

Casa de Vidro; Reflexos de uma arquitetura brasileira

Cristiane Maria Gerhard

Arquiteta e Urbanista
Doutoranda Projetos Arquitetônicos
Universidade Politécnica da Catalunha - UPC
arqcrisiane@terra.com.br

Resumo

O presente trabalho aborda os aspectos compositivos da casa conhecida como Casa de Vidro que a arquiteta Lina Bo Bardi construiu no ano de 1951, para viver com seu marido no bairro do Morumbi em São Paulo. Em primeiro lugar, procura resumir a vida da arquiteta até a execução do projeto, com o intuito de fomentar uma série de decisões projetuais encontradas na casa. Posteriormente, descreve um recorrido espacial pelo objeto, de maneira a apresentar e desvendar todas as composições existentes na obra. Ao longo do texto, analisam-se as influências e as relações que Lina demonstra ter estabelecido com os grandes mestres modernos.

Fundamentalmente, trata-se de descrever a concepção arquitetônica de um projeto onde não existem compromissos com o comitente por ser este o próprio arquiteto, buscando fundamentalmente captar as mais puras características da obra de Lina Bo Bardi.

Palavras-chave

Lina Bo Bardi, Casa de Vidro, Arquitetura moderna brasileira, Arquitetura e natureza, Casas.

Abstract

The study tackles the composed aspects of the house known as Glass House. This house was built in 1951 by the architect Lina Bo Bardi in Morumbi district in São Paulo, Brazil. Firstly, the study summarise the architect's life until the end of the project. The objective is to promote several design decisions presents in the house project. Afterwards, this work describes a space recall by the architectural object, in order to present all the existing design compositions in the project. The text analyses the influence and the relationship between Lina and the Masters of the Modernism. Basically, it describes the architectural conception of a project without any commitment, showing all the pure characteristics of Lina Bo Bardi work.

Key words

Lina Bo Bardi, Modern Brazilian Architecture, Architecture and Nature, Houses.

Em 1951, quatro anos após ter chegado ao Brasil, deixando uma Europa destruída pela guerra, Lina Bo Bardi executa o que vem a ser seu primeiro projeto integralmente construído: uma casa para ela e seu marido em São Paulo.

Na Itália, já havia trabalhado como ilustradora de jornais e revistas e editora da Revista *Domus*, entre 1942 e 1943, mas nada pôde construir, pois, “durante a guerra, só se destruiu”¹. Casou-se com Pedro Maria Bardi ensaísta, crítico de arte, historiador, pesquisador, galerista e marchand no mesmo ano em que se mudaram para o Brasil país com a perspectiva de prosperidade e cenário de uma arquitetura talentosa e promissora, situação oposta à da Europa, que amargava a reconstrução nos anos pós-guerra². O casal parte de Gênova rumo a São Paulo, levando uma significativa coleção de obras de arte e peças de artesanato, além de sua enorme biblioteca no porão do navio cargueiro Almirante Jaceguay. Com suas obras, Bardi organiza inúmeras exposições. Em uma delas conhece Assis Chateaubriand empresário então conhecido como “rei da comunicação” que lhe convida para montarem juntos o Museu de Arte de São Paulo MASP, que Bardi comandou por 49 anos, de 1947 a 1996.

Desde sua chegada ao Brasil, a arquiteta italiana só havia projetado móveis e feito algumas reformas, entre elas, a da primeira sede do MASP.

Lina via o Brasil como um país cheio de possibilidades e com sua produção arquitetônica a todo vapor. O elegeu como sua pátria e escolheu cuidadosamente o local para implantar a sua casa.

A Casa de Lina Bo e Pedro Maria Bardi foi a primeira que se construiu no Morumbi. Nessa época, a prefeitura de São Paulo investia em um novo conceito de loteamento: o bairro-jardim, um local longe dos grandes aglomerados urbanos e mais próximo à natureza. O bairro foi criado na área de uma antiga fazenda de chá, local de natureza abundante, quase intacta. A antiga casa da fazenda, a senzala, as lendas de escravos, índios e jesuítas, e muitos elementos do tempo da escravidão ainda podiam ser vistos e sentidos por ali. No centro do bairro, atrás da antiga casa da fazenda e perto do lago, ainda existia uma boa parcela de mata atlântica com inúmeros animais selvagens e uma enorme variedade de pássaros, elementos esses que encantaram a arquiteta italiana.

A “casa de vidro”, como era chamada por seus vizinhos mais próximos à época os habitantes do bairro ao lado, o Real Parque do Brooklin, “pessoas humildes e pobres, mas proprietárias de casinhas simples e de alegres quintais”³, tem aproximadamente, 300 m² e foi construída no setor mais alto de um terreno acidentado de 7.000 m².

¹ Bardi, Lina Bo. Casa de Vidro, São Paulo Brasil 1950-1951; Lisboa, Blau. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; DL 1999; pp.

² Fundação Lina Bo e Pedro Maria Bardi

³ Bardi, Lina Bo; Lina Bo Bardi ; São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; 1993; pp.81

Estratégias de projeto

A Casa de Vidro estava colocada no alto de uma colina apoiada sobre finíssimos pilares metálicos, desde onde se tinha uma esplendida vista da cidade de São Paulo, pois na época em que se construiu a casa, o bairro era uma grande reserva de mata natural. Quando visitou o local pela primeira vez, a arquiteta se comoveu com a maravilhosa fauna e flora existentes, tanto que as descrevia continuamente:

Era uma grande 'reserva' de mata brasileira, cheia de bichos selvagens: jaguatiricas, tatus, veadinhos, preás, sariguis, preguiças...Era também uma reserva de pássaros, aparecendo durante o dia almas de gato, peiticas, sabiás-laranja e sabiás-pretos, anus bem-te-vis, anhangas, juritis, seriemas, e à noite: curiambós, caborés, corujas e outras aves noturnas. Muitos sapos e gias cantavam à noite. Havia também belíssimas cobras e muitas cigarras⁴.

Lina implanta sua casa como um prisma retangular, apoiado em um lado pelo terreno inclinado e no outro lado por finos pilares metálicos de 17,00 cm de diâmetro. Enquanto a zona destinada aos serviços é fechada em alvenaria e próxima ao terreno, a área social é leve, transparente e aberta à paisagem. De outra maneira, a casa também pode ser definida por dois planos horizontais, a laje de piso e a cobertura, como duas poderosas bandejas, apoiadas em finos pilaretes, como se observa na Figura 1.



Figura 1 vista a partir do caminho de acesso. Fonte: BARDI, 1953, pp.31.

⁴BARDI, Lina Bo. Casa de Vidro. Op. Cit.

Enfim, é uma caixa de vidro que domina o horizonte, suspensa sobre a vegetação por delgadas “patas” pintadas em um tom de cinza claro para que desapareçam em meio à mata. A casa desenvolve-se sobre um plano que surge sobre o terreno inclinado, apoiada sobre uma fileira de esbeltas colunas de aço e penetrada por uma escada metálica pintada no mesmo tom dos pilares, com degraus “flutuantes” de granito cinza.

Seu volume principal, demarcado pelas paredes de vidro, segue os princípios da planta livre, sendo interrompido por uma caixa envidraçada interior, onde há uma árvore que atravessa a casa; é um “pátio suspenso”, como diria Lina e que, junto com o volume da escada, ajuda a definir os ambientes de estar.

Na sala, toda em vidro, não existe qualquer tipo de barreira que impeça a visão, como anteparos ou parapeitos. Protege-se apenas da chuva e do vento, pois, para a arquiteta, a casa deveria ter a máxima aproximação com a natureza e participar dos seus “perigos”:

Nesta casa não foram procurados efeitos decorativos ou de composição, pois o objetivo é a sua extrema aproximação com a natureza por todos os meios, os mais singelos, que menor interferência possam ter junto a natureza. O problema era criar um ambiente “fisicamente” abrigado, isto é, onde viver defendido da chuva e do vento, participando, ao mesmo tempo, daquilo que há de poético e ético, mesmo numa tempestade. Foi procurado, portanto, situar a casa na natureza, participando dos “perigos” sem se preocupar com as “proteções usuais”⁵.

Lina utiliza a mesma estratégia projetual que Mies, que, em suas casas, faz uso de cortinas para separar os ambientes, possibilitando a fragmentação do espaço da planta livre. As utiliza também para proteger a casa do sol intenso do sudoeste do Brasil, abdicando da “moderna solução brasileira”: o uso de brise-soleil.

O programa da casa, típico de uma família paulista de classe média-alta nos anos 50, consiste em uma suíte com closet, dois dormitórios, banheiro, sala com lareira, biblioteca, hall e lavabo, copa, cozinha, dependência de empregados com dois quartos, sala de estar e banheiro de serviço, lavanderia e rouparia, além de garagem, dois depósitos e sala de máquinas.

A casa é um retângulo branco que, apoiado sobre o acesso e uma garagem e também sobre a parte mais alta de um barranco, pode ser dividido em três partes: no primeiro segmento, suspenso sobre a mata, encontra-se a área social da residência, onde estão localizadas a escada e o hall de acesso, o lavabo, a biblioteca, a sala com a lareira e a copa. Na segunda parte, pela qual se ingressa através de uma parede de alvenaria que separa a área social da área íntima, encontram-se a suíte com closet, os dois dormitórios, o banheiro e parte da cozinha. No terceiro retângulo, assentado sobre o terreno, estão os serviços da residência, que possuem ligação direta com o exterior: dois dormitórios, banheiro e sala de estar para os empregados, dois depósitos, lavanderia e rouparia. (Figura 2). Basicamente, está definida por duas partes: a área social em vidro leve, aberta, iluminada e a parte íntima e de serviços fechada e intimista.

BO BARDI, Lina. “Residência no Morumbi”. In Habitat nº 10, São Paulo, 1953. Pp.13-21



Figura 2 Planta Baixa. Fonte: BARDI, 1993, pp. 80.

Na área social, a presença da caixa da escada com paredes de alvenaria até o teto e de um poço envidraçado de forma quadrada, delimitam os ambientes da casa, diferenciando a sala de refeições (entre fachada oeste e poço), a galeria de acesso (entre poço e escada) e a biblioteca (entre escada e fachada leste). A “planta livre” não é mais que um vestígio na trama formada por células espaciais e funcionais. Espaços perfeitamente limitados pela colunata atrás dos painéis de vidro corrediços sem varanda, pela lareira fechando mais a copa, pelos pilares desalinhados nos cantos do poço e, mais ao fundo, pela parede cortada unicamente por portas entre a copa e a cozinha e entre biblioteca e quarto do casal. (Figura 2)

No piso, as pastilhas de vidro azuis intensificam a imaterialidade e aludem à origem dos donos da casa: o diretor de museu e sua esposa arquiteta.

A cobertura foi projetada como se fosse uma só lamina em concreto armado curvada no sentido transversal, impermeabilizada por duas capas de betume e folhas de alumínio, com uma camada de lã de vidro, que separa a laje das telhas de fibrocimento. A cozinha aparece como divisor dos dois volumes (Figura 3) da área social e íntima e da área de serviços, sua cobertura possui 30,00 cm de terra sobre uma camada de betume e alumínio onde foi plantado um jardim de bananeiras e cactos indígenas que não necessitam de maior atenção para crescer.

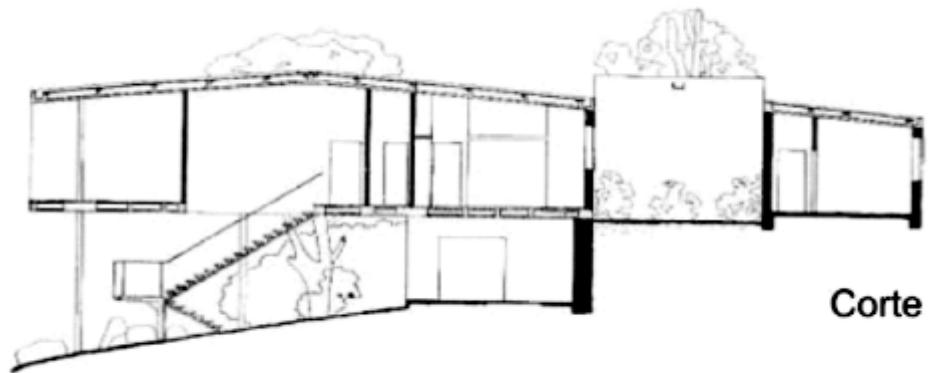


Figura 3 Corte. Fonte: BARDI, 1993, pp. 80.

Enquanto as águas da chuva sobre o telhado da fachada principal caem livremente no jardim nove metros abaixo, formando dois pequenos lagos onde Lina cria peixes e plantas aquáticas, as águas da fachada posterior são recolhidas por dois tubos de queda pluvial embutidos na alvenaria. Tanto as caixas de concreto, por onde cai a água, quanto as paredes de ferro dos dormitórios são pintadas de vermelho fogo. Lina projeta sua casa de dois pavimentos, porém a desenvolve como se fosse um só plano. Todas as áreas de vivência da casa estão no mesmo nível da parte mais alta do terreno. Junto ao pilotis estão a garagem, os depósitos e a escada pela qual se ascende à casa. O grande volume horizontal da casa e os pilares verticais soltos se tocam e se atravessam, mas são independentes.

A partir do acesso, chega-se primeiro ao setor social da casa, com o hall, as salas, a copa, o lavabo e a biblioteca, localizadas em um espaço retangular suspenso que possui três lados de vidro. Estes ambientes são separados da área mais íntima da casa por uma estrutura de concreto armado e uma parede de alvenaria pintada de branco. O fechamento da cozinha e da habitação do casal é feito com parede dupla de aço e lã de vidro interposta.

O restante da edificação pode ser definido como um volume em forma de “U” que comporta o restante do programa da residência. Seus dois retângulos maiores, dispostos em paralelo e separados por um pátio interno, abrigam respectivamente a zona íntima e a de serviços. Em uma das extremidade destes setores encontra-se a cozinha da residência, fazendo a ligação destes espaços. (Figura 4).



*Figura 4 - Maquete apresentada na exposição Das brasilien der Architektin Lina Bo Bardi no Museum für Gestaltung de Zürich em 2001.
Fonte: <http://www.museum-gestaltung.ch/>*

Os mestres modernos como referência

Os mestres modernos sempre foram uma referência na obra de Lina Bo Bardi. Em sua casa, essa influência é bastante significativa. Percebe-se logo a grande afinidade com os princípios de Le Corbusier e com a transparência e leveza das casas de Mies Van der Rohe, principalmente com as casas Tugendhat (1928/30) e Farnsworth (1946/51), apesar de serem completamente diferentes.

A principal relação entre a casa de Lina e a obra de Mies é o cuidado com a estrutura e a geometria de seus projetos. A influência do mestre moderno será encontrada nos projetos de Lina, não só na casa de vidro, mas também no museu à beira do oceano e no Museu de Arte de São Paulo MASP. Esses dois, contemporâneos à Crow Hall (1950/56), um prisma retangular, puro, suspenso por quatro pórticos de aço paralelos, obtendo um espaço interno totalmente livre. Para seus museus, Lina optou por soluções semelhantes. No museu à beira do oceano Museu de São Vicente projeto não construído de 1951, cinco pórticos suportam um prisma de vidro em seu sentido transversal, como no projeto de Mies.

No MASP (Figura 5), de 1957, por uma exigência da Prefeitura de São Paulo que fazia questão de um belvedere sob o museu, deixando o nível da Av. Paulista totalmente livre, Lina projetou uma caixa de vidro suspensa a oito metros do solo por dois pórticos de concreto, desta vez, no sentido longitudinal do vão. O resultado foi um espaço interno absolutamente livre de pilares ou qualquer outro elemento vertical. Contudo, a “planta livre” da casa de Lina (Figura 2) assemelha-se mais com a da Villa Tugendhat, onde Mies desvincula a estrutura de pilares da fachada de vidro e desmaterializa a estrutura, fazendo uso de pilares cruciformes com superfície com brilho cromado. Lina, por sua vez, faz uso da mesma manobra em sua casa, recuando os pilares da linha da fachada; no entanto, ela desmaterializa a estrutura de forma diferente: utiliza peças finíssimas e as pinta de cinza-claro para que se mesquem à vegetação crescente. Aqui se está diante de uma caixa. Suas esquinas não estão vazias como as de Mies, são plenas, estão ocupadas pela caixilharia das esquadrias de vidro que não separam dois planos, teto e piso, mas envolvem a caixa como se fosse uma fina película transparente.



Figura 5 - MASP Museu de Arte de São Paulo, 1957.
Fonte: BARDI, 1993, pp.120.

O predomínio horizontal frente ao vertical, levado ao limite em Farnsworth, onde a escada não é mais um mecanismo integrado de trânsito entre dois planos e sim, uma serie de planos horizontais paralelos que flutuam é também notado na casa da arquiteta italiana. Ela, que como Mies não permite nenhuma linha de apoio vertical atravessando o plano horizontal, contém a estrutura dos pilares entre as lajes do solo e do teto. Em Lina, a vertical está integrada à natureza. É a árvore que atravessa todos os planos da casa.

Conforme a arquiteta Olívia Fernandes de Oliveira, em sua tese de doutorado *Sutis substâncias: a arquitetura de Lina Bo Bardi, tanto a Ville Savoye de Le Corbusier, como a casa Tugendhat de Mies Van Der Rohe haviam sido observadas com grande interesse por Lina Bo. Por esse motivo, não é casual que seriam estas as duas obras que viriam destacadas como excepcionais num dos primeiros artigos editados por ela nas páginas da Domus. Ali, estas casas são definidas como “casos limites”*⁶. Neste artigo, Lina dá ênfase às primeiras impressões que teria o visitante no momento de mudar de plano. De sair do chão e aceder à sua morada. Sua solução de acesso à casa de vidro tem muita relação com a solução de Le Corbusier para a Villa Savoye.

Por se encontrarem fora da cidade, o acesso às duas casas só podia ser feito por carro. Ambos arquitetos permitiram que o carro chegasse até a entrada das casas influenciando, inclusive, em sua modulação.

Na Villa Savoye, Le Corbusier define módulos entre pilares a partir das dimensões de um carro, de maneira que esse pudesse passar entre eles e circular sob toda a casa. Já na casa de vidro, o carro não circula por entre os pilotis, mas um sutil caminho de pedras o conduz pelo meio da mata até o lado da escada por onde se ascende à casa.

A modulação pode ser considerada outro elemento comum entre as duas casas, conforme Olívia. Enquanto Le Corbusier adota uma regra de quatro módulos de 5,00 m em um sentido e, perpendicularmente, acrescenta um módulo de 1,25 m a cada extremidade da fachada, para obter as janelas em fita, Lina também trabalha com quatro módulos de 5,00 m, mas não permanece presa a esta modulação, recuando os pilares das extremidades em alguns centímetros para obter a continuidade da sua fachada de vidro nas três fachadas da sala de estar (Figura 6).

⁶[...] che cosa ci attendiamo di trovare entrando nella stanza di soggiorno? Il nostro primo desiderio è quello di un ambiente vasto e sereno in cui sguaro ed il passo possano dapprima spaziare liberamente per poi riposare in angoli più raccolti e raggiungere l'intimo di particolari gradatamente rivelati: dunque qualcosa di unitario non nel senso di forme che racchiudano funzioni differenti, ma di unità di caratteri delle materie, o di rapporti tra quelli. Tutto è limpido, frandamente scoperto nel soggiorno della Ville Savoye de Le Corbusier per quel preciso gioco delle vetrate, a cui rispondono il respiro dei soffitti largamente scandini dai lunghi lumi metallici ed i rivestimenti dei mobili in pelle, ed altrettanto evidente ed immediata è l'impressione che ci dà l'interno di Mies van der Rohe con sue ampie superficie di vetro, di marmo nella parete libera, di linoleum, entro cuivivono e vibrano i pilastri metallici ed i mobili agli trasparenti. Ma certo questi sono casi-limite realizzati grazie ad eccezionali possibilità d'ambiente e dove l'ampio respiro riassume più in sé tutto quel conforto che in soluzioni dimensionalmente più limitate e vincolate si deve cercare in tutt'altro carattere BO, Lina e PAGANI, Carlo (ed.) "Sensibilità dei materiali". In: Domus. N°201, set. 1944. Pp.314-319



*Figura 6 Vista da Sala de Estar na época em que foi construída.
Modulação marcada pelos elementos estruturais.
Fonte: BARDI, 1999, pp.12.*

A comparação com a Ville Savoye também é bastante sugestiva. A admiração de Lina pelo mestre fica evidente quando utiliza, para definir sua casa, palavras que remetem claramente ao conceito de casa de Le Corbusier:

“A idéia era ter uma casa que abrigasse fisicamente do vento e da chuva, mas participando da poesia e da ética, que pode ser encontrada mesmo na tempestade”⁷.

“Uma casa: um abrigo contra o calor, o frio a chuva, os ladrões, os indiscretos. Um receptáculo de luz e de sol. Um certo número de compartimentos destinados à cozinha ao trabalho, à vida íntima”⁸.

Ambos consideram a casa como um abrigo contra as forças da natureza.

Observando os croquis de Lina junto aos de Le Corbusier, vemos que a maneira de desenhar destes dois arquitetos é bastante similar: os traços relativos à arquitetura são muito finos, quase não chamam a atenção.

LINA BO Apud: “Uma nota de Interiors”. In: Habitat nº12, set. 1953. pp. 5.
CORBUSIER, LE. “Por uma arquitetura”. Op. Cit. P.75.

O olho é captado pelas linhas mais fortes com as quais se desenham objetos e personagens que povoam a arquitetura. Nesses croquis, o que se expressa é a visão (Figuras 7 e 8).

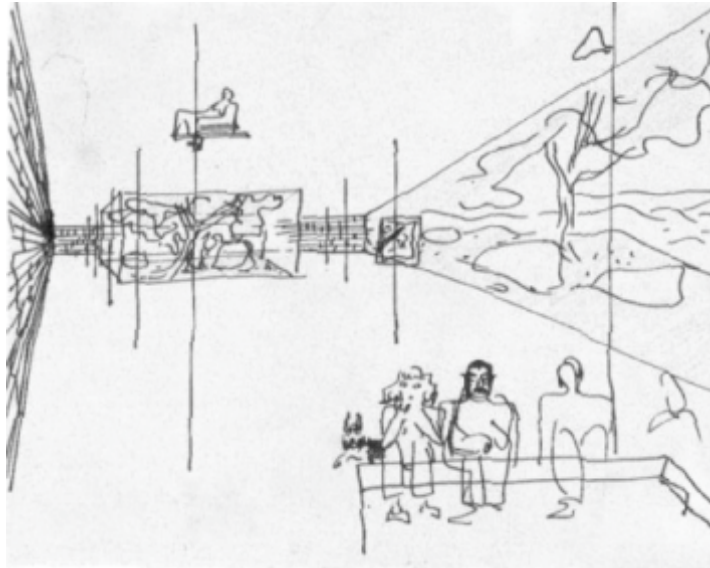


Figura 7 Croqui Lina. Fonte: BARDI, 1999, pp. 1.

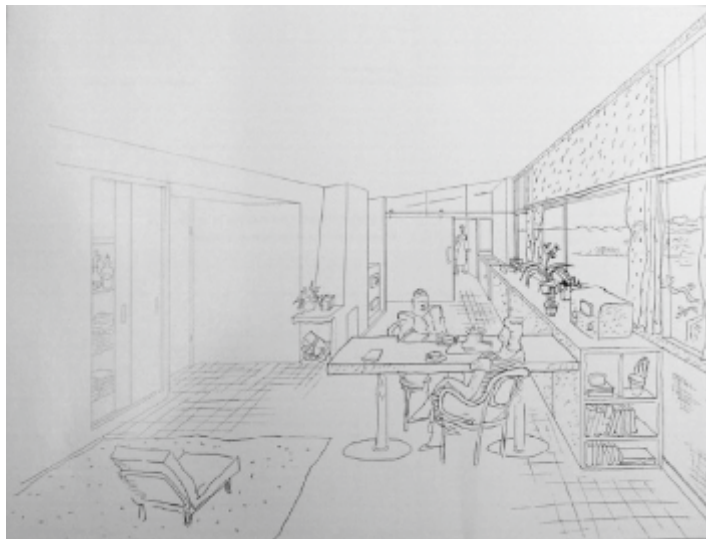


Figura 8 Croqui Le Corbusier. Fonte: CORBUSIER, Le, 1966, pp.31.

A casa através de um percurso

Com Le Corbusier, a italiana aprende a estabelecer “relações que comovam”, tendo a arquitetura como “máquina de emoções”⁹. Aprende a reger os elementos da arquitetura de maneira que a casa não se torne apenas um objeto de habitar, mas um local de viver.

Para quem chega à Casa de Vidro, desde o abrupto caminho de acesso, Lina propõe um percurso como uma via sacra. Apresenta o itinerário ao expectador, introduzindo-lhe o que o espera.

Desde um caminho em meio à mata, chega-se sob um teto branco do qual se retira um quadrado para que se veja o céu. O carro deixa o visitante ao lado da escada, que parece pairar no ar e desdobrar-se de cima para baixo para vir ao encontro do visitante. É um elemento autônomo, completamente vazado, uma estrutura metálica que serve de apoio aos degraus de pedra sem espelho. Na escada, os elementos estruturais são reduzidos ao mínimo, utilizando o mesmo perfil metálico, tanto para pilares como para vigas. Os suportes triangulares dos degraus são da mesma chapa dobrada. São fixados nas duas vigas que sustentam o piso, deixando as laterais em balanço. O guarda-corpo também é executado com finíssimos perfis metálicos e diminutos elementos verticais, colocados estrategicamente para não interferirem na paisagem. Toda a estrutura vertical da escada está pintada com o mesmo tom de cinza claro dos pilares da casa, justamente para que se passem por despercebidos. A estrutura vertical e os degraus estão para a escada assim como os pilares e as lajes estão para a casa; em ambos os casos se dissolve o vertical evidenciando o horizontal. A fragilidade da escada dá a ela uma sensação aérea, móvel e provisória, muito semelhante àquelas utilizadas para embarque ou desembarque de navios¹⁰.

Leve e transparente, a escada é estudada para conduzir a visão do entorno. Definida em dois lances, o primeiro, mais curto, parte frente à paisagem, de maneira que, ao chegar à casa, o visitante é obrigado a se colocar no patamar, de frente à natureza antes de iniciar a subida. Da mesma forma que nos ensina a arquiteta, posando aí para uma foto (Figura 9).

Neste lugar, temos uma mostra do que esta por vir. Estar aí (Figura 9) é o mesmo que estar na sala (Figura 10) em contato com a natureza, sem barreiras. Como diria Lina, em sua sala de estar, “as pessoas sentem-se como se estivessem ao ar livre”¹¹.

Do patamar da escada, girando sobre si mesmo, o visitante dá as costas a vegetação e se coloca de frente à casa.

⁹Cf. CORBUSIER, LE. “Por uma arquitetura”. Trad. Ubirajara Rebouças. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1989 (1923/1958). 205p.

¹⁰OLIVEIRA, Olívia F. “Sutis substâncias na arquitetura de Lina Bo Bardi”. Tese doutoral. Barcelona: ETSAB/UPC, 2000

¹¹“Entre o céu e a vegetação pouso a casa de dois artistas”. In: Casa e Jardim, nº. 1, 1953, pp. 8-13.

A parede de baixo, da garagem, é inteiramente murada e pintada de branco, fazendo com que o olhar não se perca por entre os planos horizontais dos degraus, mas se dirija para cima, para um umbral de alvenaria onde há uma pintura de Chirico, por onde se chega a casa.



*Figura 9 Vista desde o patamar da escada.
Fonte: BARDI, 1953, pp.21.*



*Figura 10 Vista a partir da sala de estar.
Fonte: BARDI, 1999, pp. 2.*

Uma luz indireta, vinda da esquerda, o ilumina suavemente, insinuando ao visitante a entrada através da porta envidraçada de acesso à sala. Chega-se à parte social da casa. Nesse ambiente, tudo é luz; esse volume é interrompido por um outro onde passa uma árvore. Um pátio quadrado, envidraçado, que conduz à visão novamente para a vegetação e permite visualizar o solo e o céu, lembrando o visitante onde está. Na parte posterior, uma parede praticamente cega, situada perpendicularmente à porta de entrada, direciona o olhar para a esquerda, de onde vem a luz (Figura 2). À medida que se penetra no salão, a visão vai se ampliando, da direita para a esquerda, domina-se o horizonte a partir das três fachadas de vidro. De fato, Lina conduz o visitante a descobrir o sentido de sua arquitetura, realizando um percurso.

As primeiras impressões que se teriam ao entrar na casa foram de extrema importância para a arquiteta italiana na concepção do projeto. E, para assegurar suas intenções, foi necessário trabalhar cuidadosamente cada detalhe e escolher sem equívocos os materiais, as cores e a pavimentação que “não deve ser amorfa para depois ser coberta com tapete”¹². Para Lina, o arquiteto deveria ser capaz de “criar uma atmosfera”, assim como Le Corbusier que se preocupava em “fabricar estados de ânimo” lançando mão de todos os recursos à disposição para produzir o que ele chamou de “comoção arquitetônica”¹³. Nesse sentido, a impressão que se tem ao entrar no ambiente deveria ser exata, e o piso deveria ser o elemento que mais contribuísse para isso¹⁴. Assim, toda a sala de estar está pavimentada com pastilhas de vidro azul-celeste, que reforçam o reflexo suave da luz e acentuam a sensação aérea buscada pela arquiteta ou talvez retomam, assim como na escada, a primeira impressão que teve a imigrante ao chegar ao Brasil a bordo de um navio, ao avistar ao longe o Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro como um transatlântico ancorado.

Segundo Lina afirma em seu artigo *Sensibilidade dos Materiais*¹⁵, a impressão transmitida a quem entra em uma casa está fortemente relacionada com o tipo de pavimentação do acesso. Assim, um revestimento rústico na escada de acesso introduz o que está por vir, o contato com a natureza, enquanto as pastilhas azuis na sala de estar remetem à extensão do horizonte através das paredes da casa. Para a pavimentação da escada de acesso, Lina utilizou placas de granito polido antecedidas de um caminho de pedras rústicas, fazendo com isso a transição entre o terreno e a casa. Para a arquiteta, cada material deve ser escolhido como “elemento que desperta nossos sentidos”, onde cada peça de um projeto deve ser escolhida para que entre em harmonia com o conjunto. O arquiteto age como um maestro, capaz de reger o visitante conforme sua música.

¹²Lina Bo e Carlo Pagani (ed.) “Sensibilità dei Materiali”. Op. Cit.

¹³Cf. CORBUSIER, LE. “Por uma arquitetura”. Op. Cit.

¹⁴OLIVEIRA, Olivia F. “Sutis substâncias na arquitetura de Lina Bo Bardi”. Op. Cit.

¹⁵“[...]um ingresso vorrà dare súbito a chi entra um effeto di nitore, di esattezza costruttiva, a contrastare com l'irregolarità di superficie dell'esterno e quindi i materiali meglio indicati son quelli che tali proprietà uniscano ad una varietà di colorazioni capace di diminuir il senso di fredo Che quelle darebbero. Per questo appunto à cosi spesso prescelto il marmo per pavimentare gli ingressi [...]. Ma non sempre è quello che abbiamo detto il senso che si vuol dare a chi entra nella casa: tavolta si preferisce far continuare nell'ingresso il carattere più libero dell'esterno, legandosi ad esso con una pavimentazione um po' rustica e magari introduziendo qualche elemento di verde” Lina Bo Bardi e Carlo Pagani (ed.) “Sensibilità dei Materiali”. Op. Cit.

Uma casa para receber

Lina afirma em seu artigo “Sensibilità dei Materiali”¹⁶, que o acesso é sempre um local de passagem e se deseja dar a quem entra uma clara primeira impressão, não se deve reter muito a atenção do visitante, valendo-se de uma limitada gama de materiais e, sobretudo, evitando grande variedade de elementos.

Desde os pilotis, é clara a intenção de Lina com as aberturas da laje, uma escura e a outra clara (Figura 11). Ao entrar na casa, o visitante se depara com o que a própria arquiteta define como um “pátio suspenso”¹⁷. A copa da árvore, que ocupa o centro da sala de estar da Casa de Vidro tem íntima relação com o jardim suspenso da Villa Savoye. O fato de levar uma árvore para dentro da sala de estar não funciona só como manobra de projeto para aproximar a natureza, mas serve como estratégia de ventilação cruzada no ambiente.

Tudo está calculado para que, logo ao entrar, a vista do visitante coincida com a árvore que o acompanha desde o início da escada. Desde o primeiro degrau, o verde do exterior nos acompanha, evitando qualquer distração do olhar e demonstrando a intenção da arquiteta de uma clara continuidade do “caráter mais livre do exterior” no interior de sua residência. Lina toma as rédeas de seu projeto, apresentando, desde o acesso, o percurso a ser recorrido para ascender a seu “mundo”.

Cabe aqui uma consideração a respeito do termo “Casa de Vidro” citado anteriormente. Considerar a casa de Lina Bo Bardi como uma casa feita totalmente de vidro não é uma afirmação correta. Na verdade, apenas a sala de estar tem esse caráter. Dissemos que quando o visitante entra na casa, seu olhar é direcionado à esquerda, para a fachada de vidro, pois à direita há uma parede de alvenaria pintada de branco com apenas três pequenas portas. Estas portas conduzem à uma casa completamente distinta: a parte íntima lugar para dormir.

A própria arquiteta, nas várias publicações sobre a casa, não chega a citar os quartos. Para ela, eles servem apenas para dormir. O que se pode perceber também por sua diminuta área em relação à grande sala de estar. Os quartos dos empregados têm 9,00 m² cada um, área mínima permitida para dormitórios segundo o código de obras brasileiro; os quartos de hóspedes têm 12,00 m² e o quarto de casal 24,00 m², enquanto a área da sala de estar incorporada à copa e biblioteca é de 250,00 m². Nas casas de Lina, como afirma Olívia Oliveira em sua tese, quarto não é sinônimo de aconchego. Dada a importância que imprime aos ambientes de convivência social, dormir, para Lina, é apenas um ato de necessidade física a ser respeitado. Os acontecimentos diurnos é que devem ser exaltados e isso acaba definindo o caráter da casa: aberta, iluminada, coletiva.

¹⁶[...] la sua scelta [dei materiali] discende dal complesso delle necessita e dalla sua natura nasce la forma ch'esso assume, ed è perciò proprio il materiale che si manifesta come l'effetivo mezzo d'espressione di cui dispone l'artista per collegare chi guarda l'opera al suo pensiero ed al proceso creativo che in quella lo há materializzato.

Lina Bo Bardi e Carlo Pagani (ed.) “Sensibilità dei Materiali”. Op. Cit.

¹⁷BO BARDI, Lina. “Residência no Morumbi”. Op. Cit.

Pensando nisso, Lina coloca a cozinha como o centro do projeto. É o elemento articulador entre os espaços social, íntimo e de serviço da casa. Para a arquiteta, a cozinha e a sala de estar são lugares onde se vive. Sua casa é “uma casa para receber pessoas”.¹⁸

[...] a casa do casal Bardi foi ponto de parada obrigatória para todo artista ou intelectual que passasse por São Paulo. Stenberg, Max Bill, Gió Ponti, Calder, John Cage, Aldo Van Eyck, Roberto Rosselini, Glauber Rocha [...] sem falar dos ilustres freqüentadores, moradores de São Paulo, que por lá passaram nos memoráveis almoços ou jantares preparados por Lina.¹⁹

Lina adorava receber. Sua intenção era que a casa se transformasse em um grande atelier²⁰. Por isso, projeta a área de estar como a mais privilegiada. Assim como a cozinha, toda equipada com os mais modernos aparatos, que revelavam sua paixão pela culinária brasileira.

[...] cozinha brasileira era um de seus pontos fortes: inesquecíveis moquecas, carnes de sol, arroz de haussá, lombinho com corados, laranja com coco e as imprescindíveis batidas de pinga com limão.²¹

A cozinha da Casa de Vidro demonstra muito bem o caráter de sua dona. Os equipamentos são organizados de forma racional para economizar movimentos e tempo dedicados às tarefas domésticas que, naquela época, eram de responsabilidade exclusivamente feminina. Lina pensou minuciosamente em cada detalhe de sua casa, desenhando e prevendo cada móvel, luminária, equipamento doméstico ou sanitário e, inclusive, o sistema de aquecimento, simplificando as tarefas domésticas, ato indispensável para uma residência moderna de uma mulher moderna.

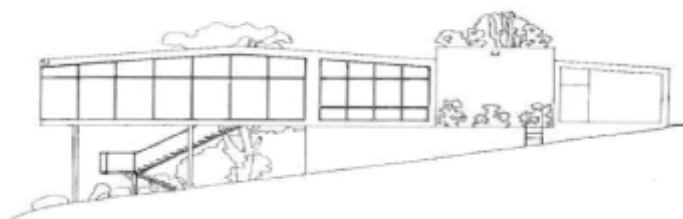


Figura 12 Fachada Nordeste. Fonte: BARDI, 1993, pp. 80.

¹⁸BARDI, Lina Bo. Casa de Vidro. Op. Cit.

¹⁹Idem

²⁰OLIVEIRA, Olívia F. “Sutis substâncias na arquitetura de Lina Bo Bardi”.Op. Cit.

²¹Idem

Em toda a casa de Lina pode-se notar a racionalização da arquitetura, buscada excessivamente pelos mestres modernos. Além disso, a dualidade é uma constante na sua obra. Considerando-se que pode ser dividida em duas partes: um bloco frontal, cristalino, aéreo, apoiado sobre pilotis, visivelmente vinculado aos preceitos da arquitetura moderna e outro bloco, traseiro, murado, encravado no terreno e com materiais próprios da arquitetura vernacular, como os fornos-à-lenha. Esses dois blocos são conectados apenas pela cozinha, e separados por um pátio denominado por Lina como “jardim de rosas”. Esse espaço, ao qual só se tem acesso pelo exterior, tem um papel importante na percepção dos volumes, pois cria uma transição entre os dois blocos, além de permitir a ventilação da área íntima da casa (Figura 12).

Apesar de projetar a casa como se fossem dois blocos distintos desde seus croquis, Lina pensa a casa como um volume único.

Pelas fachadas laterais, percebe-se claramente a transição de uma “Casa de Vidro” a uma “Casa Colonial”. A parte íntima da casa é o elemento principal dessa transição.

Ali, é evidente a continuação da modulação das esquadrias de vidro da sala de estar, porém já vedadas com chapas metálicas e, ao mesmo tempo, relacionada com o bloco de serviços, pois já está assentado no terreno no mesmo nível, como se fosse uma única plataforma apoiada sobre o solo. A cobertura em duas águas no bloco principal que parece se estender até o bloco de serviços contribui para a idéia de continuidade. A decisão de Lina de colocar esse jardim entre os blocos, separando a casa em duas, reforça a atração entre as partes. Como dois pólos que se atraem, o volume da cozinha parece estar como apoio entre as partes para mantê-las em tensão. Se pudéssemos retirá-lo, as duas extremidades se uniriam, conformando um bloco único, como o inicialmente desenhado por Lina.

Analisando o papel da parede que divide a sala de estar da parte íntima da casa, pode-se interpretá-la como uma fachada. Assim, toda a sala de estar seria uma varanda, da mesma forma que a dependência dos empregados também possui a sua. Então, teríamos duas casas: a “casa dos patrões” e a “casa dos empregados”, ligadas pela cozinha. É como se existissem duas casas em uma (Figura 12).

Na casa dos Bardi, o “moderno” não é visto como algo que torna obsoleto o presente ou o passado ultrapassado. Todos têm uma real possibilidade de convivência e são colocados lado a lado. Em sua residência, sempre conviveram obras de arte das mais variadas épocas (Figuras 13 e 14).



Figuras 13 e 14 Vistas do Interior da Sala de Estar.

Fonte: BARDI, 1999, pp. 26 e pp. 22.

Ali, podemos encontrar uma escultura romana do século I ao lado de uma estátua egípcia arcaica, vasos e estatuetas gregas, romanas e mexicanas, móveis quinhentistas e setecentistas convivendo com quadros de Rossi, Severini, Morandi, Sironi, Rouault, De Chirico, ou um desenho de Klee. Além disso, como diria Lina, “as mixarias devem conviver com a alta cultura”.

Uma garrafa de vidro vagabundo em forma de taça Jules Rimet convive com um anjo barroco; um banquinho caipira faz companhia à chaise longue de Le Corbusier, um carrinho de plástico, brinde de aniversário de criança, pousa aos pés de uma escultura de Ernesto de Fiori...²²

Essas misturas demonstram bem o caráter dos donos da casa. Caráter esse também refletido na sua arquitetura. Em Residência no Morumbi, Lina define sua casa como “polêmica” e acrescenta que “assim deveriam ser todas as construções de arquitetos de responsabilidade, especialmente se não existem compromissos com o comitente”.

Nesse sentido, a Casa de Vidro também pode ser comparada, tanto em relação à sua implantação num terreno inclinado, como em suas decisões projetuais, com a casa que o arquiteto brasileiro Affonso Eduardo Reidy constrói para si e sua companheira, a engenheira Carmem Portinho, em Jacarepaguá, em 1950 (Figura 15).

A casa de Reidy também é formada por dois volumes. Estes são trapezoidais, ligados por um pátio interno e uma rampa que acompanha a cobertura do primeiro bloco. Esse volume contém a garagem e o setor de serviços, situando-se no nível da entrada do terreno, enquanto o bloco do setor social ergue-se sobre finos e altos pilotis, projetando-se sobre a bela vista do mar e das montanhas do Rio de Janeiro, mesma estratégia utilizada por Lina. Com a parede de arrimo em pedra, a casa de Reidy foi construída em concreto e vidro. Pintada de branca, os dois trapézios fornecem-lhe um elegante perfil, muito semelhante ao definido pela fachada lateral da Casa de Vidro.

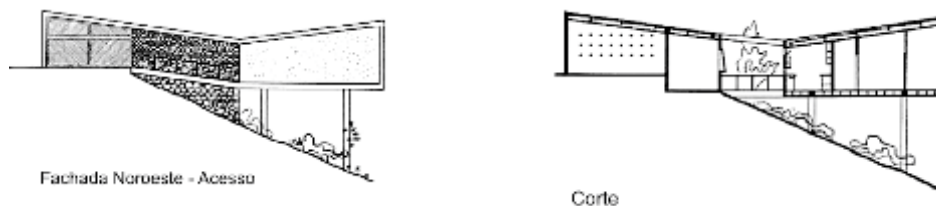


Figura 15 Casa Reidy.
Fonte: MINDLIN, 1999, pp.76.

²²BARDI, Lina Bo. Casa de Vidro. Op. Cit.

O cuidado com a biblioteca, em uma sala com paredes de vidro, também foi um ponto de forte do programa levado em consideração por Lina:

Um problema, cuja completa solução foi cuidadosamente estudada, é o da conservação dos livros, numa biblioteca totalmente aberta, montada na parte mais insolada da casa. Tratando-se duma coleção que compreende na sua maioria livros de arte, isto é, livros em papel couché, era tanto mais útil e necessária uma biblioteca completamente ventilada.²³

Temas recorrentes da arquitetura moderna, como a preocupação com apoios e a relação arquitetura-natureza são fundamentais na obra da arquiteta italiana. Seus edifícios destacam-se do solo não para distanciar-se do entorno, mas para procurar uma “extrema aproximação com a natureza por todos os meios, os mais singelos, que menor interferência possam ter junto à natureza.”²⁴ Diferente da casa Farnsworth, que está elevada a altura dos olhos, 1.60m, os edifícios de Lina destacam-se mais do solo, criando um intervalo entre o prisma e o terreno, afastando-se do efeito pretendido por Mies em seus projetos e mais próximo ao ambiente formado sob pilotis de Le Corbusier.

Um dos artigos de Lina, escrito para Domus, “Case sui trampoli”, que em português significa “casa sobre pernas-de-pau”, refere-se às “arquiteturas aéreas” como uma das maiores aspirações de todos os tempos. Dando como exemplo desde as palafitas de madeira “pousada sobre a grama como um objeto...protegida das inundações e da umidade, como um jardim coberto”²⁵, aos palácios porticados e casas modernas sobre pilotis, tem-se uma mostra do que significa para a arquiteta a implantação de sua casa. Uma imagem de proteção contra os inconvenientes do contato direto com o solo e certa liberação como se a casa pudesse “deslocar-se” por cima da terra, ou mesmo por cima da água. Trechos escritos por Le Corbusier para a Villa Savoye vêm citados nesse artigo, mostrando-a como exemplo de uma construção “não arbitrária”²⁶.

Todas as citações escolhidas por Lina - objeto pousado ao meio da paisagem... Chegada do carro sob pilotis... Vista e entorno belos... Se tocará a paisagem o menos possível, sem incomodá-la - são estratégias que utilizará no projeto de sua própria casa.

A semelhança entre as duas casas pode ser observada também quanto à sua implantação.

²³BO BARDI, Lina. “Residência no Morumbi”. Op. Cit.

²⁴BO BARDI, Lina. “Residência no Morumbi”. Op. Cit.

²⁵BO, Lina e PAGANI, Carlo (ed.). “Case sui trampoli”. In DOMUS. nº195, março 1944. pp.86-87. “posata sull'erba comme un oggetto...protetta dalle inondazioni e dall umidità, e in più com um giardinetto coperto”

“La Maison est un objet pose au-dessus du sol au milieu du paysage...!... Arrivée dès voitures sous les pilotys... 'la vue est très belle, l'erbe chose, la forêt aussi: on y touchera le moins possible. La Maison se posera au milieu de l'herbe comme un objet, sans rien déranger”

²⁶Idem.

Le Corbusier também implantou sua casa num local onde se tinha uma bela vista para a natureza. Na casa do mestre, as quatro fachadas são tratadas da mesma forma, enquanto na de Lina, apenas a parte social tem a função de mirante da natureza (Figura 16).



Figura 16 Casa Lina - mirante.

Fonte: BARDI, 1999, pp.9.

Casa de imigrantes

Desde os croquis, observa-se a preocupação da arquiteta na maneira de apoiar sua casa sobre o terreno. Seu aspecto leve de implantação lembra uma casa de salvavidas, um mirante, ou até mesmo uma construção sobre palafitas, elementos colocados em pontos altos, capazes de dominar o horizonte onde se vai para admirar a paisagem ou até, para fazer parte dela. Existe algo de móvel nessas edificações, como a própria vida de um imigrante que tem dificuldade em se fixar na terra estrangeira; então é colocada apoiada sobre o terreno, evitando fixar raízes, como se a casa pudesse sair se assim se desejasse, como os navios que trouxeram o casal da Itália, que ficam ancorados no porto e logo navegam rumo a outras terras.

É uma casa de imigrantes, que lutam para se adaptar ao solo estrangeiro, colocam-se com cautela, reconhecendo o território e talvez afastando-se de vizinhos e do próprio chão, ao adotar um papel de observador e de mirante, distante, mas

presente. Talvez seja a defesa de um estrangeiro em terra estranha, uma vontade de fazer parte do entorno, mas que adota certa cautela. Sua condição de imigrante era sempre recordada, contudo, em muitos depoimentos, Lina relatou sua paixão pelo Brasil e em um deles disse: "Quando a gente nasce, não escolhe nada, nasce por acaso. Eu não nasci aqui, escolhi esse lugar para viver. Por isso, o Brasil é meu país duas vezes, é minha 'Pátria de Escolha', e eu me sinto cidadã de todas as cidades".

Talvez, assim como a própria Lina se sentiu em relação ao Brasil, sua casa criou raízes e se fortaleceu na terra escolhida.

Com as leis de preservação da Mata Atlântica brasileira, a vegetação cresceu livremente ao redor da casa, criando uma atmosfera totalmente diferente de quando foi construída.

Como se tivesse previsto, Lina havia desenhado em seus primeiros croquis a vegetação impressa nos vidros da casa e hoje, cinquenta anos após ser construída, o vazio não está mais fora da casa, mas dentro dela.



Figura 17 Casa de Vidro vista desde o acesso em 1993.

Fonte: BARDI, 1999, pp. 83.

Referências bibliográficas

BARDI, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Casa de Vidro: São Paulo Brasil 1950-1951. São Paulo, Lisboa: Blau, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999.

BARDI, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

BARDI, Lina Bo. Casa de Vidro. Milão, DOMUS nº. 284, p. 76-77, fevereiro 1953.

BARDI, Lina Bo. Maison pour un critique d'art aux. Paris, L'architecture D'aujourd'hui nº. 49, p. 38-41, outubro 1953.

BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi. São Paulo, Habitat nº. 10, p.13-21, jan./mar 1953.

BARDI, Lina Bo. Residência no Morumbi. São Paulo, Habitat nº. 12, p.31-40, jul./set 1953.

BO, Lina; PAGANI, Carlo. Sensibilità dei materiali. Milão, DOMUS n°. 201, p.314-319, set 1944.

BO, Lina. Uma nota de Interiors. São Paulo, Habitat n°. 12, pp. 5, jul./set 1953.

BO, Lina e PAGANI, Carlo (ed.). "Case sui trampoli". Milão, DOMUS n°.195, p. 86-87, março 1944.

BOTEY, Josep Maria. Lina Bo Bardi. Barcelona, AB: Arquitectes de Barcelona n°. 44, p. 13-15, junho 1994.

2G. CASA de Vidrio, São Paulo. Barcelona, Gustavo Gili S.A., n°. 23-24, p. 22-41, março e abril, 2002.

CAVALCANTI, Lauro. Quando o Brasil era moderno: Guia de arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Lina Bo Bardi = Lina Bo Bardi. Revista de Cultura Brasileira n°. 2, p. 100-121, setembro 1998.

CORBUSIER, Le. Vers une architecture. Paris, Flammarion, 1995

CORBUSIER, Le. Trad. Ubirajara Rebouças. Por uma arquitetura. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1989 (1923/1958).

Casa Jardim. Entre o céu e a vegetação pousa a casa de dois artistas. São Paulo, n°. 1, 1953, pp. 8-13.

MINDLIN, Henrique E. Arquitetura moderna no Brasil. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

MIOTTO, Laura; NICOLINI, Savina. Lina Bo Bardi Aprirsi all'accadimento. Torino: Testo & Immagine, 1998.

OLIVEIRA, Olivia F. Sutis substâncias na arquitetura de Lina Bo Bardi. Tese doutoral. Barcelona: ETSAB/UPC, 2000.

ROMANELLI, Marco. Lina Bo Bardi, l'ultima lezione. Milão, DOMUS n°. 753, p. 17-24, outubro 1993.

SOSTRES, José Maria. Arquitectura y urbanismo (fragmento); Documentos de arquitetura moderna em América Latina 1950 1965. Barcelona, Institut Català de cooperació iberoamericana, p. 236-241, 2004.

STOLLER, Ezra. Frank Lloyd Wright's Fallingwater. New York, Princeton Architectural Press, 1999.

TRIAS, Montserrat Palmer. Bardi três escritos. Santiago, ARQ n°. 32, p. 27-29, abril 1996.

CORBUSIER, Le. Suite de l'oeuvre complete 1938 1946. Zurich: Girsberger, 5ª edição, 1966.