

Carmo

Inauguración: 12/12/1960
Localización: rua do Carmo, 147, Sé
Área de terreno: 1.050,00m²
Área construida: 8.397,00m²



169

Consolação

Inauguración: 1968
Arquitecto: Icáro de Castro Mello
Localización: rua Dr. Vila Nova, 245, Vila Buarque
Área de terreno: 2.763,05m²
Área construida: 16.571,30m²



170

Interlagos

Inauguración: 30/10/1975
Arquitecto: Escritório Botti Rubin Arquitetos
Localización: avenida Manuel Alves Soares, 1100, Parque Colonial
Área de terreno: 453.294,77m²
Área construida: 90.052,91m²



171

Cine SESC

Inauguración: 30/09/1979
Localización: rua Augusta, 2075, Cerqueira César
Área de terreno: 950,00m²
Área construida: 2.840,00m²



172

Bom Retiro

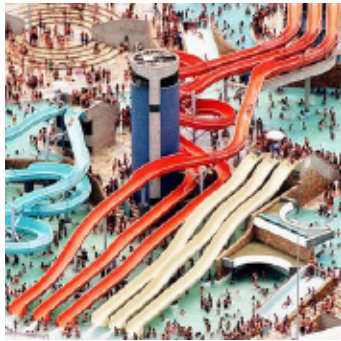
Inauguración: 30/10/1986

Arquitecto: Lina Bo Bardi

Localización: rua Clélia, 93, Pompeia

Área de terreno: 16.573,00m²

Área construida: 27.288,00m²



173

Itaquera

Inauguración: 29/10/1992

Arquitecto: Eduardo de Castro Mello e Cláudio Cianciarullo

Localización: avenida Fernando Espírito Santo Alves de Mattos, 1000, Itaquera

Área de terreno: 350.000,00m²

Área construida: 104.733,00m²



174

Ipiranga

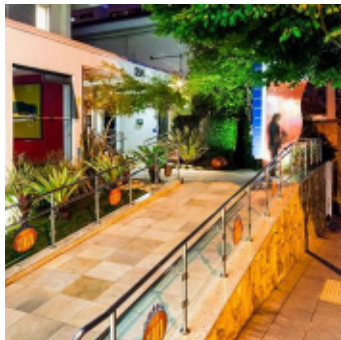
Inauguración: 19/11/1992

Arquitecto: Julio Neves

Localización: rua Bom Pastor, 822, Ipiranga

Área de terreno: 7.297,98m²

Área construida: 8.096,81m²



175

São Caetano

Inauguración: 22/11/1993

Localización: rua Piauí, 554, Santa Paula

Área de terreno: 1.157,50m²

Área construida: 1.494,50 m²



176

Vila Mariana

Inauguración: 18/12/1997

Arquitecto: Jerônimo Esteves Bonilha

Localización: rua Pelotas, 141, Vila Mariana

Área de terreno: 5.218,94m²

Área construida: 26.073,71 m²



177

Santo André

Inauguración: 09/03/2002

Arquitecto: Tito Lívio Frascínio e Vasco de Mello

Localización: rua Tamarutaca, 302, Vila Guiomar

Área de terreno: 22.081,00 m²

Área construida: 35.174,00 m²



178

Pinheiros

Inauguración: 18/09/2004

Arquitecto: Miguel Juliano

Localización: rua Paes Leme, 195, Pinheiros

Área de terreno: 4.744,40m²

Área construida: 37.242,36m²



179

Santana

Inauguración: 22/10/2005

Arquitecto: Miguel Juliano

Localización: avenida Luiz Dumont Villares, 579, Santana

Área de terreno: 6.756,17m²

Área construida: 17.498,44m²



180

Belenzinho

Inauguración: 04/12/2010

Arquitecto: Ricardo Chahin

Localización: rua Padre Adelino, 1.000, Belenzinho

Área de terreno: 32.072,00 m²

Área construida: 49.290,00 m²



181

Osasco

Inauguración: 31/07/2010

Arquitecto: Terra Arquitetura

Localización: avenida Sport Club Corinthians Paulista, 1.300, Jardim das Flores

Área de terreno: 40.390,00 m²

Área construida: 2.214,00 m²



182

Bom Retiro

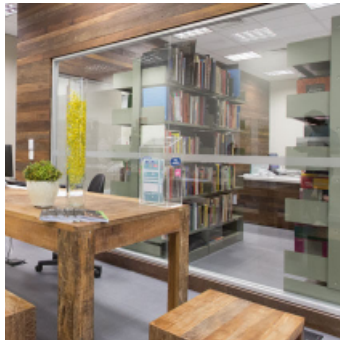
Inauguración: 27/08/2011
Arquitecto: Leon Diksztejn
Localización: alameda Nothmann, 185, Bom Retiro
Área de terreno: 3.998,89m²
Área construida: 15.153,00m²



183

Santo Amaro

Inauguración: 19/11/2011
Arquitecto: Edson Elito
Localización: rua Amador Bueno, 505, Santo Amaro
Área de terreno: 7.588,32m²
Área construida: 17.325,00m²



184

Centro de Pesquisa e Formação

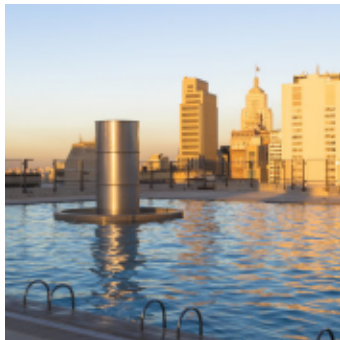
Inauguración: 08/2012
Localización: rua Dr. Plínio Barreto, 285 - 4º andar, Bela Vista



185

Campo Limpo

Inicio de las actividades: 31/05/2014
Localización: rua Nossa Senhora do Bom Conselho, 120, Campo Limpo
Área de terreno: 19.393,00 m²
Área construida: 24.000,00 m²



186

24 de maio

Inauguración: 19/08/2017
Arquitecto: Paulo Mendes da Rocha e MMBB
Localización: rua 24 de Maio, 109, Centro
Área de terreno: 2.203m²
Área construida: 29.516m²



187

Parque Dom Pedro II

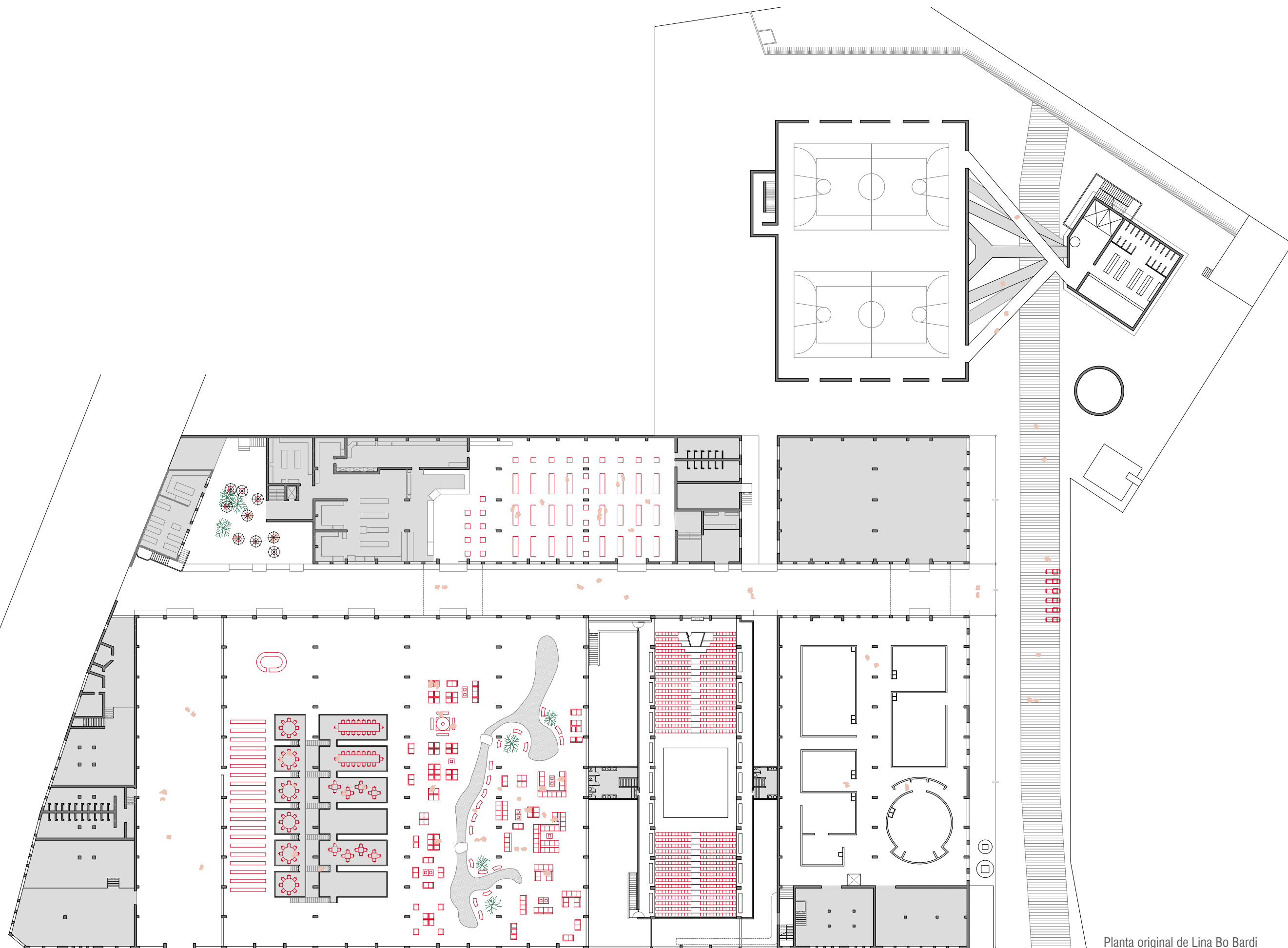
Inicio de las actividades: 01/05/2017
Localización: Praça São Vito s/n, Centro
Área de terreno: 9203,04 m²



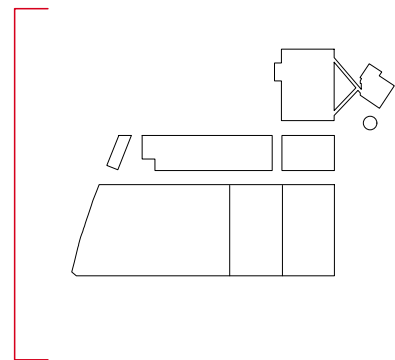
188

Avenida Paulista

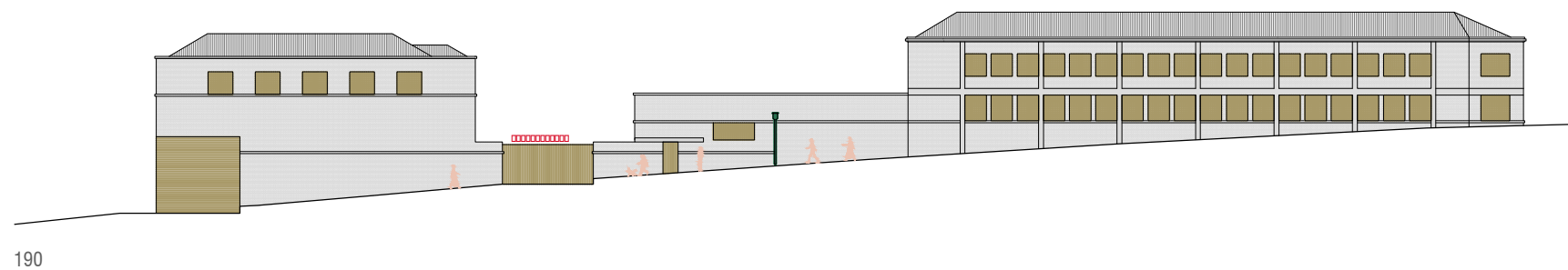
Inauguración: 29/04/2018
Arquitecto: Konigsberger e Vannucchi
Localización: avenida Paulista, 119, Bela Vista
Área de terreno: 1.195 m²
Área construida: 12.000m²



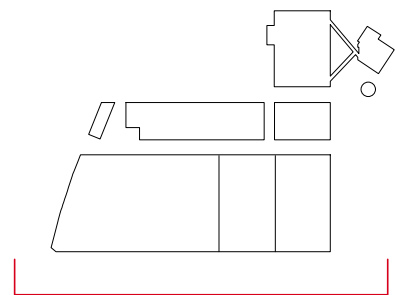
Planta original de Lina Bo Bardi



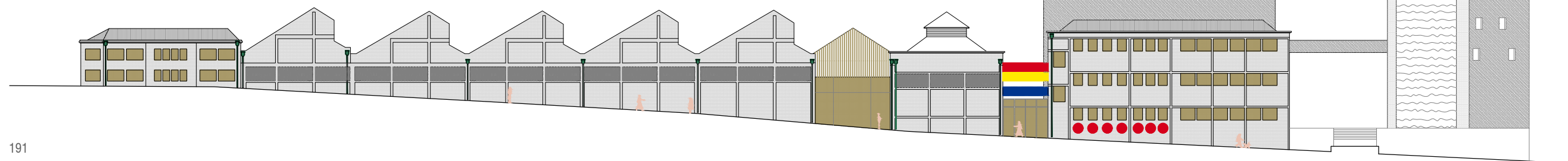
Alzado rua Clélia



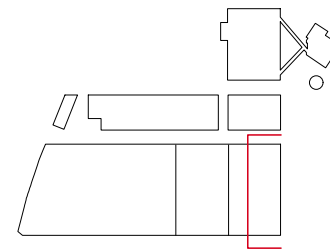
190



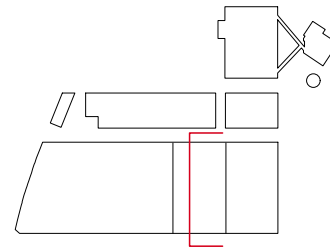
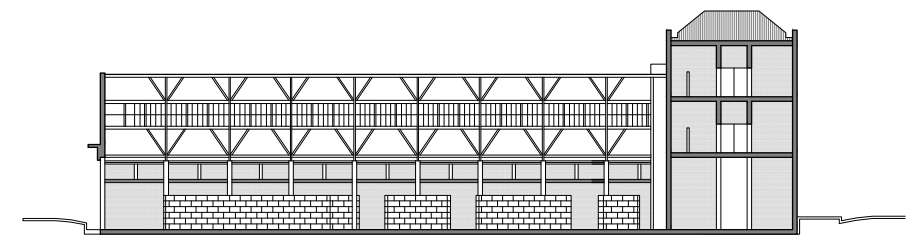
Alzado rua Barão do Bananal



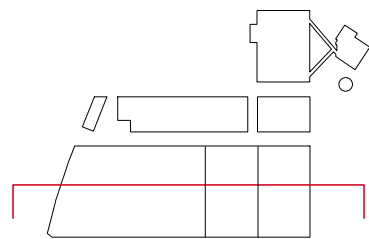
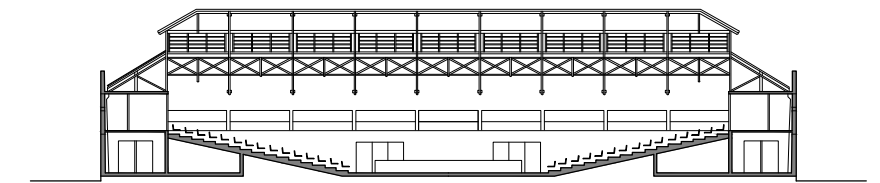
191



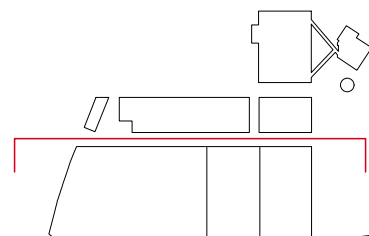
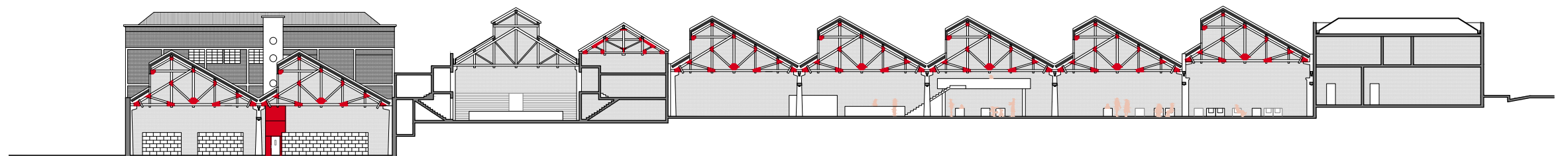
Sección longitudinal talleres
192



Sección longitudinal teatro
193

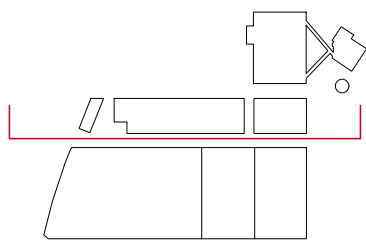


Sección longitudinal naves
194



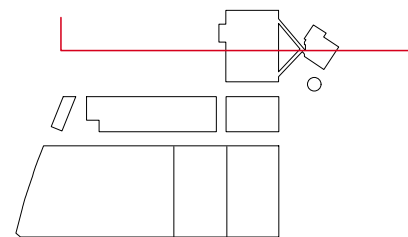
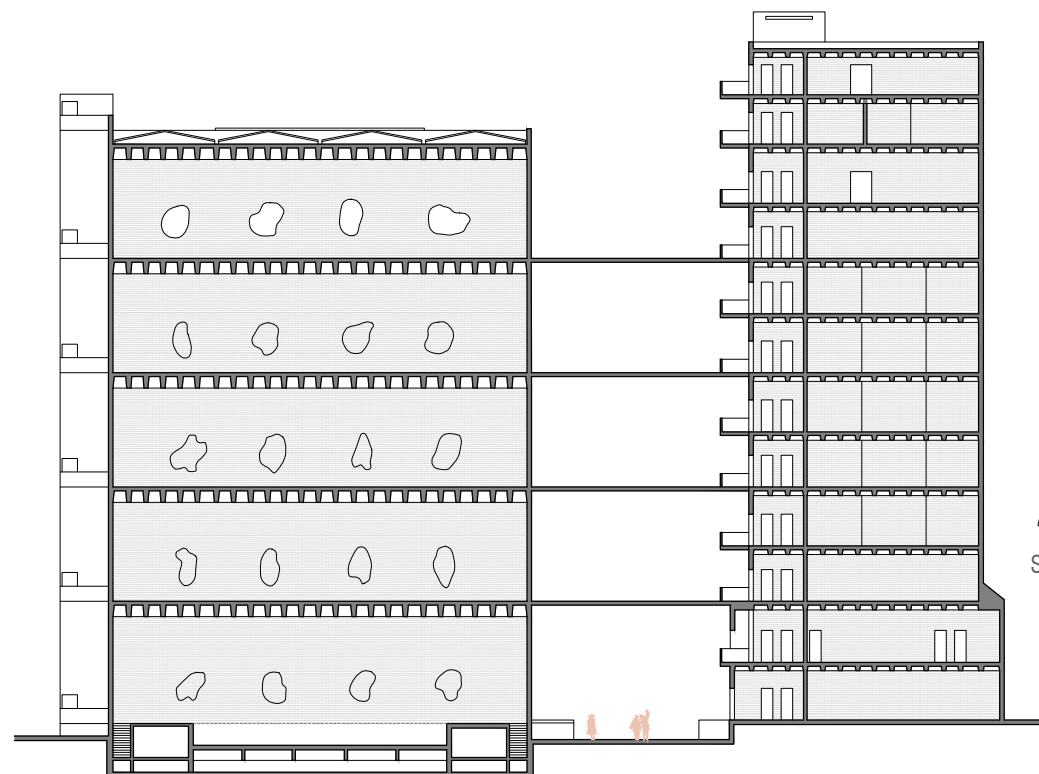
Alzado naves espacio de convivencia
desde rua interna
195





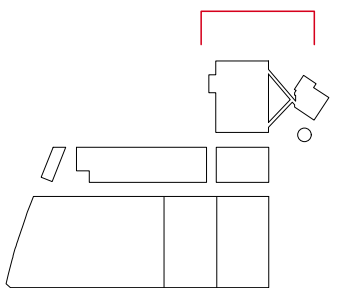
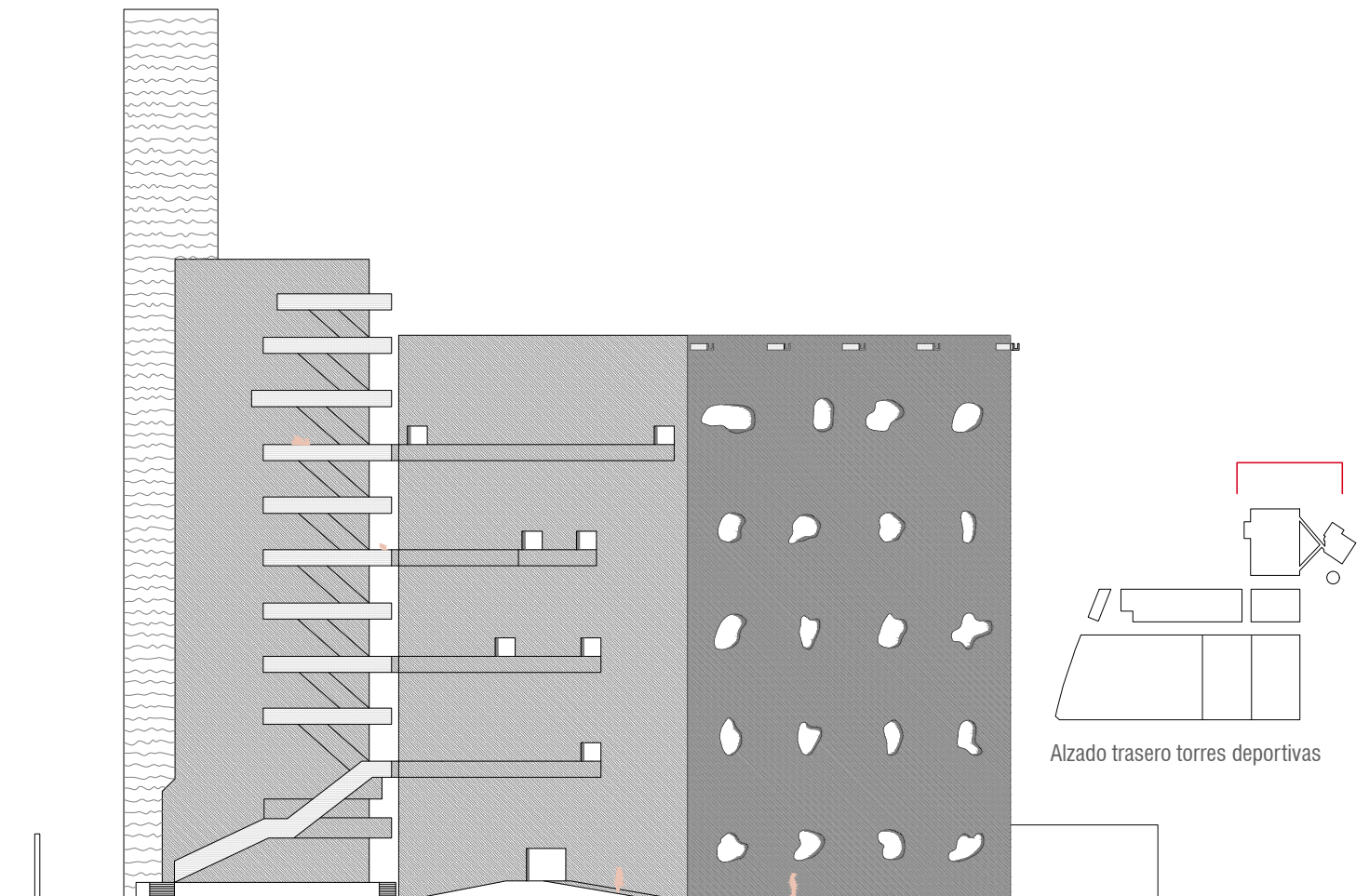
Alzado nave restaurante desde rua interna

196



Sección torres deportivas

197



Alzado trasero torres deportivas

198

Libros y monografías

AA.VV. 2014. *Arquitectura Paulista. DPA 30*. Barcelona: Departament de Projectes Arquitectònics-UPC.

_____. 2015. *AV Monografías 180. Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL.

Baudrillard, Jean. 1987. El efecto Beauborg. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.

Baudrillard, Jean; Nouvel, Jean. 2007. *Los objetos singulares, arquitectura y filosofía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Dumazedier, Joffre. 1962. Loisir et société. *Vers une civilisation du loisir?* Paris: Éditions du Seuil.

Eco, Umberto. 2007. *Historia de la fealdad*. Borgaro Torinese (Italia): Lumen.

Huizinga, Johan. 2007. *Homo ludens*. Madrid-Buenos Aires: Alianza Editorial-Emecé Editoriales.

Instituto Lina Bo e P.M. 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial

Jorisch, Philippe. 2013. *SP 2014.NET. A compact architectural guide to metropolitan São Paulo*. Zürich: HavelkaVerlag.

Lévi-Strauss, Claude. 1957. São Paulo. *Tristes trópicos*. São Paulo: Anhembi.

Lima, Zeuler R.M. de. 2013. *Lina Bo Bardi*. New Haven-London: Yale University Press.

Oliveira, Olivia de. 2010. *Lina Bo Bardi. Obra construída*. Barcelona: 2G Books.

Rubino, Silvana; Grinover, Marina, org. 2014. *Lina Bo Bardi. Por escrito*. Ciudad de México: Alias.

Sánchez Llorens, Mara. 2015. *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Diseño

Sánchez Llorens, Mara; Garrido López, Fermína. 2018. *Ray Eames y Lina Bo Bardi, el viaje como laboratorio*. Madrid: Ediciones Asimétricas.

Silva Cárdenas, Alexandra. 2015. *MASP: estrutura, proporção e forma*. São Paulo: Editora da Cidade.

Trigueiros, Luiz; Ferraz, Marcelo, org. 1996. *SESC-Fábrica Pompéia*. Lisboa: Blau, Lda.

Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org. 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC.

6. Bibliografía

Tesis doctorales

Carneiro Bechara, Renata. 2017. A actuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986). Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação. Renato L. S. Anelli. Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos-SP.

Artículos de revistas especializadas

Arnaldo, Javier. 2017. El “efecto Beaubourg”. *El País. Arte.* (febrero).

Blanc, Philippe. 2003. Lectura de Lina Bo: Pompéia. *ARQ (Santiago)*, nº 55. (diciembre): 60-65.

Centre National d’Art et de Culture Georges Pompidou. 1998. *Georges Pompidou.* París: CGP.

Pierrotti Rossetti, Eduardo. 2003. Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura (1). *Arquitextos* 032.06 (enero).

Pisani, Daniele. 2018. Nuovo allestimento MASP, São Paulo. *Casabella* 883 (marzo): 25-47.

Sánchez Llorens, Mara. 2010. La Gran Vaca Mecánica. *Circo.* 2010. 161. La casa del aire.

Souza Bierrenbach, Ana Carolina de. 2003. Como um lagarto sobre as pedras ao sol: as arquiteturas de Lina Bo Bardi e Antoni Gaudí. *Arquitextos* 044.00 (enero).

Werneck Lima, Evelyn Furquim. 2008. Por uma revolução da arquitetura teatral: O Oficina e o SESC da Pompéia. *Arquitextos* 101.01 (octubre).

Zabalbeascoa, Anatxu. 2014. Lina Bo Bardi, al rescate de los arquitectos. *El País*, 5 de agosto, blog Del tirador a la ciudad.

Conferencias

Anelli, Renato. 2013. Lina Bo Bardi in the Frame of Brazilian Architecture. Conferencia impartida en Texas A&M’s spring 2013 Architecture Lecture Series, Texas A&M College of Architecture, Texas, 18 de enero, 2013. El enlace del video de la conferencia puede encontrarse en el canal de Youtube: Lina Bo Bardi in the Frame of Brazilian Architecture, Texas A&M College of Architecture, <https://www.youtube.com/watch?v=ED8741l3cjI>, (consultada 29 de junio de 2018).

Sánchez Llorens, Mara. 2015. Revisitando la arquitectura de Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas. Conferencia impartida en el edificio Ada Byron en los Ciclos de conferencias de Primavera de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura (EINA) de la Universidad de Zaragoza., Zaragoza, 26 de marzo, 2015. El enlace del video de la conferencia puede encontrarse en el canal

de Youtube: Revisitando la arquitectura de Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas. j12h. Arquitectura Universidad de Zaragoza, <https://www.youtube.com/watch?v=K3vjdFaljgQ>, (consultada 14 de abril de 2018).

Videos y documentales

0300TV / OnArchitecture, Sesc Pompeia / Lina Bo Bardi / PASS, OnArchitecture, <https://vimeo.com/4156756> (consultada el 21 de junio de 2018).

Canal de youtube: **Csias Setif,** Le Centre Georges Pompidou. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=T0uinRY2B80&app=desktop>, (consultada el 21 de junio de 2018).

SESC, Arquiteturas: Sesc Pompeia, SescTV, <https://www.youtube.com/watch?v=qhBZXCle8Z8>, (consultada el 23 de junio de 2018).

SESC, Primeiro Tempo | Sesc Pompeia 30 anos, Sesc em São Paulo, <https://www.youtube.com/watch?v=TzgEzMCIH4E&t=149s> (consultada el 5 de julio de 2018).

Sitios web

Baldacchino, Julien. Centre Pompidou: ces expos qui ont marqué l’histoire de l’art contemporain. France Inter. <https://www.franceinter.fr/culture/40-ans-du-centre-pompidou-ces-expos-qui-ont-marque-l-histoire-de-l-art-contemporain>, (consultada 21 de agosto de 2018).

Baratto, Romullo. MoMA disponibiliza para download “Brazil Builds”: o livro que apresentou a arquitetura brasileira para o mundo, Archdaily Brazil, <https://www.archdaily.com.br/br/887193/moma-disponibiliza-para-download-brazil-builds-o-livro-que-apresentou-a-arquitetura-brasileira-para-o-mundo>, (consultada 18 de marzo de 2018).

Bueno de Assis, João Guilherme. SESC Paraisópolis São Paulo, sp, Issuu, https://issuu.com/joaoguilhermehuenodeassis/docs/sesc_parais_polis_s_o_paulo_sp, (consultada 21 de julio de 2018).

Carvalho, Guilherme. SESC 24 de Maio / Paulo Mendes da Rocha + MMBB Arquitetos. Archdaily. <https://www.archdaily.com/893553/sesc-24-de-maio-paulo-mendes-da-rocha-plus-mmbb-arquitetos>, (consultada 21 de julio de 2018).

Centre Pompidou. Découvrir l’architecture du Centre Pompidou. Centre Pompidou. http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-architecture-Centre-Pompidou/comment_ca_fonctionne/p3.htm, (consultada 21 de agosto de 2018).

Centro Georges Pompidou (1971-1977). Richard Rogers y Renzo Piano. Proyectos 7/ Proyectos 8. Aula taller F-Proyectos Arquitectónicos-ETSA Sevilla. <https://proyectos4etsa.wordpress.com/2014/01/12/centro-georges-pompidou-1971-1977-richard-rogers-renzo-piano/>, (consultada 21 de agosto de 2018).

Duque, Karina. Clásicos de Arquitectura: SESC Pompéia / Lina Bo Bardi, Archdaily, <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-90181/clasicos-de-arquitectura-sesc-pompeia-lina-bo-bardi>, (consultada 20 de marzo de 2018).

Granados, Catalina. LINA BO BARDI / SESC POMPEIA, Issuu, <https://issuu.com/catalinagranados/docs/linabobardi>, (consultada 4 de agosto de 2018).

Martín, Laura. Lina Bo Bardi, Issuu, <https://issuu.com/lauramartin48/docs/cuadrado> (consultada 4 de agosto de 2018)

McDowell, Tara. Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène. Art Agenda. <https://www.art-agenda.com/reviews/les-immateriaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistene/>, (consultada el 21 de agosto de 2018).

Melendez, Adilson. Entrevista: Danilo Miranda, Arco, <https://www.arcoweb.com.br/projetodesign/entrevista/danilo-miranda-01-12-2004>, (consultada 21 de julio de 2018).

Montaner, Josep Maria. Lina Bo Bardi 1914-1992, Un día una arquitecta, <https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/05/13/lina-bo-bardi-1914-1992/>, (consultada 17 de diciembre de 2017).

Pappalardo, Laura. Em uma fábrica cultural, um pensamento popular lina bo bardi e o SESC pompéia, Issuu, https://issuu.com/laurapappalardo/docs/em_uma_fabrica_cultural_um_pensame, (consultada 6 de agosto de 2018).

Paixão, Luciana. Estudo de Caso: SESC Pompéia-SP, Slideshare, <https://pt.slideshare.net/lucpaixao/sesc-pompeiasp>, (consultada 14 de julio de 2018).

Pereira, Matheus. SESC Paulista abrirá suas portas no final deste mês, Archdaily, <https://www.archdaily.com.br/br/892742/sesc-paulista-abrira-suas-portas-no-final-deste-mes>, (consultada 21 de julio de 2018).

Sánchez Llorens, Mara. Juguetes y Juegos de Lina Bo Bardi. La Gran Vaca Mecánica, Encuentros de Educación en Arquitectura para la Infancia y la Juventud, <https://arquitecturayeducacion.wordpress.com/2016/04/25/juguetes-y-juegos-de-lina-bo-bardi-la-gran-vaca-mecanica/>, (consultada 7 de agosto de 2018).

_____. Objects. Actions. Wordpress. <https://marasanchezlllorens.wordpress.com>, (consultada octubre 2017).

SESC em São Paulo. SESC Pompéia | Folheto Histórico | Português, Issuu, https://issuu.com/sescsp/docs/folhetohistorico_port, (consultada 15 de julio de 2018).

Sitio web **Centre Pompidou**, Historia, Centre Pompidou, <https://www.centrepompidou.fr/es/El-Centre-Pompidou/Historia> (consultada 15 de julio de 2018).

Sitio web de la FAU (Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo):

Camargo Rodrigues, Mayra; Migliaccio, Luciano. Exposições de Lina Bo Bardi, FAU USP, http://www.fau.usp.br/disciplinas/tfg/tfg_online/tr/082/a044.html (consultado 18 de agosto de 2018).

Sitio web de Ghirardelli Squqre. **Ghirardelli Square.** The History of Ghirardelli Square, Ghirardelli Square, <https://www.ghirardellisq.com/history/>, (consultado 14 de julio de 2018).

Sitio web del **Instituto Bo Bardi.** <http://institutobardi.com.br>, (consultado desde octubre de 2017).

Sitio web de **Lina Bo Bardi Together**, <https://linabobarditogether.com>, (consultado 18 de marzo de 2018).

Sitio web SESC São Paulo, **SESC**, Quem somos, SESC, <https://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/quem-somos/apresentacao/>, (consultado 2 de julio de 2018).

Sitio web SESC São Paulo, **SESC**, Nossa história, SESC, http://www.sesc.com.br/portal/sesc/o_sesc/nossa_historia/, (consultado 2 de julio de 2018).

Sitio web SESC São Paulo, **SESC**, Sobre o SESC, SESC, http://www.sesc.com.br/portal/sesc/o_sesc, (consultado 2 de julio de 2018).

Sitio web SESC São Paulo, **SESC**, A Carta da Paz Social, SESC, http://www.sesc.com.br/portal/sesc/o_sesc/A+Carta+da+Paz+Social/, (consultado 2 de julio de 2018).

Sitio web SESC São Paulo, **SESC**, Unidades, SESC, <https://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/unidades/>, (consultado 12 de agosto de 2018).

Spatial Thought. **E-flux.** <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/66879/spatial-thought/>, (consultada el 20 de agosto de 2018).

Urban, François. Sesc Pompeia - Lina Bo Bardi (Estudo de Caso), Slideshare, https://www.slideshare.net/AdmFranoisUrban/sesc-pompeia-lina-bo-bardi-estudo-de-caso?next_slideshow=1, (consultada 14 de julio de 2018).

Imágenes cuerpo de texto

Imágen de portada: **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 6.

Fig. 1. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 41.

Fig. 2. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 16.

Fig. 3. **Rubino, Silvana; Grinover, Marina, org.** 2014. *Lina Bo Bardi. Por escrito*. Ciudad de México: Alias, 2.

Fig. 4. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 24.

Fig. 5. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 64.

Fig. 6. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 26.

Fig. 7. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 59.

Fig. 8. **AA.VV.** 2015. *AV Monografias 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 17.

Fig. 9. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 66.

Fig. 10. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 36.

Fig. 11. **AA.VV.** 2015. *AV Monografias 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 35.

Fig. 12. **AA.VV.** 2015. *AV Monografias 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 35.

Fig. 13. **Oliveira, Olivia de.** 2010. *Lina Bo Bardi. Obra construída*. Barcelona: 2G Books, 36.

Fig. 14. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 161.

Fig. 15. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 157.

Fig. 16. **AA.VV.** 2015. *AV Monografias 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 67.

Fig. 17. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 135.

Fig. 18. **Pappalardo, Laura.** Em uma fábrica cultural, um pensamento popular lina bo bardi e o SESC pompéia. Issuu. https://issuu.com/laurapappalardo/docs/em_uma_fabrica_cultural_um_pensame, (consultada 6 de agosto de 2018). Imagen con origen en el acervo del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

7. Créditos de imágenes

Fig.19. **AA.VV.** 2015. *AV Monografías 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 26.

Fig. 20. **Silva Cárdenas, Alexandra.** 2015. *MASP: estrutura, proporção e forma*. São Paulo: Editora da Cidade, 43.

Fig. 21. **AA.VV.** 2015. *AV Monografías 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 44.

Fig. 22. Sitio web **Metalocus**. Barba, José Juan. Mies van der Rohe restaurado: S.R. Crown Hall. Metalocus. <https://www.metalocus.es/es/noticias/mies-van-der-rohe-restaurado-sr-crown-hall#>, (consultada 22 de agosto de 2018).

Fig. 23. Sitio web **MoMA**. Tarsila do Amaral. *Abaporu*. 1928, <https://www.moma.org/audio/playlist/48/735>, (consultada 22 de agosto de 2018).

Fig. 24. **Sánchez Llorens, Mara.** 2014. Espacios imantados. *DPA 30 Arquitectura Paulista, Dep. Proyectos-UPC*. Barcelona: Dep.Proyectos-UPC, 116.

Fig. 25. **AA.VV.** 2015. *AV Monografías 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 59.

Fig. 26. **AA.VV.** 2015. *AV Monografías 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 93.

Fig. 27. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 284.

Fig. 28. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 296.

Fig. 29. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 14.

Fig. 30. Blog de **Vira Nordeste no SESC Consolação**. <http://viranordeste.blogspot.com/2011/04/fotos-da-vira-nordeste.html>, (consultada 23 de agosto de 2018).

Fig. 31. **SESC Interlagos**. Veja São Paulo. <https://vejasp.abril.com.br/estabelecimento/sesc-interlagos/>, (consultada 23 de agosto de 2018).

Fig. 32 **Carvalho, Guilherme.** SESC 24 de Maio / Paulo Mendes da Rocha + MMBB Arquitetos, Archdaily, <https://www.archdaily.com/893553/sesc-24-de-maio-paulo-mendes-da-rocha-plus-mmmbb-arquitetos/5a956539f197ccc42300008b-sesc-24-de-maio-paulo-mendes-da-rocha-plus-mmmbb-arquitetos-photo>, (consultada 21 de julio de 2018).

Fig. 33. **Pereira, Matheus.** SESC Paulista abrirá suas portas no final deste mês, Archdaily, <https://www.archdaily.com.br/892742/sesc-paulista-abrira-suas-portas-no-final-deste-mes/5ad5fb41f197cc5c96000ee0-sesc-paulista-abrira-suas-portas-no-final-deste-mes-fo-to>, (consultada 21 de julio de 2018).

Fig. 34. **Elaboración propia.**

Fig. 35. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 18-19.

Fig. 36. **Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo.** Infopatrimônio. http://www.infopatrimonio.org/?attachment_id=12775, (consultada 23 de agosto de 2018).

Fig. 37. **The history of Ghirardelli Square.** Ghirardelli Square. <https://www.ghirardellisq.com/history/>, (consultada 23 de agosto de 2018).

Fig. 38. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 28-29.

Fig. 39. **Carneiro Bechara, Renata.** 2017. A atuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986). Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação. Renato L. S. Anelli. Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos-SP, 56.

Fig. 40. **Elaboración propia.**

Fig. 41. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 18-19.

Fig. 42. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 18-19.

Fig. 43. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 18-19.

Fig. 44. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 228.

Fig. 45. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 91.

Fig. 46. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 105.

Fig. 47. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 142.

Fig. 48. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 232.

Fig. 49. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 220.

Fig. 50. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 88.

Fig. 51. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 225.

Fig. 52. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 88.

Fig. 53. **Carneiro Bechara, Renata.** 2017. A actuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986). Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação. Renato L. S. Anelli. Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos-SP, 77. Imagen con origen en el acervo del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Código: 094ARQf0048.

Fig. 54. **Carneiro Bechara, Renata.** 2017. A actuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986). Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação. Renato L. S. Anelli. Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos-SP, 77. Imagen con origen en el acervo del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Código: 094ARQf0065.

Fig. 55. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 78.

Fig. 56. **Carneiro Bechara, Renata.** 2017. A actuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986). Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação. Renato L. S. Anelli. Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos-SP, 150. Imagen con origen en el acervo del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Código: 094ARQf0174.

Fig. 57. **Vivas, Diego.** Aldo van Eyck (o el pretexto para cuestionarnos cómo sentimos nuestra ciudad). Lamula.pe. <https://redaccionma.lamula.pe/2016/07/08/arquitectura-en-cotidiano-aldo-van-eyck/maquetasaparte/>, (consultada 27 de agosto de 2018).

Fig. 58. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 79.

Fig. 59. **Carneiro Bechara, Renata.** 2017. A actuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986). Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação. Renato L. S. Anelli. Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos-SP, 153. Imagen con origen en el acervo del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Código: 094ARQf0673.

Fig. 60. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 78.

Fig. 61. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 79.

Fig. 62. **Carneiro Bechara, Renata.** 2017. A actuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986). Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação. Renato L. S. Anelli. Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos-SP, 85. Imagen con origen en el acervo del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Código: 094ARQf0577.

Fig. 63. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 79.

Fig. 64. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 102.

Fig. 65. **Carneiro Bechara, Renata.** 2017. A actuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986). Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação. Renato L. S. Anelli. Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos-SP, 75.

Fig. 66. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 102.

Fig. 67. **Captura de pantalla de Google Street View.**

Fig. 68. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 103.

Fig. 69. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 67.

Fig. 70. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 69.

Fig. 71. **Carneiro Bechara, Renata.** 2017. A actuação de Lina Bo Bardi na criação do SESC Pompéia (1977-1986). Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação. Renato L. S. Anelli. Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos-SP, 114. Imagen con origen en el acervo del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Código: 094ARQf0889 .

Fig. 72. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 80.

Fig. 73. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 81.

Fig. 74. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 81.

Fig. 75. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 27.

Fig. 76. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 33.

Fig. 77. **Camino y pórtico de la lavandera.** Sitios de Barcelona. Camino y pórtico de la lavandera, (consultada 25 de agosto de 2018).

Fig. 78. **AA.VV.** 2015. *AV Monografias 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 58.

Fig. 79. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 224.

Fig. 80. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 129.

Fig. 81. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 127.

Fig. 82. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 135.

Fig. 83. Gordon Matta-Clark: Anarchitecture. **Aesthetica**. <http://www.aestheticamagazine.com/gordon-matta-clark-anarchitecture/>, (consultada 25 de agosto de 2018).

Fig. 84. Fritz Langs Monumentalfilm: Science Fiction von 1927 - „Metropolis“ und die Nachahm. **Spiegel Online**. <http://www.spiegel.de/fotostrecke/fritz-lang-film-metropolis-science-fiction-kino-von-1927-fotostrecke-144113-2.html>, (consultada 25 de agosto de 2018).

Fig. 85. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 22.

Fig. 86. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 143.

Fig. 87. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 89.

Fig. 88. Spatial Thought. **E-flux**. <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/66879/spatial-thought/>, (consultada el 20 de agosto de 2018).

Fig. 89. **Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou**. 1998. *Georges Pompidou*. París: CGP, 66.

Fig. 90. **Fotograma del documental del Centro Pompidou**. Canal de youtube: Csias Setif, Le Centre Georges Pompidou. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=T0uinRY-2B80&app=desktop>, (consultada el 21 de junio de 2018).

Fig. 91. **Fotograma del documental del Centro Pompidou**. Canal de youtube: Csias Setif. Le Centre Georges Pompidou. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=T0uinRY-2B80&app=desktop>, (consultada el 21 de junio de 2018).

Fig. 92. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 42.

Fig. 93. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 90.

Fig. 94. **AA.VV.** 2015. *AV Monografias 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 74.

Fig. 95. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 41.

Fig. 96. **Silva Cárdenas, Alexandra**. 2015. *MASP: estrutura, proporção e forma*. São Paulo: Editora da Cidade, 72.

Fig. 97. Ficheiro:Masp, sala 05.JPG. **Wikipedia**. https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Masp,_sala_05.JPG, (consultada el 24 de agosto de 2018).

Fig. 98. **AA.VV.** 2015. *AV Monografias 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 56.

Fig. 99. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 113.

Fig. 100. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 16.

Fig. 101. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 117.

Fig. 102. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 119.

Fig. 103. **Elaboración propia**.

Fig. 104. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 49.

Fig. 105. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 49.

Fig. 106. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 94.

Fig. 107. **Acervo del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi**. Código de la imagen: 094ARQd0076. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Palavra_Chave=&Codigo_Referencia=094ARQd0076&Data_Inicial=&Data_Final= (consultada 3 de agosto de 2018).

Fig. 108. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 96.

Fig. 109. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 48.

Fig. 110. **Pappalardo, Laura**. Em uma fábrica cultural, um pensamento popular lina bo bardi e o SESC pompéia, Issuu, https://issuu.com/laurapappalardo/docs/em_uma_fabrica_cul

tural um pensame, (consultada 6 de agosto de 2018). Imagen con origen en el acervo del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Fig. 111. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 97.

Fig. 112. **Sánchez Llorens, Mara.** Juguetes y Juegos de Lina Bo Bardi. La Gran Vaca Mecánica. Encuentros de Educación en Arquitectura para la Infancia y la Juventud. <https://arquitecturayeducacion.wordpress.com/2016/04/25/juguetes-y-juegos-de-lina-bo-bardi-la-gran-vaca-mecanica/> (consultada 20 de agosto de 2018).

Fig. 113. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 26.

Fig. 114. **Pappalardo, Laura.** Em uma fábrica cultural, um pensamento popular lina bo bardi e o SESC pompéia, Issuu, https://issuu.com/laurapappalardo/docs/em_uma_fabrica_cultural_um_pensame, (consultada 24 de agosto de 2018). Imagen con origen en el acervo del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Fig. 115. **SESC em São Paulo.** SESC Pompéia | Folheto Histórico | Português, Issuu, https://issuu.com/sescsp/docs/folhetohistorico_port, (consultada 25 de agosto de 2018).

Fig. 116. **Acervo del Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.** Código de la imagen: 094ARQd0145. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. http://www.institutobardi.com.br/desenhos_simples.asp?Palavra_Chave=&Codigo_Referencia=094ARQd0076&Data_Inicial=&Data_Final= (consultada 3 de agosto de 2018).

Fig. 117. **Gorni, Marcelina.** 2012. SESC Pompeia sensorial: experiência na exploração lúdica da arquitetura. Visualidades v. 10, n.2 (julio-diciembre): 117.

Fig. 118. **Gorni, Marcelina.** 2012. SESC Pompeia sensorial: experiência na exploração lúdica da arquitetura. Visualidades v. 10, n.2 (julio-diciembre): 117.

Fig. 119. **SESC em São Paulo.** SESC Pompéia | Folheto Histórico | Português, Issuu, https://issuu.com/sescsp/docs/folhetohistorico_port, (consultada 25 de agosto de 2018).

Fig. 120. **Sánchez Llorens, Mara.** 2015. *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Diseño, 58 y 67.

Fig. 121. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 57.

Fig. 122. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 58.

Fig. 123. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 57.

Fig. 124. **AA.VV.** 2015. *AV Monografías 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 14.

Fig. 125. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 186.

Fig. 126. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 71.

Fig. 127. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 260.

Fig. 128. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 262.

Fig. 129. **Sánchez Llorens, Mara.** Juguetes y Juegos de Lina Bo Bardi. La Gran Vaca Mecánica. Encuentros de Educación en Arquitectura para la Infancia y la Juventud. <https://arquitecturayeducacion.wordpress.com/2016/04/25/juguetes-y-juegos-de-lina-bo-bardi-la-gran-vaca-mecanica/> (consultada 20 de agosto de 2018).

Fig. 130. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 131.

Fig. 131. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 228.

Fig. 132. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 110.

Fig. 133. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 56.

Fig. 134. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 55.

Fig. 135. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 86.

Imágenes línea temporal Lina Bo Bardi

Fig. 136. Imagen de Graziella Bo y Lina Bo Bardi en Rimini, 1928. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 17.

Fig. 137. Acuarela de Lina Bo Bardi, 1927-1928. **AA.VV.** 2015. *AV Monografías 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 8.

Fig. 138. Acuarela de Lina Bo Bardi, 1927-1928. **AA.VV.** 2015. *AV Monografías 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 8.

Fig. 139. Proyecto de fin de carrera, *Hospital para madres solteras*, 1939. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 24.

Fig. 140. Portada de la revista *Lo Stile*, nº3, marzo, 1941. En colaboración con Giò Ponti. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 26.

Fig. 141. Lina Bo Bardi y Pietro Maria Bardi en 1946. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 34.

Fig. 142. Pinacoteca del primer MASP tras la reforma, 1950. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 47.

Fig. 143. Silla diseñada por el Estudio de Arte y Arquitectura Palma, 1948. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 57.

Fig. 144. Portada de la revista Habitat con el proyecto de Museo a la orilla del océano. Sirvió como precedente para el proyecto del nuevo MASP en avenida Paulista. **Braschi, Cecilia.** Lina Bo Bardi and the magazine Habitat. Aware. <https://awarewomenartists.com/en/magazine/lina-bo-bardi-and-the-magazine-habitat/>, (consultada 26 de agosto de 2018).

Fig. 145. Odete Lara en una foto para la promoción de la Bardi's Bowl. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 77.

Fig. 146. Cartel de la exposición de Agricultura Paulista, de Flavio Motta y Alexandre Wolner, 1951. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 68.

Fig. 147. Casa de Vidrio, 1951. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 79.

Fig. 148. Concurso para mobiliario en Cantú, Italia, 1957. Lina Bo Bardi se inspiró en la manera de sentarse de los trabajadores de los cafetales. **Sánchez Llorens, Mara.** 2015. *Lina Bo Bardi. Objetos y acciones colectivas*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Diseño, 58.

Fig. 149. Collage como estudio para la apropiación del espacio público en el MASP (1957-1968). **AA.VV.** 2015. *AV Monografías 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 11.

Fig. 150. Casa do Chame Chame, ejemplo de la inspiración vernácula en la obra de Lina Bo Bardi. **AA.VV.** 2015. *AV Monografías 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 64.

Fig. 151. Vista aérea del MAMB (Museo de Arte Moderno de Bahía) en el Solar do Unhão. **AA.VV.** 2015. *AV Monografías 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 67.

Fig. 152. Cartel de Bahía no Ibirapuera. Exposición celebrada en São Paulo en 1959. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 135.

Fig. 153. Exposición Nordeste, celebrada en el Solar do Unhão en 1963. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 158.

Fig. 154. Cartel de la obra de teatro *Na selva das cidades* donde Lina Bo Bardi colaboró con Zé Celso diseñando la escenografía, 1969. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 187.

Fig. 155. Iglesia Espirito Santo do Cerrado, Uberlândia, 1976-1982. **AA.VV.** 2015. *AV Monografías 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 74.

Fig. 156. Lina Bo Bardi en las pasarelas del SESC Pompéia, São Paulo, 1977-1986. **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, portada.

Fig. 157. Capilla de Santa María dos Anjos, Ibiúna, 1977. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 250.

Fig. 158. El viaje a Japón inspiró la forma de los huecos del SESC Pompéia. **AA.VV.** 2015. *AV Monografías 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 80.

Fig. 159. Teatro Oficina, São Paulo, 1984. **AA.VV.** 2015. *AV Monografías 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 93.

Fig. 160. Renovación del teatro Politheama, Jundiaí, 1985. **AA.VV.** 2015. *AV Monografías 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 95.

Fig. 161. Proyecto Barronquinha, Salvador de Bahía, 1986. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 278.

Fig. 162. Ladeira de la Misericordia, Salvador de Bahía, 1987-1988. **Oliveira, Olivia de.** 2010. *Lina Bo Bardi. Obra construída*. Barcelona: 2G Books, 151.

Fig. 163. Centro cultural Casa do Benin, Salvador de Bahía, 1987. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 282.

Fig. 164. Casa de Olodum, Salvador de Bahía, 1988. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 290.

Fig. 165. Nueva sede del Ayuntamiento de São Paulo, 1990-1992. **AA.VV.** 2015. *AV Monografías 180 Lina Bo Bardi 1914-1992*. Madrid: Arquitectura Viva SL, 116.

Fig. 166. Proyecto para el pabellón de Brasil en la Expo de Sevilla, 1991. **Instituto Lina Bo e P.M.** 2008. *Lina Bo Bardi*. 3ª ed. São Paulo: Imprensaoficial, 315

Imágenes evolución proyecto SESC

Fig. 167. **Carreta adaptada do Sesc oferece atendimento odontológico gratuito.** Campos Gerais e sul, <http://g1.globo.com/pr/campos-gerais-sul/noticia/2015/04/carreta-adaptada-do-sesc-oferece-atendimento-odontologico-gratuito.html>, (consultada 3 de julio de 2018).

Fig. 168. **Tassitani, Céio.** Intervenção multimídia grátis no SESC Carmo. Destaquesp. <http://www.destaquesp.com/intervencao-multimidia-gratis-no-sesc-carmo/>, (consultada 3 de julio de 2018).

Fig. 169. **Blog de Vira Nordeste no SESC Consolação.** <http://viranordeste.blogspot.com/2011/04/fotos-da-vira-nordeste.html>, (consultada 3 de julio de 2018).

Fig. 170. SESC Interlagos. **Veja São Paulo.** <https://vejasp.abril.com.br/estabelecimento/sesc-interlagos/>, (consultada 3 de julio de 2018).

Fig. 171. CineSesc recebe a 6ª edição da Mostra Tiradentes. **Sonder.Lgbt.** <http://sonder.lgbt/blog/2018/02/28/cinesesc-recebe-6a-edicao-da-mostra-tiradentes/>, (consultada 3 de julio de 2018).

Fig. 172. Sitio web **SESC São Paulo.** SESC Pompéia. Unidades. SESC. https://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/unidades/11_POMPEIA, (consultado 12 de agosto de 2018).

Fig. 173. Sitio web **SESC São Paulo.** SESC Itaquera. Unidades. SESC. <http://www.sesc.com.br/portal/sesc/unidades/saopaulo/sesc+itaquera>, (consultado 12 de agosto de 2018).

Fig. 174. SESC Ipiranga. **Infoart.** <http://infoartsp.com.br/guia/museus-e-instituicoes/sesc-ipuranga/>, consultada 3 de julio de 2018).

Fig. 175. Sitio web **SESC São Paulo.** SESC São Caetano. Unidades. SESC. https://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/unidades/12_SAO%20CAETANO, (consultado 3 de julio de 2018).

Fig. 176. Divas é o tema da Virada Cultural do Sesc Vila Mariana. **Flertaí.** <http://flertai.com.br/2018/05/divas-e-o-tema-da-virada-cultural-do-sesc-vila-mariana/>, (consultada 3 de julio de 2018).

Fig. 177. SESC Santo André. **Vieja São Paulo.** <https://vejasp.abril.com.br/estabelecimento/sesc-santo-andre/>, (consultada 3 de julio de 2018).

Fig. 178. SESC Pinheiros. **Oboaba.** <https://www.obaoba.com.br/sao-paulo/shows/estabelecimento/sesc-pinheiros>, (consultada 3 de julio de 2018).

Fig. 179. SESC Santana. **Guia da semana São Paulo.** <https://www.guiadasemana.com.br/sao-paulo/arte/estabelecimento/sesc-santana>, (consultada 3 de julio de 2018).

Fig. 180. SESC Belenzinho. **Vieja São Paulo.** <https://vejasp.abril.com.br/estabelecimento/sesc-belenzinho/>, (consultada 3 de julio de 2018).

Fig. 181. SESC Osasco SP – Cursos e inscrições. **Sisu Tec.** <http://www.sisutec2016.com/sesc-osasco-sp-cursos-e-inscricoes/>, (consultada 3 de julio de 2018).

Fig. 182. Sesc Bom Retiro abre com programação gratuita – mas tem vizinha inconveniente. **Epoca São Paulo.** <http://colunas.revistaepocasp.globo.com/centroavante/tag/sesc-bom-retiro/>, (consultada 3 de julio de 2018).

Fig. 183. SESC Santo Amaro. **Kurkdjian Fruchtergarten.** <http://www.kfprojetos.com.br/detalhe/sesc-santo-amaro>, (consultada 3 de julio de 2018).

Fig. 184. SESC Centro de Pesquisa e Formação – Cursos, inscrições. **Sisu Tec.** <http://www.sisutec2016.com/sesc-centro-de-pesquisa-e-formacao-cursos-inscricoes/>, (consultada 3 de julio de 2018).

Fig. 185. SESC Campo Limpo. **Guia São Paulo-SP.** <https://kekanto.com.br/biz/sesc-campo-limpo/fotos/1618622>, (consultada 3 de julio de 2018).

Fig. 186. **Carvalho, Guilherme.** SESC 24 de Maio / Paulo Mendes da Rocha + MMBB Arquitetos, Archdaily, <https://www.archdaily.com/893553/sesc-24-de-maio-paulo-mendes-da-rocha-plus-mmbb-arquitetos>, (consultada 21 de julio de 2018).

Fig. 187. Sesc Parque Dom Pedro II apresenta concertos gratuitos com o Coral USP. **Gazeta da Mooca.** <http://www.gazetadamoooca.com/sesc-parque-dom-pedro-ii-apresenta-concertos-gratuitos-com-o-coral-usp/>, (3 de julio de 2017).

Fig. 188. **Pereira, Matheus.** SESC Paulista abrirá suas portas no final deste mês, Archdaily, <https://www.archdaily.com.br/br/892742/sesc-paulista-abrira-suas-portas-no-final-deste-mes>, (consultada 3 de julio de 2018).

Planimetrías

Fig. 189. Planta SESC Pompéia. Elaboración propia a partir de los planos originales de Lina Bo Bardi. Fuente: **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 76-77.

Fig. 190. Alzado rúa Clélia SESC Pompéia. Elaboración propia a partir de los planos originales de Lina Bo Bardi. Fuente: **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 76-77.

Fig. 191. Alzado rua Barão do Bananal SESC Pompéia. Elaboración propia a partir de los planos originales de Lina Bo Bardi. Fuente: **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 76-77.

Fig. 192. Sección longitudinal talleres SESC Pompéia. Elaboración propia a partir de los planos originales de Lina Bo Bardi. Fuente: **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 76-77.

Fig. 193. Sección longitudinal teatro SESC Pompéia. Elaboración propia a partir de los planos originales de Lina Bo Bardi. Fuente: **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 76-77.

Fig. 194. Sección longitudinal naves SESC Pompéia. Elaboración propia a partir de los planos originales de Lina Bo Bardi. Fuente: **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 76-77.

Fig. 195. Alzado naves espacio de convivencia desde rua interna SESC Pompéia. Elaboración

propia a partir de los planos originales de Lina Bo Bardi. Fuente: **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 76-77.

Fig. 196. Alzado nave restaurante desde rua interna SESC Pompéia. Elaboración propia a partir de los planos originales de Lina Bo Bardi. Fuente: **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 76-77.

Fig. 197. Sección torres deportivas SESC Pompéia. Elaboración propia a partir de los planos originales de Lina Bo Bardi. Fuente: **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 76-77.

Fig. 198. Alzado trasero torres deportivas SESC Pompéia. Elaboración propia a partir de los planos originales de Lina Bo Bardi. Fuente: **Vainer, André; Ferraz, Marcelo, org.** 2016. *Cidadela da liberdade. Lina Bo Bardi e o SESC Pompéia*. São Paulo: Edições SESC, 76-77.