

LINA BO BARDI E CULTURA POPULAR – A IGREJA DIVINO ESPÍRITO SANTO DO CERRADO

Natália Achcar Monteiro Silva^()*

Resumo

Este estudo é parte do projeto de mestrado intitulado “Um olhar sobre a Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado”, com o intuito de abordar a atuação de Lina Bo Bardi (1914-1992) em termos de cultura popular, e seu reflexo na solução de arquitetura do conjunto religioso. Brevemente é enfatizada a ideia de patrimônio cultural, por ter proteção por tombamento, e conceitos de memória coletiva, por estar sendo considerado um lugar de memória.

Palavras-chave: Cultura Popular. Memória Coletiva. Patrimônio Cultural. Arquitetura Religiosa.

Abstract

This study is part of the master's project titled "A Look at the Divino Espírito Santo do Cerrado", and its purpose is to approach the action of Lina Bo Bardi (1914-1992) in terms of popular culture, and its reflection in the solution to the architecture of the religious complex. It briefly emphasizes the idea of cultural heritage, by having protection for 'tombamento', and concepts of collective memory, for being considered a place of memory.

Keywords: Popular Culture. Collective Memory. Cultural Heritage. Religious Architecture.

INTRODUÇÃO

A partir dos anos de 1980, a noção de patrimônio histórico e artístico foi ampliada para a ideia de patrimônio cultural, através do conceito antropológico de cultura, segundo o qual esta é o conjunto de ações que constituem e identificam uma sociedade. Com isso, ampliaram-se também as possibilidades, e a proteção patrimonial passou a incluir o

(*)^(*)Arquiteta urbanista formada pela Universidade Federal de Uberlândia, especialista em Reabilitação Ambiental Sustentável Arquitetônica e Urbanística pela Universidade de Brasília, mestre em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável pela Universidade Federal de Minas Gerais. Docente no curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix e do Centro Universitário de Belo Horizonte. Pesquisadora nas áreas de Memória Coletiva, Cultura Popular e Paisagem Urbana.

universo intangível, os costumes, modos de fazer, festividades, etc., ou seja, englobando a diversidade cultural e, nesse sentido, incorporando a cultura popular.

No caso brasileiro, foi através da Constituição Federal de 1988 que se incorporou esse conceito e o sentido de bens patrimoniais se expandiu, incluindo o patrimônio imaterial, além de reconhecer os direitos culturais dos cidadãos, definindo:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988, p.75).

Segundo Santos (2001, p.43-44):

O patrimônio foi deixando de ser simplesmente herdado para ser estudado, discutido, compartilhado e até reivindicado. Ultrapassam-se a monumentalidade, a excepcionalidade e mesmo a materialidade como parâmetros de proteção, para abranger o vernacular, o cotidiano, a imaterialidade, [...]. Passa-se a valorizar não somente os vestígios de um passado distante, mas também a contemporaneidade, os processos, a produção.

Além disso, enquanto patrimônio, o bem edificado em um tempo anterior carrega símbolos resultantes de sua memória formada no seio da comunidade e por isso, o foco é, em termos, de memória coletiva, buscando entender como ela se mantém, se transforma e se adapta, ao longo do tempo e das relações construídas entre os seres, repercutindo na forma de apropriação e pertencimento sociocultural e espacial.

Conforme Bosi (1994, p.55), o lembrar, segundo Halbwachs, “não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. [...] A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição”. Sendo assim, a reprodução do passado muda, conforme a percepção e consciência do indivíduo se alteram. Dessa forma, dificilmente seria possível retratá-lo exatamente como aconteceu num tempo anterior. Nesse sentido, Halbwachs enfatiza o fato de a memória do indivíduo estar entrelaçada à memória do grupo, e esta à chamada memória coletiva da sociedade (BOSI, 1994, p.55).

Para Bergson, o passado permanece inteiro em nossa memória, exatamente como foi para nós; mas certos obstáculos, em especial o comportamento de nosso cérebro, impedem que evoquemos todas as suas partes. Em todo caso, as imagens dos acontecimentos passados estão completíssimas em nosso espírito [...]. Para nós, ao contrário, o que subsiste em alguma galeria subterrânea de nosso pensamento não são imagens totalmente prontas, mas – na sociedade – todas as indicações necessárias para reconstruir tais partes de nosso passado que representamos de modo incompleto ou indistinto, e que até acreditamos terem saído inteiramente de nossa memória. (HALBWACHS, 2003, p.97).

Nesse sentido, de acordo com Halbwachs (2003, p.72), diferentes referências sustentam a memória de um indivíduo, pois o mesmo carrega juntamente com sua bagagem própria, com sua memória individual, uma carga dessa chamada memória coletiva, de pertencimento, que é necessária, pois “para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que, muitas vezes, existem fora de si, determinados pela sociedade” (HALBWACHS, 2003, p.72), muitas vezes anteriores à sua própria existência, mas que são importantes para sua inserção em sociedade e na formação de identidade cultural e bagagem histórica. Nessa contextualização, Halbwachs (2003, p.72) ainda acrescenta que ambas as memórias (individual e coletiva) acontecem no espaço e tempo, mas com limites diferentes, que podem ser mais estreitos ou alongados. E ainda ressalta que muitas dessas memórias coletivas são possíveis de serem imaginadas justamente pelo que conta a história.

E já com relação à ideia de lugares de memória, para Pierre Nora, historiador francês, estes seriam “lugares exteriores” nos quais as pessoas buscam “apoio as suas transações cotidianas” (RICOEUR, 2003. p.521). Situam-se na memória apreendida pela história, pois se esses lugares existem é justamente porque não há mais meios de memória: são inscrições na escrita e espaço, e representam o que precisa ser lembrado na memória coletiva, corrigida e esclarecida, não havendo mais a transmissão de costumes e heranças pela oralidade e prática de geração para geração. Nesse sentido, Nora (1993, p.8) também ressalta os tempos modernos, visto que a busca por mudanças da sociedade, pautadas justamente por esse rompimento com o passado, trouxe a necessidade de materialização da memória – “se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares. Não haveria lugares porque não haveria memória transportada pela história” (NORA, 1993, p.8).

Nora (1993, p.9) define a memória como ato presente, resguardada pela afetividade, com ações e lembranças que não se respaldam pela exatidão, carregada de bagagens simbólicas, construída no corpo de grupos, sendo ao mesmo tempo coletiva e individual, enquanto a história se constrói do passado, através de análises críticas de fatos que tendem ao universal.

Nora (1993, p.17) ainda ressalta que a perda de memória levou diversos grupos a redefinirem suas identidades:

Todos os corpos constituídos, intelectuais ou não, sábios ou não, apesar das etnias e das minorias sociais, sentem a necessidade de ir em busca de sua própria constituição, de encontrar suas origens. [...] O fim da história-memória multiplicou as memórias particulares que reclamam sua própria história. [...] O preço da metamorfose histórica da memória foi a conversão definitiva à psicologia individual.

E ainda, segundo Paul Ricouer (2003, p.523), para Pierre Nora, os lugares de memória se apresentam em três sentidos do termo: material, simbólico e funcional. O primeiro fixa os lugares para apreender a memória, o segundo é imagético, cristalizando e transmitindo-a entre as gerações, e o terceiro proporciona os rituais, através de espetáculos, lugares de refúgio ou santuários.

[...] só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional [...] só entra na categoria se for objeto de um ritual. (NORA, 1993, p.21)

De acordo com Ricouer (2003, p.524), são definidos ainda tipos cronológicos de memória, sendo o foco da presente análise a memória-patrimônio, que tem ênfase histórica, e, segundo Nora (RICOUER, 2003, p.523), se tornou simplesmente topografia espetacular e arqueologia nostálgica, por reduzir os lugares de memória a apenas sítios físicos, destinados ao culto da comemoração, personificando memórias muitas vezes criadas e encenando espetáculos inventados através de cenários físicos (os edifícios patrimoniais). Nesse sentido, a patrimonialização, muitas vezes, mascara a memória e contribui para que a oralidade entre as gerações de um mesmo grupo seja esquecida em prol de cultura e identidade inventadas e sem referenciais verdadeiros. Com isso surge a ideia de

rememoração, pois para Nora, a memória, imaterializada em um lugar material, torna-se vítima da comemoração.

Sendo assim, pode-se dizer que os “lugares de memória”, nesse caso de estudo, na imagem de um patrimônio edificado de uso coletivo, precisam perder a imagem de bens engessados, intocáveis, como se fossem apenas contemplativos, e se inserirem no processo de uso do espaço e das apropriações cotidianas, onde as pessoas criam relações de afetividade e as memórias, tradições e costumes são transferidos, espontaneamente, pela oralidade e vivência entre os usuários, entre suas gerações, a fim de manter o verdadeiro referencial e carregar-se em sua comunidade de uma identificação real, com memória ativa, verdadeira e contínua.

Com isso, o intuito dessa pesquisa é transpor as análises de Lina Bo Bardi, em termos de cultura popular, na solução projetual pensada para a Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado, que é então definida como “lugar de memória”, descrevendo suas características iniciais e transformações físico-espaciais ao longo do tempo, o processo de proteção patrimonial e informações relevantes com relação à atuação da comunidade.

1. LINA BO BARDI E A CULTURA POPULAR

Em 1946, *o arquiteto*¹ Lina Bo Bardi se casou com Pietro Maria Bardi e juntos vieram para o Brasil. Ao desembarcarem no Rio de Janeiro, receberam o convite de Assis Chateaubriand para criarem um Museu de Arte, que acabou sendo construído em São Paulo – o MASP. Segundo Ferraz (2011, p.123), “Lina ficou fascinada com a arquitetura que florescia com liberdade, com a paisagem tropical, com o verde, com um país que não tinha ruínas, nem as da guerra e nem históricas”. Neste contexto, *o arquiteto* pensava então o projeto do novo museu, o qual, inicialmente, ocupou, em 1947, alguns andares de um edifício na Rua 07 de abril, centro da cidade, para depois abrigar a sede definitiva na Avenida Paulista, a partir de 1968. Em termos de referência e afetividade, o museu é tido pela população paulistana como marco da cidade, “o edifício do Museu foi eleito pelos cidadãos de São Paulo como um de seus símbolos máximos: a imagem que escolhemos para nos representar” (FERRAZ, 2011, p.125).

¹Lina Bo Bardi preferia ser chamada de arquiteto, no masculino.

Figura 1 – Lina na cadeira de Beira de Estrada.



Fonte: UMA ideia de museu².

No final dos anos de 1950, enquanto o país se voltava para a construção de Brasília (1956-1960), Lina passou a viver na Bahia (1958-1964), realizando uma expedição pelo nordeste, conhecendo essa rica cultura popular.

[...] Lina Bo Bardi parte para uma intensa pesquisa sobre artesanato nordestino e arquitetura popular. A ponto de transferir-se para Salvador por 7 anos [...] e montar lá um museu-escola cuja estratégia básica era passar do pré-artesanato regional para a produção industrial de objetos utilitários. (GRINOVER, 2010. p.34)

Na atuação em Salvador, sua estratégia se articulava em dois locais: no Museu de Arte Moderna (MAMB), provisoriamente situado no foyer do Teatro Castro Alves e no Museu de Arte Popular (MAP) no Solar do Unhão. O MAMB não tinha uma intenção tradicional, mesmo porque não fazia sentido existir um museu sem acervo ou de acervo reduzido, funcionando como o local do movimento cultural, do ensino, da arte de produção popular: “o fenômeno Museu de Arte Moderna é típico dum país novo [...], onde

²Disponível em: <<http://aeromancia.blogspot.com.br/2011/08/uma-ideia-de-museu.html>>. Acesso em: 10 jul. 2014.

a palavra Museu teria outra significação que a de somente conservar” (BARDI, 1967. In: RUBINO; GRINOVER, 2009, p.131). Já o Solar do Unhão abrigaria a Escola de Desenho Industrial e Artesanato, que proporcionaria uma transposição da manufatura para a indústria, além do Centro de Documentação do Artesanato Popular do Nordeste, destinado a inventariar as manifestações artesanais de toda região.

A Escola teria como objetivo preparar mão-de-obra especializada para o processo de desenvolvimento industrial que seria implantado no Nordeste. [...] Este processo deveria se pautar pelo objetivo maior da Escola, que seria conservar os valores coletivos da base social e promover a integração do conhecimento sobre as matérias numa outra escala de produção. (ROSSETTI, 2002, p.72)

Segundo Pereira (2007, p.195-196), a intenção de Lina era inserir, no processo de industrialização, a tradição e a cultura popular, principalmente na imagem do que ela denominava [pré]artesanato³, como forma de proporcionar um desenvolvimento baseado nas origens do país e que não levasse a exclusão das, agora, massas populares.

O último projeto de Lina, nessa primeira passagem por Salvador, e que teria sido talvez o mais importante de todos, [...] trata-se do CETA, Centro de Estudos e Trabalho Artesanal, a criação da Escola de Desenho Industrial que produziria objetos-tipo para a indústria a partir do conhecimento da cultura pré-artesanal. A interrupção do trabalho de Lina na Bahia significou a interrupção do projeto, do qual se tem apenas o registro textual, o arcabouço do que poderia ter sido. (PEREIRA, 2007, p.199)

A atuação de Lina na Bahia foi interrompida devido ao Golpe Militar de 1964, “pondo fim à liberdade de ação e questionamento, condição que se agravaria com a consolidação do Golpe e a imposição de uma censura violenta à liberdade de expressão política, social e artística no País” (PEREIRA, 2007, p.212). Os militares ainda cancelaram a Exposição Nordeste do Brasil, em Roma, pouco antes de sua inauguração, como é relatado por ZEVI (1965. In: BARDI, 1994, p.47.),

[...] chega uma ordem da Embaixada Brasileira: a exposição não será feita, tudo deve ser desmontado em silêncio, reembalado e devolvido ao Brasil. Explodirá um escândalo? Paciência, com um regime de generais a diplomacia fica

³Pereira (2007, p.195-196) diz que Lina utilizava o termo pré-artesanato, porque essa produção popular do Nordeste estava ligada a miséria e falta de recursos, além de não existir uma organização social, voltava-se para um recurso da própria família.

aterrorizada e paralisa até mesmo as atividades culturais. Além do mais, esta não é uma exposição de arte qualquer; contém uma carga explosiva.

Edmar de Almeida sintetiza esse momento em depoimento a um jornal de Uberlândia:

Em 64 ela teve de interromper seus trabalhos em Salvador e em Recife, aqui em colaboração com o Dr. Miguel e Da. Violeta Arraes. Em Salvador, deixou o Museu de Arte Popular, instalado no Solar de Unhão, depois automaticamente desativado. O seu acervo, resultado de anos de trabalho de levantamento e restauração de exemplos da cultura baiana e nordestina, foi destruído. (ALMEIDA, Edmar de. In: Jornal Primeira Hora, 1981).

De forma astuciosa, Zevi (1965. In: BARDI, 1994, p.47-48.) ainda retrata o que a cultura popular do nordeste representava para Lina:

O nordeste brasileiro, seco e agreste, habitado por homens escravizados numa condição semi-feudal, transformou-se nos últimos anos, por força dos movimentos de libertação reunidos nas Ligas Camponesas, em símbolo do País. [...] Sua produção figurativa é pré-artesanal, mas possui uma dignidade estética que é justo reconhecer e valorizar no brusco salto entre uma cultura quase de tradição oral e a era industrial. Objetos de uso, afastados do folclore; “fatos” mais que obras de arte, executados em latas de lubrificantes americanos, madeira, palha, refugos, páginas de revistas velhas, retalhos de pano que chegam às carradas do sul em velhos caminhões. Deste material são feitos os utensílios domésticos, os ex-votos, os brinquedos, as colchas de retalhos, as carrancas, cabeças policrômicas de animais fixadas na proa de grandes saveiros do rio São Francisco.

Figura 2 – Utensílios domésticos: latas de lubrificantes transformadas em canecas. Feira de Santana, BA.



Fonte: HOSSAKA, Luiz. In: BARDI, 1994, p.63.

Em termos gerais, na obra de Lina Bo Bardi havia interação entre as inovações e o vernacular. Esse ato tinha o intuito de simplificar os processos, colocando em diálogo os sistemas tradicionais com os materiais disponíveis e as técnicas que se fizessem necessárias. O início dessa articulação acontecia entre a proposta de projeto e os aspectos da cultura

popular, que era tida numa escala mais ampla, englobando hábitos, costumes, festas e as técnicas construtivas. Rossetti (2002, p.10) diz que

a arquitetura de Lina Bo Bardi é surpreendente pela multiplicidade com que se manifesta, se constituindo num procedimento fértil dentro de um campo profissional devido a elaboração de soluções em diferentes escalas e linguagens. [...] propõe soluções arrojadas e incorpora soluções vernaculares; organiza e participa de movimentos culturais, estabelece assim, o código poético de sua arquitetura.

Nesse contexto, a arquitetura era pensada a partir do que poderia ser apropriado e evidenciado do lugar, quais os agentes sociais envolvidos, para qual uso mais se adequava e, dessa conjunção, interagir com o usuário, a coletividade e o espaço.

Já com relação ao envolvimento de Lina com as questões religiosas, Ferraz (1997, p.172) diz:

Comunista, atea e anti-clerical por formação [...]. No Brasil – Rio, São Paulo e principalmente Bahia –, Lina soube entender o sincretismo religioso e o verdadeiro ecumenismo dele resultante. O ecumenismo que escapa das quatro paredes de qualquer templo e se alastra pelas ruas na vida do povo miscigenado: o negro com o candomblé africano, o português com a igreja católica – e também portador de cultos pagãos da península ibérica –, e o índio com seu vasto mundo de cultos e crenças.

Lina soube compreender tudo isso. Soube compreender que na base da liberdade dos cultos e das expressões do espírito, estavam a base da cultura brasileira. O ecumenismo não é religioso no sentido limitador da palavra, é religioso no sentido de “re-ligar”.

Re-ligar culturas e povos.

O que pode ser mais bem compreendido no projeto da Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado, onde Lina Bo Bardi proporcionou este (re)ligamento da arquitetura com as diversas práticas religiosas e a cultura popular, realizando uma obra que é carregada de símbolos e valores do povo.

2. A IGREJA DIVINO ESPÍRITO SANTO DO CERRADO

Em 1975, os Freis Egydio Parisi e Fúlvio Sabia convidaram Lina Bo Bardi para realizar o projeto de uma igreja franciscana no bairro Jaraguá - periferia de Uberlândia/MG. Inicialmente, Lina recusou o convite, mas por intermédio do artista plástico e seu amigo Edmar de Almeida, que alegou ter o conjunto religioso uma intenção social e ser destinado ao povo, ela não só aceitou, como doou o projeto à comunidade.

A Igreja do Santo Espírito do Cerrado, em Uberlândia, foi encomendada por franciscanos italianos que lá viviam, num momento em que a chamada igreja da libertação, que se contrapunha ao Vaticano por estar ideologicamente ao lado dos pobres, estava em seu auge (FERRAZ, 1997, p.172).

Construída entre 1976 e 1982, com participação dos próprios moradores através de mutirões nos finais de semana, foi edificada, utilizando materiais característicos da região, angariados por doações. Todo o processo de construção da igreja, feito através do trabalho em comunidade, foi gestado por um “conselho de construção”, eleito e composto por uma comissão de moradores. Também foi essencial a ajuda financeira vinda da organização católica alemã *Adveniat*, com sede em Essen.

A igreja foi construída por crianças, mulheres, pais de família, em pleno cerrado. Construída com materiais muito pobres, coisas recebidas de presente, em esmolas. É tudo dado. Mas não no sentido paternalista, mas com astúcia, de como pode se chegar a coisas com meios muito simples (BARDI, 1999).

Figura 3 – Fotografia com Paolo, Xavier, Teresa, Edmar, Lina, Frei Egidio, Dona Aurora e Frei José.



Fonte: BARDI; ALMEIDA; FERRAZ, 1999.

As soluções construtivas aludem aos materiais da região, representando, através da arquitetura, a cultura popular, uma produção característica do lugar e do povo miscigenado do cerrado mineiro. Conforme Dossiê de Tombamento:

A simplicidade presente nesta construção não foi fruto apenas dos poucos recursos financeiros empregados na obra. Acima de tudo, estavam presentes traços de seu engajamento político-ideológico e arquitetônico, e que envolvia o trabalho com a comunidade local, o resgate de aspectos da genuína cultura popular, da compreensão e valorização de nosso enorme “caldeirão” cultural. Todos esses fatores fizeram com que a Igreja do Espírito Santo do Cerrado resultasse em uma obra singular. (IEPHA/MG, 1997, p.11).

O conjunto foi implantado, vencendo a topografia, através de quatro platôs, compostos cada um (do mais alto para o mais baixo), respectivamente, pelo campanário e capela, a casa para três religiosas e um salão comunitário, além do campinho de futebol, não existente mais. Nesse contexto, a hierarquia espacial tinha intuito de vencer o desnível do terreno, com edificações dispostas em plantas circulares, com volumetria relativamente baixa, permeando-se pela paisagem residencial, majoritariamente, de um ou dois pavimentos. Os materiais empregados, assim como as dimensões modestas e no limite do necessário, também reafirmam este ideal. A organicidade e disposição dos espaços trabalham as sensações e percepções, ora com refúgio e meditação, ora com sentido de coletividade e comunidade.

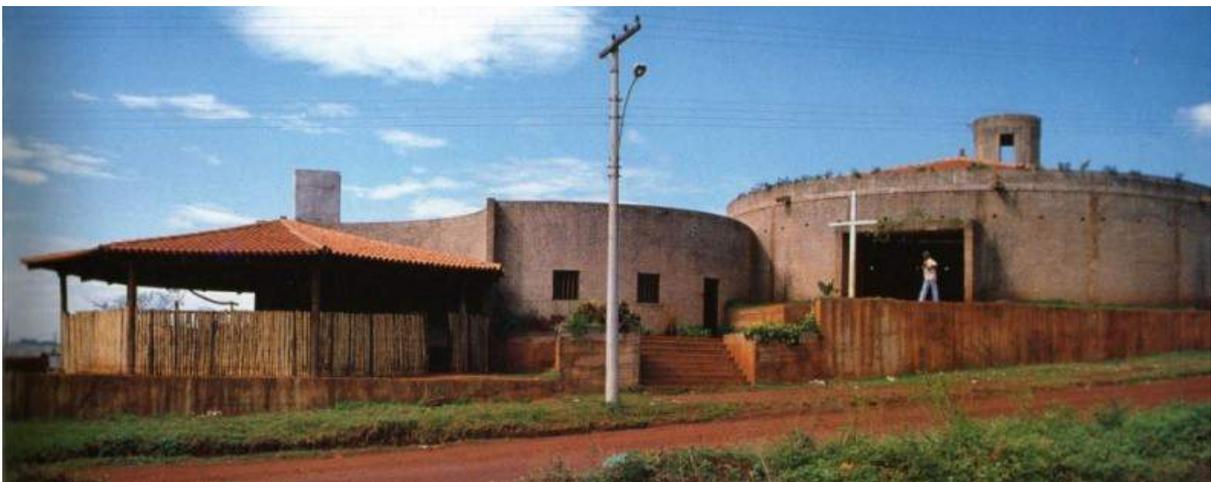
Figura 4— Croquis aquarelados_ desenhos de Lina Bo Bardi.



Fonte: BARDI; ALMEIDA; FERRAZ, 1999.

O acesso frontal acontece na Avenida dos Mognos; a capela com campanário e a dependência das freiras são em tijolos aparentes, característicos da região, assentados com barro e sem reboco, tendo concreto armado, apenas onde necessário para estruturação, em vigas e pilares. Já o salão comunitário, que remetia a uma oca indígena aberta, posteriormente foi fechado em meia-altura, com bambus e chão batido, recebendo, depois, piso em cimento e vedação (do piso à cobertura) em toras finas de madeira.

Figura 5 – Fotografia do conjunto entregue na década de 1980.



Fonte: BARDI; ALMEIDA; FERRAZ, 1999.

Figura 6 – Fotografia anterior ao restauro e reforma.



Fonte: SILVA, N. A. M., arquivo pessoal, 2008.

Segundo Ferraz (1997, p.173), os desenhos pensados por Lina são ainda mais simbolicamente explorados,

[...] Ela realiza o ecumenismo através de seus espaços.
 [...] Nesse projeto você tem de um lado um terreiro de Candomblé completamente africano, do outro uma igreja franciscana de pequena cidade italiana. No meio um “caracol (os claustros), uma área de concentração, de camarim”, até chegar ao centro com um pequeno lago, um poço árabe. Tudo isso cercado pelas plantas do cerrado, culminando com o campinho de futebol bem brasileiro. “Ela é uma igreja pra lá do catolicismo, é uma igreja pagã, ou católica panteísta”.

Figura 7 e Figura 8 – Centro Comunitário, respectivamente, fotografia original e atual.



Fonte: BARDI; ALMEIDA; FERRAZ, 1999. SILVA, N. A. M., arquivo pessoal, 2013.

E Edmar de Almeida sintetiza o projeto original com as seguintes idéias:

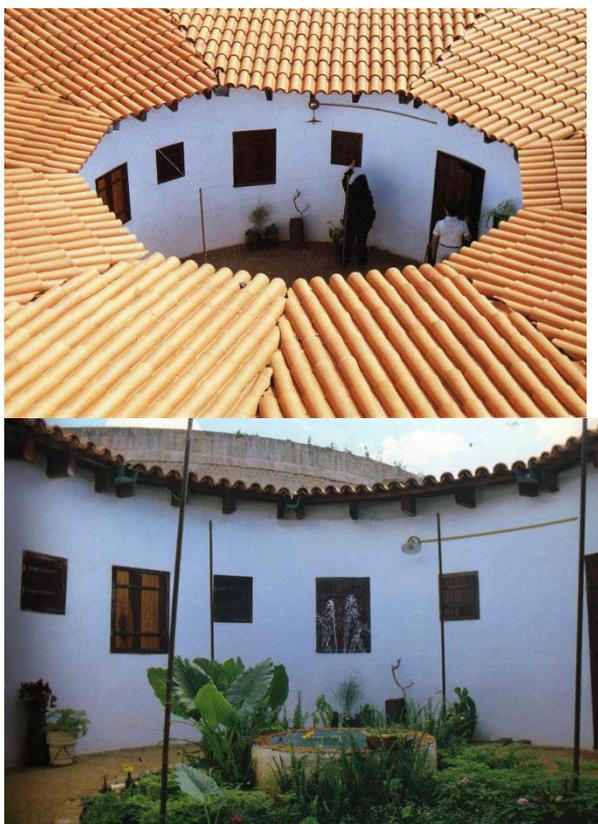
A primeira delas é que esse conjunto arquitetônico, aparentemente muito simples, é uma obra revolucionária em termos de espaço sagrado, no meio de um oceano de igrejas feias e de gosto discutível, em que há possibilidade de silêncio e oração;

A segunda é uma nova colocação para o espaço comunitário, acompanhando a evolução da Igreja atual, na sua adequação com os habitantes de periferia;

A terceira é uma proposta nova no tocante ao espaço habitacional, colocando em cheque, de maneira definitiva, as soluções deficientes e miseráveis do BNH (Banco Nacional de Habitação).

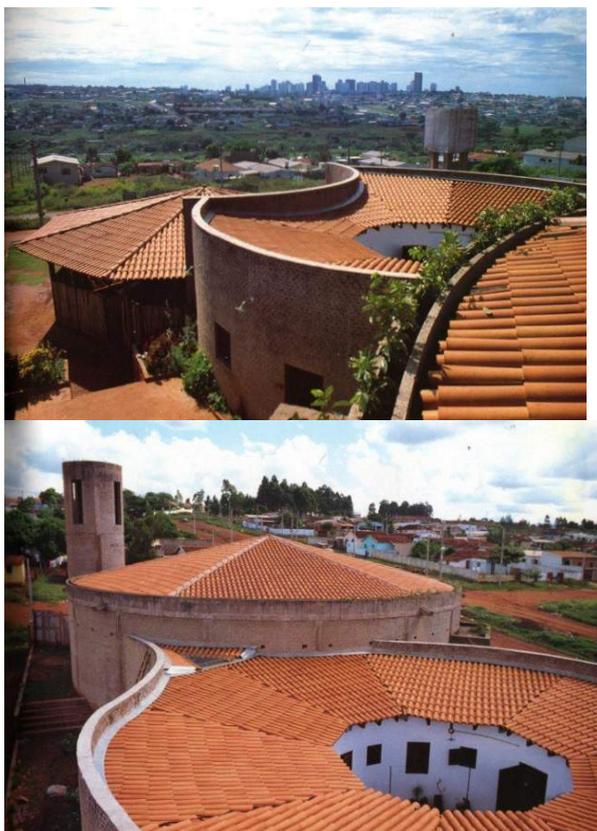
Como obra de arquitetura é um marco novo no panorama arquitetônico brasileiro pós Niemeyer, uma nova flor do Cerrado. (ALMEIDA, 1999.)

Figura 9 e Figura 10 – Imagens do claustro _ residência para religiosas.



Fonte: BARDI; ALMEIDA; FERRAZ, 1999.

Figura 11 e Figura 12 – Fotografias aéreas, destaque para a platibanda-jardim na capela.



Fonte: BARDI; ALMEIDA; FERRAZ, 1999.

Em termos de proteção, apesar de, em 27 de fevereiro de 1991, a igreja ter sido protegida como patrimônio municipal pela lei n°. 5207⁴, o mesmo parecia não ter ocorrido. Foi somente em maio de 1997, quando foi tombada como patrimônio estadual pelo IEPHA-MG, que o processo preservacionista ganhou maior força.

Recentemente, a igreja passou por processo de restauração e reforma, sob supervisão do IEPHA-MG, e quem assinou o projeto foram os arquitetos Marcelo Ferraz e André Vainer, que trabalharam com Lina Bo Bardi na proposta original, considerados, portanto, coautores. Dentre as características gerais, foi construído um anexo para a administração e pastoral, que ocupa o nível mais baixo na Avenida dos Ipês, onde anteriormente havia o campo de futebol. A edificação possui um terraço superior onde são realizadas as festividades da igreja; sua arquitetura é bastante diferente do restante do conjunto e alterou

⁴Disponível em: <<http://www.uberlandia.mg.gov.br/?pagina=Conteudo&id=428>>. Acesso em: 01 jul. 2013.

consideravelmente a permeabilidade e fluidez proporcionada pelo escalonamento dos platôs e pelas baixas altimetrias das edificações.

Figura 13 – Fotografia atual, após entrega do projeto de ampliação e restauro.



Fonte: SILVA, N. A. M., arquivo pessoal, 2014.

Com relação a isso, em parecer favorável ao tombamento, o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) – Núcleo Uberlândia fez, na época, a seguinte sugestão, reiterando a importância do conjunto e a manutenção de sua composição espacial.

[...] solicitamos ao Município, que através de seus representantes, atue no sentido de:

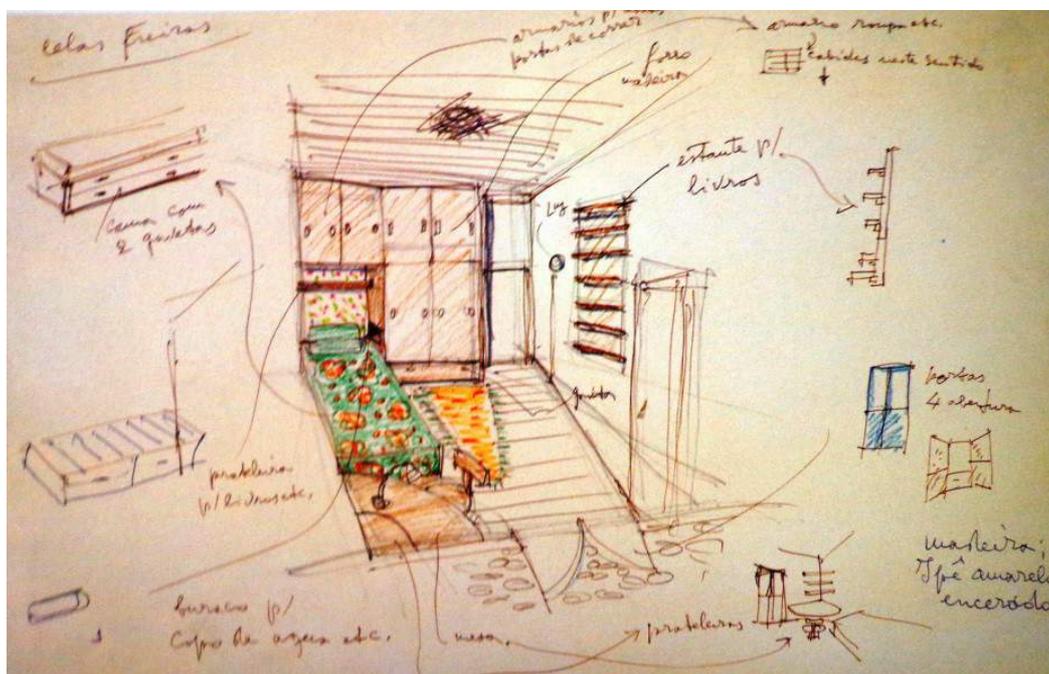
- obter um terreno localizado próximo à igreja, através de permuta ou indenização, a ser cedido á comunidade do bairro, para que nele possa construir uma Casa Paroquial, sem as restrições que seriam necessárias, caso fosse utilizada a área do terreno da igreja; o que possibilita a preservação do conjunto na sua íntegra;

[...] Em nenhum momento, o tombamento da Igreja do Espírito Santo deve ser entendido como perda ou prejuízo pois, com ele toda a população de Uberlândia é beneficiada com a preservação de sua memória coletiva. (VALE, M. M. B. T., 1996. In: IEPHA/MG, 1997, p.237)

Na casa das freiras, as alterações mais significativas estão na mudança do piso em madeira para cimento, conforme previsto no projeto original e a transformação de duas celas mínimas em um único espaço, onde serão armazenados materiais das pastorais. Uma das celas menores e outra de maiores dimensões foram mantidas.

A capela, que também já foi modificada ao longo do tempo, possui cinco vigas em madeira de pau brasil, substituindo as danificadas em aroeira⁵, e na atualidade, as calhas foram recuperadas, as instalações elétricas e hidráulicas revistas, recebendo também novos bancos. O piso em pedra portuguesa retornou à cor original, a porta principal passou por restauração, e o reboco interno foi mantido, pois representantes do IEPHA-MG consideram que a alteração já foi apropriada pelos usuários, exceto pelo altar que retomou as características iniciais.

Figura 14 – Croqui aquarelado de uma cela das freiras _ desenho de Lina Bo Bardi.



Fonte: BARDI; ALMEIDA; FERRAZ, 1999.

Figura 15 – Fotografia do altar original e das paredes da capela sem reboco.

⁵ Não mais encontradas na região.



Fonte: BARDI; ALMEIDA; FERRAZ, 1999.

Figura 16 – Fotografia atual do altar, em tijolos aparentes.



Fonte: SILVA, N. A. M., arquivo pessoal, 2014.

De modo geral, segundo padre Márcio Antônio Gonçalves, o intuito da reforma e restauro foi finalizar o pretendido na proposta original e retomar as caracterizações consideradas relevantes. A negociação momentânea com o órgão de proteção está na execução da Arte Sacra pelo artista plástico Edmar de Almeida, conforme seu próprio relato, e também do arquiteto Marcelo Ferraz e do pároco, que afirmam ser intenção de Lina Bo Bardi, que a mesma fosse por ele feita.

De modo geral, ao analisar o projeto, percebe-se o quanto Lina Bo Bardi promove a originalidade e consegue caracterizar a cultura popular, inserindo o trabalho comunitário na busca de se construir algo que se identificasse com a população e onde a mesma pudesse se sentir parte do processo de realização da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *arquiteto* Lina Bo Bardi teve um papel fundamental na produção de crítica, cultura, arquitetura e design no Brasil. Sua visão, para além das possibilidades visíveis, proporcionava o diálogo e relacionamento entre pessoas, meios, formas, manifestações, lugares. Lina considerava o universo das cidades e as intervenções em seus espaços, na escala dos indivíduos, com suas relações e diversidades. Não negava o passado, nem sua história e memórias; entendia que a identidade estava em suas raízes físicas e simbólicas, e a arquitetura deveria edificá-las na forma de pertencimento e afetividade.

Dona Lina, como era carinhosamente chamada por muitos, imbuía-se das sensibilidades mais simples, profundas e transformadoras do povo e sua cultura popular. Suas análises e aplicações práticas, ainda nos anos de 1950, reivindicavam a riqueza e importância dessas produções, as quais somente passaram a ter reconhecimento, de fato, no Brasil, a partir da Constituição Federal de 1988, que proporcionou grandes avanços na valorização da cultura popular brasileira.

Pode-se dizer que Lina Bo Bardi criou, nos anos de 1976 a 1982, um edifício que transpõe a cultura popular, de forma simbólica, em arquitetura, ao definir um projeto que se comunicava com as pessoas, que transcendia suas diversidades culturais e características do lugar, representando-as, e que foi, de fato, construído no universo coletivo.

Referências

A argamassa desta igreja é feita com o suor de homens, mulheres e crianças. *Jornal Primeira Hora*. Uberlândia, 2º. Caderno, p. 01, 24 dez. 1981.

BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Isa Grinspum [Org.]. *Tempos de grossura: o design do impasse*. 1.ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BARDI, Lina Bo; ALMEIDA, Edmar de; FERRAZ, Marcelo Carvalho [Coord.]. *Igreja Espírito Santo do Cerrado*. Portugal: Editorial Blau, 1999.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. 3.ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

BRASIL. Constituição (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 18 mai. 2012.

FERRAZ, Marcelo Carvalho [coord.]. *Lina Bo Bardi*. 3.ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

_____. *Lina e a religiosidade*. p.172-173. In: INSTITUTO Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG. *Processo de Avaliação para Tombamento: Igreja do Espírito Santo do Cerrado, Município de Uberlândia*. Belo Horizonte, 1997.

_____. *Uma ideia de museu*. p. 123-126. In: GROSSMANN, M.; MARIOTTI, G. (org.). *Museu arte hoje*. São Paulo: Hedra, 2011.

GRINOVER, Marina Mange. *Uma ideia de arquitetura: escritos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, FAUUSP, 2010.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

INSTITUTO Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – IEPHA/MG. *Processo de Avaliação para Tombamento: Igreja do Espírito Santo do Cerrado, Município de Uberlândia*. Belo Horizonte, 1997.

NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*. Tradução Yara Aun Khoury. p.7-28. In: Projeto História – Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n.10. São Paulo, 1993. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>>. Acesso em 01 jul. 2014.

PEREIRA, Juliano Aparecido. *Lina Bo Bardi, 1958-1964*. Uberlândia: EDUFU, 2008.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura*. Salvador: Dissertação de Mestrado, FAUFBA, 2002.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina [Org.]. *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. *Novas fronteiras e novos pactos para o patrimônio cultural*. p. 43-48. In: São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 2, abr.–jun. 2001. Disponível em: <http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v15n02/v15n02_06.pdf>. Acesso em 01 set. 2013.

SILVA, Natália Achcar Monteiro. *Patrimônio Moderno em Uberlândia / MG – a busca por uma identidade: o caso da Igreja Espírito Santo do Cerrado*. Brasília: Monografia de Especialização, FAUUNB, 2011.