

**Zeitschrift:** Matières  
**Herausgeber:** École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville  
**Band:** 16 (2020)

**Artikel:** Lina Bo Bardi, faire de la ville la citadelle de la liberté  
**Autor:** Tostes, Anal  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-984516>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 11.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



## Lina Bo Bardi, faire de la ville la citadelle de la liberté

Ana Tostões

La personnalité à la fois spontanée et théâtrale de Lina Bo Bardi (1914-1992)<sup>1</sup>, alliée à son étonnante capacité d’embrasser l’hybridisme, est à la base de son architecture. Italienne d’origine et de formation, Lina a réalisé son œuvre au Brésil, terre d’élection où elle s’exile en 1946 avec son mari Pietro Maria Bardi<sup>2</sup>. Quand elle arrive à Rio de Janeiro, elle est déjà la femme mûre qui a traversé la guerre, la résistance, et qui possède une expérience variée de sa profession. Le bâtiment du Ministère de l’Éducation et de la Santé (MESP)<sup>3</sup>, «le bel enfant»<sup>4</sup>, est la première rencontre qu’elle établit avec un Brésil fait d’admiration pour Oscar Niemeyer et Lúcio Costa, découverts à travers l’ouvrage *Brasil Builds* (1943)<sup>5</sup>. Les travaux théoriques qu’elle rédige entre 1944 et 1977 témoignent d’une création construite entre deux continents et d’une pensée en transformation, sensible au métissage du Brésil entre cultures africaine, indienne et européenne. Ce métissage a stimulé le radicalisme exprimé dans ses textes où s’affirme clairement l’évolution de ses positions et de ses convictions<sup>6</sup>.

Lina a fait ce qu’elle a voulu, avec passion et fierté. Architecte, urbaniste, designer, éditrice, illustratrice, curatrice, écrivaine, elle a synthétisé tous ces talents dans ses écrits. Son écriture fonctionne comme une synthèse miroir de son architecture, exprimant des concepts et révélant la cohérence de sa pensée et de son œuvre : «*Je vois l’architecture comme service collectif et poésie.*»<sup>7</sup> Elle a écrit sous forme de manifestes ou de plates-formes d’action<sup>8</sup>. Ses textes et son travail traduisent l’évolution de ses idées sur la signification culturelle de l’architecture et l’idée de la ville comme palimpseste à multiples facettes.

Le débat qui entoure Lina est complexe et stimulant, car il aborde des questions essentielles soulevées au moment de l’après-guerre, exprimant ainsi la dimension avant-gardiste de son action. Lina a compris la société brésilienne des années 1950 et 1960. La pression sociale, la discussion autour de la construction de la ville, l’influence de l’art et la vision *Pop* émergente sont des thèmes qui prennent leur envol de manière pionnière

*Lina Bo Bardi, SESC Pompeia, São Paulo, Brésil, 1977-1986.*

avec elle, unanimement reconnue aujourd'hui comme une figure unique de la culture architecturale<sup>9</sup>. Combinant le design et la réflexion écrite, elle a agi politiquement et socialement par le biais de sa profession. S'imposant comme l'une des premières femmes auteurs à signer de son propre nom, elle a mis son génie créatif au service du collectif, devenant une référence dans l'histoire de l'architecture moderne bien au-delà du fait d'être une femme. Elle a entrepris, notamment dans son pays d'adoption, le Brésil, une action de provocation en travaillant avec les communautés, en reliant le monde érudit au monde populaire, en intervenant dans la ville sur des sujets aussi larges que la mobilité, les infrastructures, les équipements culturels ou la restauration du patrimoine. Innovante, intrépide, débordante de caractère et d'audace, elle a mis son énergie créative au service de la ville et de la population, inventant la beauté et la poésie pour améliorer le quotidien des citoyens ordinaires.

Lina a considéré la demande moderne comme un processus de continuité, un *work in progress*. Pour elle, le Moderne n'est pas un style, mais une façon d'envisager le monde, de répondre aux défis du présent et surtout de proposer un avenir. C'est dans cette mesure qu'elle a repoussé les limites de l'action de l'architecte, dépassant les frontières disciplinaires pour intervenir jusque dans la vie quotidienne, sans trahir la discipline architecturale. Au Brésil, elle s'est sentie dans un pays inimaginable où tout était possible<sup>10</sup>, surtout de mettre en marche son projet politique. De Rome à Milan, de Rio de Janeiro à São Paulo, d'exil en exil, elle s'immerge dans les années 1960 à Salvador de Bahia pour découvrir le noir, l'indien, le Nord-Est entre orient et occident. Bahia, le dernier exil, sera l'espace où elle développera des idées révolutionnaires sur l'art et la culture, articulant architecture et design, éducation et communication. Lina voyait l'architecture comme «une sorte d'alliance entre le devoir et la pratique scientifique»<sup>11</sup>, la relation avec le passé et l'histoire impliquant de larguer les amarres : «Il ne s'agit pas simplement de reproduire le passé et son histoire, il faut considérer le passé comme un présent historique, toujours vivant. Face à lui, notre tâche est de forger un autre vrai présent.»<sup>12</sup>

Lina a utilisé sa formation d'architecte pour se battre pour un monde meilleur, un lieu de vie pour tous, entre architecture et révolution, parce que selon elle, «nous pouvons faire une révolution architecturale et en même temps politique, ou vice versa»<sup>13</sup>. Elle ne s'est pas souciée de réaliser beaucoup de projets, elle n'a pas voulu s'accaparer le marché, son action a été chirurgicale, ciblée et cohérente. L'évolution de son travail est la preuve d'une expérimentation permanente et courageuse.

De ses années de formation et d'action en tant qu'éditrice, critique et illustratrice de *Domus* ou *Abitare* en Italie, à ses premiers travaux au Brésil et à l'émergence de son intérêt pour les thèmes anthropologiques, humanistes et politiques appliqués à l'architecture, Lina a joué un rôle fondamental dans le développement et la diffusion de l'architecture brésilienne : «Le Brésil a toutes les possibilités de réaliser une grande "modernité" [...]. Au Brésil, nous avons la chance de ne pas avoir les horizons fermés.»<sup>14</sup> Provocatrice et courageuse, elle a été une femme libre en pensée et en action. «Au Brésil, j'ai toujours fait ce que je voulais, je n'ai jamais eu d'entraves, même pas en tant que femme.»<sup>15</sup>



Lina Bo Bardi, *Maison de verre*,  
São Paulo, Brésil, 1951-1953.

### La Maison de verre comme manifeste

Lina a assumé avec plaisir et gloire une posture féminine faite d'une pose dramatique et théâtrale qu'elle a transposée à la Maison de verre (1951-1953). Illustratifs de son regard onirique et ludique aux traits felliniens, voire surréalistes, les dessins de Lina sont la preuve de cette personnalité affirmée et douce, qui utilise l'aquarelle ou le crayon de couleur comme moyen d'expression graphique pour imprimer un lyrisme magique à la représentation de ses idées. Le dessin fait partie du processus de création auquel Lina associe avec la même force l'écrit. Les textes organisent discursivement l'univers de l'architecture, séparant ce qui est exemplaire de ce qui est prosaïque, ce qui est pertinent de ce qui passe inaperçu. Le dessin, au contraire, fonctionne comme l'espace du rêve, du chaos onirique, de l'imagination libérée, de l'éclat poétique.

Il est clair que Lina produit les dessins techniques nécessaires au travail, mais le processus de communication des idées passe par une représentation vitale et festive, qui est assumée par la différence d'être une femme, de s'offrir le luxe de faire ce qu'elle veut et comprend. Et dans cette mesure, elle exprime une culture qui lui est propre, acquise dans sa jeunesse avec l'expérience de l'illustration et du montage alliant le mot à l'image, lors de sa participation à divers magazines dans les années d'avant-guerre, où elle a travaillé avec Gio Ponti, Bruno Zevi et Carlo Pagani<sup>16</sup>.

Femme, elle a assumé cette différence pour agir d'une autre manière, singulière et personnelle, sans craindre d'affirmer le lyrisme et la poésie qu'elle était capable d'exprimer. Parmi celles qui, au XX<sup>e</sup> siècle, ont réussi à exister et à atteindre une certaine célébrité dans le monde de l'architecture, Lina est l'une des rares architectes importantes, comme le reconnaît Liane Lefavre<sup>17</sup>, à avoir possédé son propre atelier et représenté un régionalisme critique soutenu par une préoccupation pour le

contexte et le climat, en l'occurrence tropical. En outre, elle a élaboré une stratégie pour organiser ses écrits qui ont été publiés un an après sa mort, en 1993<sup>18</sup>. Mais c'est à la pérennisation de son œuvre qu'elle a pensé avec la création d'une fondation qui occupe la Maison de verre.

Consciemment, cette maison «manifeste» représente le fil conducteur de son action, non seulement comme lieu de posture mondaine, mais aussi prosaïquement comme port d'attache et de refuge. La pose de Lina, visible sur les photographies qui nous sont parvenues, les archives et la constitution de la fondation portant son nom et celui de Pietro sont la preuve incontestable de la construction de ce personnage. Que ce soit avec la parole, le dessin ou son propre corps, son mode d'expression a contribué à une pose de caractère. La photographie dans la Maison de verre, la première de ses œuvres, est la représentation du personnage de Lina dominant le monde de l'architecture et intervenant dans la nature en continuité avec l'environnement.

Sur un grand terrain situé dans la partie sud de São Paulo que Pietro a acquis à Morumbi (l'ancienne ferme de thé Muller Carioba), Lina a créé en toute liberté, en accord avec le goût et les convictions du couple, et en préservant soigneusement la végétation environnante. La maison, qui joue entre la transparence de la partie publique et la discrétion des espaces plus privés, est le miroir de cette femme moderne qui voulait transformer le Brésil et sa société coloniale.

Il est intéressant de voir comment, connaissant bien le travail des architectes d'avant-garde du Mouvement moderne, elle réalise sa propre version de la maison de verre, qui n'est ni la villa Tugendhat (1930), ni la maison Farnsworth (1945-1951) de Ludwig Mies van der Rohe, ni celle de Philip Johnson (1945-1949). Dans le texte qu'elle publie dans *Domus* en 1944, «Sistemazione degli interni»<sup>19</sup>, sa compréhension de l'utilisation de l'espace moderne, ainsi que sa connaissance des auteurs tels qu'Alfred Roth, Mies van der Rohe ou Le Corbusier sont évidentes: «La clarté dans la conception des différentes parties est le plus important, suivie par une attention rigoureuse dans l'utilisation et la sélection des matériaux. [...] Les fenêtres sont très importantes, elles contribuent à la création d'une atmosphère, permettant par leur amplitude, la participation du monde extérieur et de la nature dans l'environnement. Les fenêtres horizontales sont les plus appropriées (fenêtre en longueur) pour une vue panoramique plus large.»<sup>20</sup>

Neuf ans plus tard, au Brésil, elle écrit à propos de la «Résidence Morumbi»<sup>21</sup> en soulignant le désir d'«approcher la nature par tous les moyens», car elle considérait que «le problème était de créer un environnement "physiquement" protégé, c'est-à-dire à l'abri de la pluie et du vent, tout en participant, du point de vue poétique et éthique, à la même tempête». Une structure faite de pilotis soutient la plate-forme de la maison. L'accès se fait par un escalier en fer et en pierre situé dans la cour intérieure. Poussant à l'extrême la métaphore corbuséenne exprimée dans la villa Savoye, la maison est bel et bien suspendue, comme le manifeste qui «représente une tentative de communion entre la nature et l'ordre naturel des choses, en opposant aux éléments naturels le moins de moyens de défense; elle essaye de respecter cet ordre naturel»<sup>22</sup>.



Lina Bo Bardi, Maison de verre, São Paulo, Brésil, 1951-1953.

### Le MASP ou l'architecture comme service collectif

Si la Maison de verre représente le début de la contribution de Lina à la consolidation d'une identité brésilienne, dans le nouveau bâtiment du Musée d'art de São Paulo (MASP, 1957-1968), elle renforce sa détermination à atteindre des valeurs de transparence avec un résultat éloquent, en assumant dans un espace du domaine public ce qui deviendra le symbole de la ville. Situé au cœur du centre économique et financier de la métropole de São Paulo, le MASP exige une structure porteuse spéciale pour réaliser le volume suspendu qui crée une place sous la construction, alliant le sens de la réalisation publique au désir de faire la ville.

Lina intervient dans la ville avec une approche intégrative et pragmatique, dans laquelle chaque projet est réalisé avec le souci du détail, mais aussi avec l'éloquence du grand geste structurel. Comme le dit Renato Anelli, elle a vécu les «*défis de la survie pendant la guerre à Milan de telle manière que sa sensibilité s'en trouve renforcée par des accents de forte critique sociale*»<sup>23</sup>. La création, avec Bruno Zevi et Marco Pagani, dans l'immédiat après-guerre de la revue *A-Attualità, Architettura, Abitazione, Arte* – publication hebdomadaire destinée au grand public – est un signe de cet engagement politique destiné à toucher le quotidien des citoyens pour que la vie renaisse des décombres de la guerre. Le défi consistait à reconstruire physiquement et moralement, mais aussi à étendre le débat sur la reconstruction à un public non spécialisé.

Fondé en 1947 à l'initiative d'Assis Chateaubriand et avec le soutien et l'intérêt de Nelson Rockefeller, le MASP est le fruit d'une idéalisation de Chateaubriand – connu comme le roi des médias et l'homme le plus influent du Brésil de l'après-guerre – et de Pietro Maria Bardi. Ce dernier ajoutant de nouvelles œuvres importantes à la collection privée de Chateaubriand – située à l'origine dans le bâtiment de l'un de ses journaux –, la collection devint alors la plus grande d'Amérique du Sud de l'époque. Cette croissance nécessita donc la création d'un véritable musée. Dix ans plus tard, Lina démontre un sens clair de l'opportunité lorsqu'en 1957, elle choisit le terrain de l'ancien Trianon, entre-temps démolit sur l'avenue Paulista, pour y installer le nouveau musée.

Comme elle l'écrit, après la démolition du «vieux» Trianon, «*il y avait un peu de terre nue [...] et, en passant un de ces après-midi sur l'avenue Paulista, j'ai pensé que c'était le seul endroit où l'on pouvait construire le Musée d'art de São Paulo ; le seul digne, par projection populaire, d'être considéré comme la base du premier Musée d'art en Amérique latine*»<sup>24</sup>. Ayant choisi le lieu, Lina consacre toute son énergie à réaliser son rêve : «*J'ai recueilli les données concernant un musée populaire moderne, un centre populaire de rencontre, j'ai coordonné l'avant-projet, appelé Edmundo Monteiro (directeur des Journaux Associés qui ont créé, soutenu et pérennisé le musée) et nous sommes allés ensemble chercher le maire et le secrétaire des travaux.*»<sup>25</sup> Mais le projet a échoué. L'année suivante, Lina quitte São Paulo et accepte l'invitation du gouvernement de Bahia de «fonder et diriger le Musée d'art moderne». Elle s'installe à Salvador de Bahia où elle restera jusqu'en 1964.



Lina Bo Bardi, MASP, São Paulo, Brésil, 1957-1968.

Patiente et tenace, elle s'est battue pendant dix ans pour que la Mairie autorise la construction du musée au lieu de l'espace public prévu pour le site. En 1967, elle parvient enfin à faire avancer le projet envisagé sur l'avenue Paulista. Avec le soutien du professeur Ferraz, ingénieur en structure, Lina concrétise le principe de la place couverte et du musée suspendu. Après la Maison de verre, elle assume «l'engagement envers la communauté»<sup>26</sup>, en théorisant et en agissant sur le sens de la monumentalité : «Ce qui touche le collectif peut (et devrait peut-être) être monumental.» La monumentalité apparaît comme «une idée [...] qui peut être puissante dans un pays nouveau»<sup>27</sup>. Lina affronte courageusement cette question que l'architecture moderne brésilienne a merveilleusement résolue, d'elle-même à Reidy<sup>28</sup>, ou encore de Niemeyer à Artigas.

Elle adopte une solution phénoménale, qui est le résultat direct et pur de l'option structurelle constituée d'un volume suspendu (la salle d'exposition), d'une portée de 80 mètres, soutenu par deux poutres et quatre appuis. Un squelette orthogonal est créé avec la galerie supérieure sans colonnes, le sol de la galerie inférieure suspendu et une place couverte. Ce système «résiste à des efforts surprenants, cherchant à exprimer fidèlement ce que l'architecture communique esthétiquement et fonctionnellement»<sup>29</sup>. Pour Lina, «la structure, point central de cette architecture, atteint la simplicité dans une grandiosité pure, à la fois par ses dimensions et par la clarté de la solution»<sup>30</sup>.

La place du MASP est devenue primordiale dans la ville. Résultat du «double portique en béton construit sur l'avenue Paulista, il s'agit d'une place couverte qui fonctionne comme une scène capable d'accueillir de multiples activités ludiques, sociales et culturelles, ou simplement comme un espace de promenade, un belvédère, dont l'ombre généreuse représente une offre appréciable au centre de la métropole de São Paulo»<sup>31</sup>. Le nouveau Trianon, ou le nouveau MASP, est inauguré en 1968. Lina «n'a pas cherché la beauté, mais la liberté. Les intellectuels n'ont pas aimé, les gens ont aimé!»<sup>32</sup> La volonté de rapprocher l'architecture classique des pratiques populaires et de contribuer ainsi à démocratiser l'accès aux équipements culturels montre combien l'acte de construire un musée d'art peut constituer implicitement une intervention sociale. L'espace extérieur complète le

programme de l'intérieur, à travers des activités dispersées, marquées par l'improvisation et la non-conventionnalité. L'assemblage révolutionnaire de l'intérieur, assumant l'*open space* de la galerie dans toute son amplitude, est constitué de blocs de béton apparent et de verre pour suspendre les tableaux, libérant ainsi les murs de leur fonction portante.

### Comment réaliser la société industrielle au « paradis » ?

Dans le climat culturel brésilien, les convictions radicales et modernes de Lina sont renforcées par une attention toute particulière au contexte naturel ou construit. Élève de Gustavo Giovannoni, lectrice d'Antonio Gramsci, Lina a emmené Benedetto Croce dans les centres historiques, a défendu l'art populaire et une sorte de néoréalisme avec la magie de la création primitive. En somme, elle a accompli tout ce que l'agenda d'un architecte pouvait contenir, sans fixer de limites artistiques ou disciplinaires. Avec sa lecture anthropologique<sup>33</sup> intégrative, elle est la première à aborder les questions du passé et de l'histoire dans le présent, en examinant le patrimoine bâti sans hiérarchie. Pour elle, le patrimoine monumental et érudit vaut autant que le patrimoine populaire ou industriel.

En extrapolant les limites, elle est entrée dans des thèmes hétérodoxes pour repousser les frontières de l'art et de l'architecture. Elle comptait sur Aldo van Eyck comme allié dans la lutte pour l'affirmation de la culture populaire, un processus commencé de façon irréversible en 1958, lorsqu'elle est allée travailler à Bahia. C'est là qu'elle fait des avancées dans la continuité du travail de valorisation de l'artisanat, développé avec Gio Ponti dans les années 1940. Lina anticipe les mouvements de contre-culture des années 1960 lorsqu'elle présente à la Biennale de São Paulo (1959) l'exposition *Bahia*, fruit de sa première année de recherche à São Salvador et dans le Nord-Est, inaugurant une façon révolutionnaire d'exposer, plus proche de l'anthropologie culturelle que de l'art. Elle y présente une civilisation considérée dans sa globalité.

Comme déjà évoqué, Lina avait été appelée en 1958 à Bahia<sup>34</sup> pour fonder et diriger le Musée d'art moderne. Mais elle y avait aussi été invitée par Edgar Santos, recteur de l'Université, pour participer au projet *outsider* qui se développait dans le but de secouer la vieille académie et faire une révolution dans le domaine de la culture érudite. Ce projet réunissait des personnalités issues de disciplines et d'horizons divers allant du philosophe portugais Agostinho da Silva au Français Pierre Verger, en passant par des musiciens suisses et allemands, entre autres<sup>35</sup>. C'est dans ce contexte que sont créées les études afro-brésiliennes et que le métissage noir, indien et blanc est reconnu du point de vue académique, se concentrant sur le déplacement lié à l'esclavage et ses implications pour l'histoire du territoire. Bahia devient ainsi le centre névralgique d'événements qui donnent naissance au Tropicalisme fait en contre-culture, intégrant la contestation des années 1960 avec une connotation brésilienne, et l'idée qu'*« il n'y a pas de péché en dessous de l'équateur »*, comme le chante Gal Costa. Salvador de Bahia, première capitale et point d'arrivée des esclaves, a donc contribué à la renaissance de la culture érudite et populaire de la région en tant que véritable force culturelle. *« Que serait Bahia sans Dona Lina »*, a dit Caetano Veloso en référence à cette époque.



En 1958, Lina se plonge dans le projet, comme le prouvent ses textes, en questionnant la création d'un musée au sens traditionnel et en concevant des activités orientées vers le mouvement culturel qui sera à l'origine du Tropicalisme et de la création du nouveau cinéma brésilien, avec Glauber Rocha, du théâtre et de la musique. Mais c'est en interrogeant Lúcio Costa, et une certaine construction du passé et de la tradition, qu'elle va se rebeller. Découvrant l'inspiration de l'action populaire et de l'architecture vernaculaire, elle développe une construction politique et un discours politisé qui, ancré dans la tourmente et la propagande des années 1960, reconnaît «*le peuple architecte, le peuple du présent de l'action populaire et révolutionnaire*». À l'idée de la politique de préservation de Costa à la tête de l'IPHAN, Lina propose la manifestation populaire et l'action directe et révolutionnaire pour la construction d'un Brésil démocratique, faite avec des indigènes, d'anciens esclaves et des primitifs.

*Lina Bo Bardi, Musée d'art populaire, Solar do Unhão, Bahia, Brésil, 1963.*

Les expositions qu'elle a organisées ont été des moments d'expérimentation, des laboratoires de communication avec l'art populaire, à l'intersection du rôle social de l'architecture et de l'urbanisme. Lina croyait à l'importance de l'action culturelle et au rôle fondamental joué par les musées et les bibliothèques dans «*l'urbanisme [qui] ne peut ignorer les problèmes culturels si la construction de nouveaux quartiers, de nouvelles maisons est la base d'un projet de ville (dans les maisons, nous voulons inclure les marchés, les écoles, les services collectifs comme la santé, la poste, etc.). Le programme ou plutôt la planification ne peut oublier les édifices publics qui aujourd'hui encore sont considérés comme luxe intellectuel : le musée et la bibliothèque*»<sup>36</sup>.

À Salvador, elle a proposé un musée d'art populaire dans le complexe architectural de Solar do Unhão qu'elle restaure de manière hétérodoxe en 1963. Lina réalise une réutilisation inspirante qui affirme, comme s'il s'agissait d'un manifeste, le contraste entre le langage du bâtiment original du XVI<sup>e</sup> siècle et l'identité de l'espace intérieur, dépouillé et volontairement non fini : «*Un musée qui devra se positionner comme didactique, être un "vrai" musée vivant, et non un musée au sens le plus dépassé du terme.*»<sup>37</sup> Darcy Ribeiro parle de cette période comme d'une «*vague très forte,*

*une période de créativité et d'audace pour repenser, pour refaire le monde comme un projet politique. L'industrie pensée à partir de l'artisanat pouvait tout réinventer, refaire le monde de notre consommation comme quelque chose qui avait une résonance dans nos cœurs. Atteindre une prospérité qui appartiendrait à tous. Plus qu'un projet architectural, c'est un projet politique basé sur la joie et le bonheur. Riche en sève populaire, en culture indigène. Lina était une fonceuse, elle a vu au Brésil cette possibilité de foncer»<sup>38</sup>.*

Symboliquement, c'est l'exposition Nordeste qui inaugure en 1963 le Musée d'art populaire de Solar do Unhão. Lina soutient qu'«il faudrait l'appeler Civilisation du Nord-Est [...]. La civilisation est l'aspect pratique de la culture, c'est la vie des hommes à tout moment [...], c'est la recherche désespérée et rageusement positive d'hommes qui ne veulent pas être "renvoyés", qui revendiquent leur droit à la vie. Une lutte de chaque instant pour ne pas sombrer dans le désespoir, une affirmation de beauté obtenue avec la rigueur que seule la présence constante d'une réalité peut offrir. Matière première: les Ordures. Lampes grillées, chutes de tissus, bidons de lubrifiants, vieilles boîtes et journaux. Chaque objet effleure la limite du "néant", de la "misère" et conclut que c'est dans ce sens de la réalité moderne que nous présentons cette exposition de manière critique [...]. Nous qualifions ce Musée d'art populaire [...] parce qu'il définit l'attitude la plus progressiste de la culture populaire liée aux problèmes réels. [...] Cette exposition est un acte d'accusation. Accusation d'un monde qui ne veut pas renoncer à la condition humaine»<sup>39</sup>.

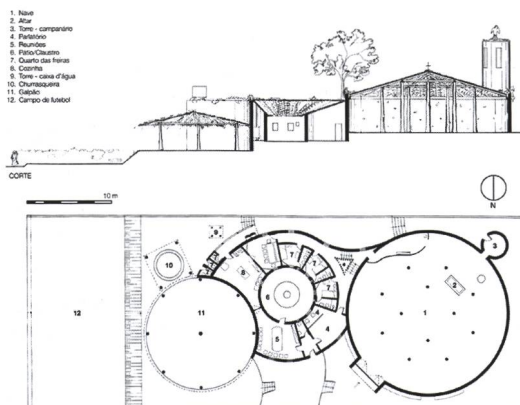
Réalisée avec des déchets devenus objets d'art, l'exposition Nordeste est encore un manifeste de Lina, non seulement parce qu'elle a permis l'ouverture du complexe de Solar do Unhão en tant que musée d'art populaire, mais aussi parce qu'elle a récupéré l'essence du patrimoine matériel, en ajoutant à l'espace la dimension culturelle. Lina a conservé l'espace et la matière dans sa crudité poétique en concentrant le projet dans la conception d'un magnifique escalier qui fonctionne comme le personnage principal du lieu. Cet élément est la transposition d'un escalier hélicoïdal moderne et austère en béton, comme celui du palais Itamaraty à Brasília, en une logique de construction en bois, utilisant la configuration structurelle d'un des modules carrés entre les piliers du Solar pour lancer un système hélicoïdal spectaculaire avec de larges marches fixées à un noyau central. L'escalier en bois est la sculpture dominante de l'espace, mais aussi le lieu qui offre une vue globale et immédiate sur l'exposition. Lina le conçoit avec une telle élégance, une telle largesse et une telle générosité spatiale qu'il n'exige de main courante: il se déploie librement au centre de l'espace et conduit noblement les personnes en haut et en bas. Aldo van Eyck dirait: «Ce n'est pas un escalier: c'est une sorte de miracle, c'est une manière d'élever les individus d'un niveau à un autre.»<sup>40</sup>

Stimulant la rencontre entre la culture érudite et le savoir populaire, Lina a restitué à l'édifice la forme vivante de son époque de splendeur, valorisant la merveilleuse situation géographique au bord de la mer et assumant l'état fragmenté de ce complexe, destiné à abriter les musées et l'École de design industriel et d'artisanat. En 1964, le projet stagne avec le coup d'État militaire, et Lina est expulsée de Bahia.

## La contre-culture d'après l'histoire

En 1986, vingt-deux ans après avoir été démise de ses fonctions de directrice du Musée d'art moderne et populaire de Bahia, Lina est invitée par le maire de la ville à intervenir dans le centre historique de Salvador, l'un des plus importants complexes architecturaux et urbains du continent américain qui venait d'être inscrit au patrimoine mondial par l'UNESCO. La zone à restaurer est vaste et complexe, comprenant des rues, des places, des bâtiments, des églises et des musées présentant des caractéristiques architecturales, historiques et paysagères pertinentes du XVII<sup>e</sup> siècle. Lina propose un modèle pilote de conservation du patrimoine dans le but de récupérer la vocation traditionnelle du centre-ville comme port, point de rencontre, de travail, de résidence et de loisirs pour la population. Elle effectue des interventions ponctuelles dans des bâtiments de référence, comme la Maison du Benin, mais elle choisit comme stratégie globale, en raison de son état de ruine, d'utiliser des systèmes de construction à faible coût et à haute résistance, «sans singer», en utilisant une technologie de ciment armé conçue par Lélé<sup>41</sup>, «dans le but de donner une unité à ce qui restait».

La vision de Lina, avec «l'introduction de l'œil anthropologique» alliée à une volonté de construire le nouveau monde, s'exprime de manière radicale dans le Plan de sauvegarde inspiré de l'existant. Situationniste et subversive, elle considère que la «position de l'architecte face à la communauté» implique de réévaluer les pionniers du design moderne, car «la grande tentative de faire du design industriel la force régénératrice de toute une société a fait faillite et est devenue la plus terrifiante des dénonciations de la perversité d'un système»<sup>42</sup>. Son écriture sauvage, sans rhétorique, fait appel à l'urgence de la planification environnementale face à l'échec technocratique, de «l'urbanisme à l'architecture, au design industriel»<sup>43</sup>. Le projet qu'elle développe pour le concours du viaduc de São Paulo en 1981 est la preuve de ce démantèlement que seule Lina est capable de faire. La vallée verte d'Anhangabaú pouvait être libérée de la circulation dense, des voitures, «ennemis dangereux», et être rendue aux hommes. Elle propose de restaurer la vallée naturelle et de construire une structure-pont pour la voie rapide, comme un «aqueduc pour voitures» au-dessus du parc conçu, afin qu'il puisse devenir un «jardin tropical»<sup>44</sup> populaire.



Lina Bo Bardi, igreja do Saint-Esprit de Cerrado, Solar do Unhão, Uberlândia, Brésil, 1976-1982.



Lina Bo Bardi, SESC Pompeia, São Paulo, Brésil, 1977-1986.

Lina a compris «la situation d'un pays à la structure capitaliste dépendante, où la révolution nationale démocratique-bourgeoise n'a pas pu avoir lieu, qui entre dans l'industrialisation avec les restes de structures oligarchiques-nationales [...] portant des éléments de la pré-histoire et de l'Afrique, riche en sève populaire»<sup>45</sup>. Elle défend le rôle de l'artiste qui «doit agir en lien avec la population active, tout en étant relié à l'intellectuel». C'est ce qu'elle fait dans l'œuvre de l'église du Saint-Esprit de Cerrado (1976-1982), à Uberlândia, où elle articule une architecture de la rareté avec le sens artisanal, summum de dignité et d'humilité. Elle développe avec ses collaborateurs une expérience radicale de participation avec la population. La conception érudite de quatre volumes cylindriques de plan centralisé, qui s'entrecroisent en s'adaptant à la pente du terrain, s'articule prosaïquement avec les maigres ressources disponibles : il s'agit de «construire avec ce que l'on a sous la main»<sup>46</sup>.

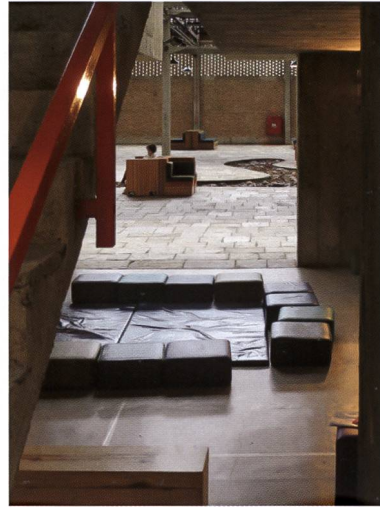
Ce principe réaliste et situationniste trouve son expression maximale dans le projet du SESC Pompeia (1977-1986)<sup>47</sup> qui, curieusement, se développe parallèlement. Il s'agit pourtant d'un contexte très différent : urbain, dense et industriel, situé au milieu de la métropole de São Paulo. Lorsque les travaux se terminent, en 1986, elle décrit le processus entamé dix ans auparavant lorsqu'elle est entrée pour la première fois dans l'ancienne usine abandonnée de tonneaux Pompeia, avec l'objectif de la démolir et d'y projeter un centre communautaire, culturel, sportif et de loisirs. Tout comme elle avait convoqué les ordures pour l'exposition Nordeste, Lina se réjouit de «l'élégante et précurseuse structure en béton. [...] J'ai immédiatement pensé au devoir de conservation de l'œuvre»<sup>48</sup>. Après la découverte de l'impact de la matérialité et de la spatialité, le concept de réutilisation émerge puissamment lorsqu'elle se rend compte que les ruines ont été appropriées par «un public joyeux d'enfants, de mères, de pères, de personnes âgées qui vaquait d'un pavillon à l'autre»<sup>49</sup>. Elle pense alors que tout doit continuer

comme ça, «avec toute cette joie». La décision de maintenir les bâtiments industriels de l'ancienne fabrique, de conserver les matériaux et les éléments de mémoire, s'accompagne de la volonté de détourner le lieu de travail pour le transformer en un lieu de paresse, comme cela avait déjà été fait dans une partie du complexe de Solar do Unhão. Au SESC Pompeia, «personne n'a rien transformé. Le dessin est parti du désir de construire une autre réalité». Les colossaux volumes verticaux en béton qui abritent le centre sportif, avec une piscine et des gymnases reliés par de puissants passages suspendus, sont l'expression d'une architecture à la fois lucide et dure.

Lina prend les devants en transposant l'idée du recyclage des pratiques quotidiennes dans le contexte de la production artistique et architecturale. En utilisant des structures fonctionnelles obsolètes, le lieu existant s'avère inspirant. Lina agit comme s'il s'agissait d'une installation dans des espaces dépouillés, pour créer de la porosité, de la perméabilité, multiplier les accès et abandonner définitivement l'image de bunker solennel et fermé des centres d'art. Le musée est compris comme un laboratoire culturel et comme un espace expérimental car, pour elle, «l'histoire est ce qui transforme les Monuments en Documents»<sup>50</sup>. Lina considère l'espace, avant tout, comme un lieu de vie. Elle a développé son élan constructif sous forme d'action politique et architectonique. Prenant un caractère expérimental et informel, son architecture dépouillée explose en profitant des contingences du préexistant. Privilégiant le processus créatif, l'informalité, la polyvalence, le métissage et l'inclusion, Lina a considéré la culture comme convivialité. L'architecture n'était pas seulement une utopie, mais un moyen d'obtenir des résultats collectifs.



Lina Bo Bardi, SESC Pompeia, São Paulo, Brésil, 1977-1986.



#### Notes

<sup>1</sup> Achillina Bo, internationalement connue sous le nom de Lina Bo Bardi, est née à Rome dans une famille bourgeoise et a grandi dans un environnement stimulant créé par son père ingénieur.

<sup>2</sup> Pietro Maria Bardi, «The Vicarious Architect: the Importation of Italian Futurism to Brazil», in *Proceedings of the 15<sup>th</sup> Conference of the International Planning History Society*, IPHS, São Paulo, 2012. Lina reconnaîtra que la période d'enthousiasme de l'après-guerre est vite interrompue par la prise de pouvoir de la démocratie chrétienne en 1946; «*les vieux monstres étaient de retour*», écrit-elle. En octobre de cette même année, elle voyage à Rio de Janeiro avec Pietro Maria Bardi, le brillant journaliste et homme d'art qu'elle a épousé. C'est alors qu'elle s'est sentie dans un pays inimaginable, où tout était possible. Cet éblouissement avait été préparé en Italie avec la lecture de *Brasil Builds. Architecture New and Old*, publié par le MoMA en 1943. C'était un véritable espoir dans cette période d'après-guerre. Elle rencontre alors la première avant-garde internationale du Brésil et s'émeut avec

le MESP qu'elle découvre à son arrivée en bateau à Rio de Janeiro. Quelques mois plus tard, en 1947, Assis Chateaubriand invite Pietro Maria Bardi à fonder et diriger un musée d'art au Brésil. Elle dit alors à son mari qu'elle veut rester et vivre dans ce pays. Ils s'installent à São Paulo, où se trouve l'argent, et où il sera possible de faire le MASP, Musée d'Art de São Paulo.

<sup>3</sup> Ana Tostões, «Comment magnifier les choses. Le Corbusier, le Brésil ou l'Oasis», in Annalisa Viati Navone (éd.), *L'Opera Sovrana. Studi Sull' Architettura del XX secolo Dedicati a Bruno Reichlin*, Mendrisio Academy Press, Mendrisio, 2014, pp. 301-309.

<sup>4</sup> Lina Bo Bardi, «Duas construções de Oscar Niemeyer», *Habitat*, n° 2, janvier-mars 1951, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, Cosac Naify/Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 2009, p. 73.

<sup>5</sup> Philip Goodwin, *Brasil Builds, architecture Old and New*, MoMA, New York, 1943.

<sup>6</sup> Ana Tostões, «When Architecture is Transcendence: Vital Poetry and Social Intervention», *Architektúra & Urbanismus, Journal of Architectural and Town-Planning Theory*, vol. LIII, n° 1/2, Historický ústav SAV, Bratislava, 2019, pp. 2-15.

<sup>7</sup> Lina Bo Bardi, film d'Aurélio Michiles et Isa Grinspum Ferraz, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1993, durée: 50 minutes.

<sup>8</sup> Marcelo Ferraz, «Arquitetura de palavras: a escrita livre e exata de Lina Bo Bardi», *Folha de S.Paulo*, 3 mars 2013.

<sup>9</sup> D'après le pionnier Marcelo Ferraz (éd.), *Lina Bo Bardi*, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1993, et les récents travaux de Renato Anelli réalisés dans le cadre de l'Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (Renato Anelli, «Lina Bo Bardi and her relationship to Brazil's Economic and Social Development Policy», in *Lina Bo Bardi 100. Brazil's Alternative Path to Modernism*, Hatje Cantz, Berlin, 2014, vol. 1, pp. 155-169; Renato Anelli, «Recycling and Restoration: Adding New Meaning to

Historical Buildings Through Minimal Interventions», in Annette Condello, Steffen Lehmann (éd.), *Sustainable Lina: Lina Bo Bardi's Adaptive Reuse Projects*, Springer, Berlin, 2016; Olivia de Oliveira, *Lina Bo Bardi – Satis substâncias da arquitetura*, Romano Guerra/Gustavo Gili, São Paulo/Barcelone, 2006), renforcés en 2014 avec les actions autour du centenaire (A: *attualità, architettura, abitazione, arte*, n° 1, février 1946 (réimpression dans *Domus*, n° 986, 2014); Lina Bo, «Tutto quello che volevo era avere storia», *Domus* (La Città dell'Uomo), n° 986, décembre 2014, pp. 2-5; Olivia de Oliveira, *Lina Bo Bardi: Obra Construída. Built Work. Fotografias Nelson Kon*, Gustavo Gili, São Paulo, 2014), une bibliographie internationale a retenu l'attention pour son travail: Josep Maria Montaner, *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelone, 1997; Olivia de Oliveira (éd.), *2G* (Lina Bo Bardi. Obra Construída), n° 23-24, 2002; Steffen Lehmann, «An environmental and social approach in the modern architecture of Brazil: The work of Lina Bo Bardi», *City, Culture and Society*, n° 7, 2016, pp. 169-185; Elisabetta Andreoli, Adrian Forty (éd.), *Arquitetura Moderna Brasileira*, Phaidon Press, Londres, 2004; Ruth Verde Zein, «Habitat, Lina Bo Bardi e a crítica de arquitetura não alienada», *Summa*, n° 101, juin 2009, pp. 32-41. Des travaux de recherche ont également été menés, notamment les thèses suivantes: Maria de Fátima de Mello Campello, *Lina Bo Bardi: as moradias da alma*, thèse de Master, Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 1997; Eduardo Pierrotti Rossetti, *Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura*, thèse de Master, Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002; Silvana Barbosa Rubino, *Rotas da*

*modernidade, trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi 1947-1968*, thèse de Doctorat, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2002; Marina Mange Grinover, *Uma Ideia De Arquitetura. Escritos de Lina Bo Bardi*, thèse de Master, FAUSP, São Paulo, 2010; Patricia Viceconti Nahas, *Brasil Arquitetura: Memória e Contemporaneidade. Um Percorso do SESC Pompéia ao Museu do Pão (1977-2008)*, thèse de Post-Graduation en Architecture et Urbanisme, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

<sup>10</sup> Lina Bo Bardi, film d'Aurélio Michiles et Isa Grinspum Ferraz, op. cit. (note 7).

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Lina Bo Bardi, «Uma aula de arquitetura», *Revista Projecto*, n° 133, 1990, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 172.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Diplômée de l'Université de Rome lorsque Gustavo Giovannoni et Marcello Piacentini étaient recteurs, Lina a fui les ruines et s'est installée à Milan où elle a travaillé avec Gio Ponti, le leader du mouvement pour la valorisation de l'artisanat italien, directeur de la Triennale de Milan et du magazine *Domus*, puis de *Stile*, où ils ont signé ensemble des couvertures innovantes. Entre 1940 et 1943, elle est journaliste et rédactrice en chef de *Quaderni di Domus*, où elle effectue des recherches sur l'artisanat et le design industriel. En juillet 1943, lorsque la guerre frappe l'Italie et que Milan est bombardée, elle commence à diriger la revue *Domus* et rejoint le groupe d'architectes milanais qui

se réunit clandestinement pendant la République de Salò. Deux ans plus tard, avec la fin de la guerre, renaît l'espoir de construire, et Lina «a senti que le monde pouvait être changé et amélioré». Elle voyage dans toute l'Italie et réalise un magazine – *Revista A-Cultura della Vita* (éds. Lina Bo, Bruno Zevi et Carlo Pagani) – destiné à être à la portée de tous et à faire entrer le problème de l'architecture dans la vie de chacun.

<sup>17</sup> Liane Lefavre, «Critical Regionalism: A Facet of Modern Architecture since 1945», in Liane Lefavre, Alexander Tzonis, *Critical Regionalism: Architecture and Identity in a Globalized World*, Prestel, Londres, 2003.

<sup>18</sup> Marcelo Ferraz (éd.), *Lina Bo Bardi*, op. cit. (note 9), en plus de la réalisation d'une exposition itinérante.

<sup>19</sup> Lina Bo Bardi, «Sistemazione degli interni», *Domus*, n° 198, juin 1944, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 56.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>21</sup> Lina Bo Bardi, «Residência do Morumbi», *Habitat*, n° 10, janvier-mars 1953, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 79.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Renato Anelli, «Lina Bo Bardi and her relationship to Brazil's Economic and Social Development Policy», op. cit. (note 9), pp. 155-169; Renato Anelli, «Recycling and Restoration: Adding New Meaning to Historical Buildings Through Minimal Interventions», op. cit. (note 9).

<sup>24</sup> Lina Bo Bardi, «O novo Trianon, 1957/67», *Mirante das Artes*, n° 5, septembre-octobre 1967,

publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 122.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>28</sup> Lina suit l'audace d'Eduardo Affonso Reidy avec le projet de structures de Carmen Portinho au MAM.

<sup>29</sup> Lina Bo Bardi, «O novo Trianon, 1957/67», op. cit. (note 24), p. 130.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Voir Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* [1936], Grávida, Lisbonne, 2000 et *Visão do Paraíso. Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil* [1959], Brasiliense / Publifolha, São Paulo, 2000; Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala* [1933], Livros do Brasil, Lisbonne, 1957; Caio Prado Júnior, *Formação do Brasil Contemporâneo* [1942], Brasiliense, São Paulo, 1996; Darcy Ribeiro, «Culturas e Línguas indígenas do Brasil», *Separata de Educação e Ciências Sociais*, année II, vol. 2, n° 6, 1957, pp. 4-102.

<sup>34</sup> Lina Bo Bardi, «Cinco anos entre os "brancos"», *Mirante das Artes*, n° 6, novembre-décembre 1967, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 130.

<sup>35</sup> «Parmi les collaborateurs et les professeurs de l'UFBA (Universidade federal Bahia) se distinguent une série d'artistes et de penseurs internationaux engagés dans les idées d'avant-garde et l'expérimentation. Leurs principaux noms sont l'architecte et designer italienne Lina Bo Bardi (à la tête du Musée

*d'Art Moderne de Bahia, travail en collaboration avec l'Université), le directeur de théâtre Martim Gonçalves, le musicien et artiste plasticien suisse Walter Smetak, le célèbre maestro allemand Hans J. Koellreuter, l'historien portugais Agostinho da Silva et la Polonaise Yanka Rudzka, professeure de danse contemporaine. Des professionnels et des amateurs tels que le journaliste João Ubaldo Ribeiro, les jeunes Glauber Rocha, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Waly Salomão et Tom Zé, l'anthropologue Vivaldo da Costa Lima, le philosophe Carlos Nelson Coutinho et bien d'autres ont également participé activement à la vie quotidienne de l'université. Leurs travaux ultérieurs les placent comme représentants d'un milieu intellectuel bahianais dont les activités sont sorties de l'UFBA et des circuits bohémiens et culturels de Salvador pour le reste du monde.» Ana de Oliveira, *Tropicália*, <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/avant-garde-na-bahia> [consulté le 06-07-2018].*

<sup>36</sup> Lina Bo Bardi, «Casas ou museus?», «Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais», *Page dominicale du Diário de Notícias*, n° 5, Salvador, 5 octobre 1958, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 98.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>38</sup> *Lina Bo Bardi*, film d'Aurélio Michiles et Isa Grinspum Ferraz, op. cit. (note 7).

<sup>39</sup> Lina Bo Bardi, *Nordeste*, Catálogo de Exposição no Museu de Arte Moderna da Bahia, 1961, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 117.

<sup>40</sup> Transcription de la vidéo *Tarde de uma Noite depois de uma Caminhada* dans laquelle l'architecte Aldo Van Eyck visite et commente le travail de Lina Bo Bardi. Toenke Berkelbach (direc.), Jenny Borger et Linda Lodeizen (prod.), Francisco Barros Toledo (trad.), UPRO, 1996, durée: 43'37 minutes.

<sup>41</sup> De son nom complet João Filgueiras (1932-2014), architecte brésilien qui a travaillé principalement dans le Nord-Est et à Brasília, responsable du projet du réseau d'hôpitaux Sarah.

<sup>42</sup> Lina Bo Bardi, «Planejamento ambiental: "desenho" no impasse», *Malasartes*, n° 2, décembre-février 1976, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 136.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Anhangabaú – Jardim Tropical*, sous la direction de Renato Anelli, exposition à l'Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Maison de verre, São Paulo, novembre 2013.

<sup>45</sup> Lina Bo Bardi, «Planejamento ambiental: "desenho" no impasse», op. cit. (note 42), p. 136.

<sup>46</sup> Olívia de Oliveira, «Iglesia del Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia (Minas Gerais)», 2G (Lina Bo Bardi - Obra Construída), n°23/24, 2002, p. 90.

<sup>47</sup> Lina Bo Bardi, «O projecto arquitectónico», in Giancarlo Latorraca, *Cidadela da Liberdade*, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/SESC Pompeia, São Paulo, 1999, publié dans Silvana Rubino, Marina Grinover (éds.), *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi, 1943-1991*, op. cit. (note 4), p. 147.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 151.