

LINA BO BARDI: A *ESTÉTICA DA FOME E A POÉTICA DA ECONOMIA* NA IGREJA ESPÍRITO SANTO DO CERRADO

Lygia Pinheiro de Castro^()*

Resumo

O trabalho apresenta a trajetória da arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992) e as matrizes que constituíram sua postura para a Arquitetura e o Desenho Industrial no Brasil e constrói aproximações entre os pensamentos de Lina, Glauber Rocha (1939-1981), Sérgio Ferro (1942) e Rodrigo Lefèvre (1942-1984), tomando como exemplo o projeto da arquiteta para a Igreja Espírito Santo do Cerrado (1976-1982), em Uberlândia, Minas Gerais.

Palavras-chave: Lina Bo Bardi. Arquitetura. Cinema Novo. Cultura Popular.

Abstract

The paper presents the trajectory of the architect Lina Bo Bardi (1914-1992) and the matrices that constituted her posture for Architecture and Industrial Design in Brazil and builds similarities between the thoughts of Lina, Glauber Rocha (1939-1981), Sérgio Ferro (1942) e Rodrigo Lefèvre (1942-1984) taking as an example her project for the Espírito Santo do Cerrado Church (1976-1982) in Uberlândia, Minas Gerais.

Keywords: Lina Bo Bardi. Architecture. New Cinema. Popular Culture.

Lina: da Itália ao Brasil

Lina Bo nasceu em Roma, em Dezembro de 1914. Criativa e observadora, Lina escolheu o *Liceo Artistico* e depois a *Regio Scuola Superiore di Architettura di Roma*, sob a direção de Gustavo Giovannoni e Piacentini, como caminho para a Arquitetura. Sempre convicta e com o apoio de seu pai, Enrico Bo, Lina esteve envolta nos ares da efervescência cultural das vanguardas artísticas europeias e cresce em pleno desenvolvimento de novas concepções para a Arte e Arquitetura do jovem século XX, que formuladas mesmo antes da

(*)^(*) Arquiteta e Urbanista pela Escola de Engenharia de São Carlos- USP. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – USP, onde desenvolve pesquisa na área de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo sobre a obra da arquiteta Lina Bo Bardi e suas aproximações com John Ruskin, William Morris, Gustavo Giovannoni e Cesare Brandi.

Primeira Grande Guerra, buscavam “elevar a ação cultural a altura dos processos técnicos, econômicos e sociais em fase de desenvolvimento a partir da revolução industrial” (BENEVOLO, 1974, p. 440). Pensam a expressão de uma nova época através de uma estética condizente com a nova realidade da vida veloz e industrial, em atitudes que reivindicavam seu caráter original e libertário em relação à produção precedente.

No início dos anos 1930, Lina Bo cursa o *Liceo Artistico di Roma*. É um momento de grande debate cultural na Itália, na busca de uma identidade moderna e nacional. Existe, de fato, um embate entre tendências arquitetônicas diversas que disputam o papel de Arquitetura Oficial do Estado. Segundo Lima (2013, p.10), eram três as vertentes para o debate da Arquitetura italiana do período que afetariam a produção de Lina em diferentes escalas: a referência às tradições rurais e vernaculares, a vinculação entre nacionalismo e ordem clássica e as novas referências ao racionalismo abstrato e à lógica industrial.

Em seus anos de formação na Universidade, de 1935 a 1939, a estudante Lina esteve em contato com as questões histórico-arquitetônicas e estilísticas da Itália do período, em uma postura da Academia muito mais orientada a anacronismos construtivos do que para a produção de uma Arquitetura que falasse de fato às novas tendências e dialogasse com as vanguardas artísticas europeias. Embora houvesse no ambiente acadêmico romano uma preocupação com a renovação da prática profissional e da formação, havia, no entanto, um distanciamento das influências internacionais na Arquitetura em detrimento de historicismos.

Com o crescimento e consolidação do Regime Fascista, a Arquitetura se volta para o atendimento da agenda modernizadora de Mussolini, a partir da incorporação de elementos tradicionais no discurso contemporâneo. Embora a ordem do dia fosse a busca de uma linguagem italiana, única e emblemática, os arquitetos italianos trilharam caminhos bastante diversos e mesmo Giovannoni e Piacentini apresentavam filiações distintas. As posturas de Gustavo Giovannoni se alinhavam a uma nova Arquitetura italiana que fosse pautada na tradição, mais vinculada à Academia e às questões preservacionistas. Já Marcello Piacentini era parte de outra vertente mais conciliatória entre modernização e tradição, propondo a “simplificação de formas e princípios clássicos para representar a monumentalidade dos novos edifícios públicos” (LIMA, 2013, p.10). Apesar das tentativas de Giovannoni e Piacentini em manter o afastamento das ideias das vanguardas europeias,

seus alunos, ainda assim, eram atingidos por elas. Mesmo com o distanciamento das vanguardas em sua formação acadêmica, as propostas desses movimentos sempre fizeram parte do repertório de Lina paralelamente aos apontamentos dentro da Universidade e são influências marcantes em sua Arquitetura, seja pelo caráter libertador e pelo questionamento, mas ainda mais por seu conteúdo político e social. Em Milão e Turim, os jovens arquitetos encontravam terreno profícuo para desenvolverem seu trabalho. Eram cidades industriais, economicamente mais estáveis que Roma, abertas aos novos ares que já circulavam pela Europa, desde o começo do século, e onde o ambiente intelectual italiano encontrava sobrevida.

A jovem arquiteta se forma em 1939, no contexto do conflito. Com a impossibilidade de produção em Roma tomada pelo Fascismo, Lina deixa a capital rumo à Milão, junto com Carlo Pagani, seu colega de universidade. Segundo ela, sua ida para Milão se dá “em virtude da tendência de ‘nostalgia’ estilístico-áulica, não só da Universidade, mas de todo o ambiente professoral romano” (BARDI, 2008a, p.12), que não lhe permitia explorar possibilidades, tampouco se mostrava o espaço onde ela encontraria ressonância para seus posicionamentos. Seria em Milão, o centro vivo das discussões sobre cultura e Arquitetura, que Lina encontraria o contexto que a despertaria para novas possibilidades.

O arquiteto Giò Ponti era uma figura importante no cenário arquitetônico italiano, adepto de um meio termo entre modernidade e tradição. Seus posicionamentos traziam ao debate as questões da Arquitetura vernacular e do Artesanato em relação à produção industrial, que encontrariam, mais tarde, ressonância no pensamento de Lina, seja na Itália ou no Brasil. Apesar do relato em suas notas biográficas do trabalho no escritório de Giò Ponti, suas atividades de *freelancer* eram intermediadas por Carlo Pagani, com quem mantinha um pequeno escritório na Via Gesù. Embora seu trabalho fosse restrito a peças gráficas e encomendas e ela não tivesse contato direto com Ponti, seu esforço de resgate do Artesanato italiano e sua associação à produção industrial, bem como sua proposta de continuidade entre tradição e modernidade na casa italiana, serviram como significativas bases conceituais para a jovem arquiteta.

Sua atuação efetiva junto a Giò Ponti se daria meses mais tarde, com a entrada da Itália na Segunda Guerra Mundial, em Junho de 1940. A alternativa para os arquitetos eram as casas editoriais, onde podiam exercer atividades como ilustradores e designers gráficos.

Giò Ponti era, então, o influente diretor da revista *Domus*, criada por ele em 1928 com o propósito de promover a Arquitetura e o Design italianos, onde Lina Bo e Carlo Pagani tiveram a oportunidade de publicar dois artigos nas edições de Novembro e Dezembro de 1940: “*Stanza per due ragazzi*” e “*Un giardino disegnato da Bo e Pagani*”, de fato, os primeiros textos publicados de Lina Bo (LIMA, 2013, p.20). No final de 1940, Lina Bo é apresentada a Giò Ponti por Carlo Pagani e em 1941, é lançada pelo diretor da *Domus* a revista *Lo Stile*, onde Lina pôde contribuir, efetivamente, entre 1941 e 1943. Com a nomeação de Pagani como editor chefe da *Lo Stile*, em Maio de 1941, Lina passa a contribuir com alguns artigos e ilustra algumas capas com Giò Ponti, Enrico Bo e Carlo Pagani, sob o pseudônimo *Gienlica*. Em Outubro de 1941, Lina tem seu primeiro artigo solo, onde declara a Arquitetura como expressão da vida humana, dotada de profundo conteúdo moral (LIMA, 2013, p.21-22) e durante esses anos contribui com diversas publicações, sejam artigos ou ilustrações.

No final de 1943, Carlo Pagani é convidado a dirigir a revista *Domus* e Lina, aos vinte e cinco anos, é sua coeditora. Trazem em suas publicações os temas da Arquitetura vernacular, assim como a continuidade entre tradição e modernidade e Arquitetura e paisagem. Por conta da guerra, a publicação de *Domus* é suspensa em Dezembro de 1944 e volta a ser editada em Janeiro de 1946 sob a direção de Ernesto Nathan Rogers (LIMA, 2013, p.25-26).

Embora o trabalho de Lina junto a Giò Ponti não tenha tido a proximidade relatada por ela em sua biografia, a influência do pensamento e da atitude profissional do arquiteto reverbera na produção de Lina Bo, assim como em outros jovens arquitetos italianos do período. As ideias de Giò Ponti, especialmente as questões do Design, do Artesanato e da Arquitetura como Arquitetura social, chegaram à Lina e encontraram no Brasil solo fértil para florescer.

A Segunda Guerra Mundial chega ao fim em 1945 e a perspectiva de construir, ao invés de destruir, era animadora. O final da guerra traz consigo a necessidade de reconstrução na Europa. O que cabe por parte dos arquitetos, diante do cenário de devastação que acomete diversas partes, é a colaboração para a reconstrução. Prevalece a conduta ética do arquiteto, a percepção para as reais necessidades do homem. Caberia levar

a Arquitetura para o viver de cada um. Segundo a própria Lina, é esse o momento em que, pela primeira vez, o homem pensa no homem:

Foi então, quando esperávamos naqueles momentos de pesadelo, que as casas começassem a ruir que nos apercebemos que elas ‘eram humanas’, que eram o ‘espelho’ do homem, que eram ‘o homem’ [...]. Foi então, enquanto as bombas demoliam sem piedade a obra e a obra do homem, que compreendemos que a casa deve ser para a ‘vida’ do homem, deve servir, deve consolar; e não mostrar, numa exibição teatral, as vaidades inúteis do espírito humano [...]. E, pela primeira vez, os homens devem reconstruir as casas, tantas casas no centro das grandes cidades, ao longo das estradas de campo, nos vilarejos; e, pela primeira vez, ‘o homem pensa no Homem’, reconstrói para o Homem. A guerra destruiu os mitos dos ‘monumentos’. Também nas casas, os móveis monumentos não devem existir mais [...] os móveis devem ‘servir’, as cadeiras para sentar, as mesas para comer, as poltronas para ler e repousar, as camas para dormir, e a casa assim não será um lar eterno e terrível, mas uma aliada do homem, ágil e serviçal, e que pode, como o homem, morrer. (BARDI, 2009a, p. 65-67)

É nesse momento do pós-guerra que Lina, junto com Bruno Zevi, Carlo Pagani e Raffaello Carrieri, passa a publicar a Revista *A*, com o objetivo de alcançar não só os técnicos, mas toda a população italiana, de maneira que todos pudessem participar da reconstrução. Seu subtítulo *Attualità, Architettura, Abitazione e Arte* é indicativo de sua abrangência e das preocupações cotidianas abordadas em seus textos.

Devemos recomeçar do começo, da letra A, para organizar uma vida feliz para todos. Nós nos propomos criar em cada homem e em cada mulher a consciência daquilo que é a casa, a cidade. Fazer com que todos conheçam os problemas da reconstrução, para que todos, e não apenas os técnicos, nela colaborem. (BARDI, 2008b, p. 30)

Em 1946, Lina casa-se com Pietro Maria Bardi, jornalista, crítico de arte, curador, dono de galeria e figura de extrema importância política. Profundo defensor da Arquitetura Racionalista como representação do Estado Italiano, em um movimento de modernização da Arquitetura Italiana, contrário aos anacronismos historicistas, Bardi tinha a simpatia de Mussolini, mas era um homem polêmico. Com o final da Segunda Guerra Mundial, Bardi sofre acusações, ora por conta de seu alinhamento ao Fascismo em seus primeiros anos, por parte dos intelectuais italianos contrários às posturas do regime, ora por parte dos próprios simpatizantes do Fascismo, que não aprovavam o desentendimento de Bardi com seus líderes. Por medo de ter seus direitos e licença profissional cassados, Pietro Maria Bardi decide se ausentar da Itália por algum tempo, empreendendo uma viagem de trabalho pela América do Sul. Casa-se com Lina Bo para que ela possa acompanhá-lo e em 1946, e os dois deixam a Itália rumo a um país que ainda estava por ser feito, onde não existiam

ruínas, onde não pairavam as amarras do Velho Mundo, onde a Arquitetura não encontraria vícios. Destinados a apenas algumas exposições em terras brasileiras, Lina e Pietro faziam do Brasil sua casa até o final de suas vidas.

Chegada ao Rio de Janeiro de navio, em outubro. Deslumbre. Para quem chegava pelo mar, o Ministério da Educação e Saúde avançava como um grande navio branco e azul contra o céu. Primeira mensagem de paz após o dilúvio da Segunda Guerra Mundial. Me senti num país inimaginável, onde tudo era possível. Me senti feliz, e no Rio não tinha ruínas. (BARDI, 2008a, p. 12)

Lina estabelece, à primeira vista, uma relação de encantamento com o Brasil. Recepcionada pela “primeira vanguarda internacional do Brasil”, como ela mesma definiu o grupo formado por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Athos Bulcão, Burle Marx (RISÉRIO, 1995, p. 95) e outros nomes e em um território novo de possibilidades ainda inexploradas, Lina dispõe da liberdade necessária às suas reflexões e experimentações. As duas vertentes da personalidade de Lina – vanguarda arquitetônica/desenho industrial e atenção estético-cultural para a criatividade popular – encontrariam no Brasil campo aberto para se desenvolver. Lina se achava num país onde a Arquitetura da Bauhaus e de Corbusier encontrara terreno propício para florescer e fora assimilada de modo imediato e criativo. A erudição da formação romana de Lina, aliada à ânsia pelo novo e ao vasto espectro cultural-popular brasileiro, corroboraram para uma produção de caráter libertário.

É esse o cenário de produção moderna que Lina encontra, onde o movimento brasileiro, apesar de fortemente influenciado pelo europeu, encontra suas nuances e desenvolve sua própria fisionomia, distinta da prática que vinha sendo adotada na Europa, ainda traumatizada pela guerra. Segundo Lina, a força da Arquitetura contemporânea brasileira residia na sua falta de polidez, na sua rudeza, neste tomar e transformar sem preocupações. Seria um contínuo possuir em si, entre a consciência da técnica, a espontaneidade e o ardor da arte primitiva, características essas que não nos levariam ao academicismo enquanto o espírito dessa arquitetura fosse o espírito do homem, sua pesquisa, a busca dos valores de sua vida em evolução, até quando colhesse sua inspiração da poesia íntima da terra brasileira (BARDI, 2009b, p. 72).

Dando continuidade à atividade editorial a que dera início na Itália, em 1950, o casal Bardi publica o primeiro volume da Revista *Habitat*. É no prefácio dessa primeira edição que Lina deixa clara sua proposta para o periódico:

[...]a beleza imaginativa de uma floresta, de uma cabana de pau-a-pique, de um pote marajoara, de uma igreja barroca, o Aleijadinho, os ourives da Bahia, os movelheiros manuelinos do Recife, os epígonos da missão francesa, os arquitetos do teatro de Manaus e os do Ministério da Educação e Saúde do Rio, os pintores caipiras e os artistas de renome, ceramistas, os gameleiros do litoral, indígenas, africanos, descendentes de conquistadores, emigrantes, todos os que contribuíram, continuam contribuindo e participam de alguma forma da arte no Brasil, terão as suas atividades registradas em 'Habitat' com o empenho de quem sabe apreciar o que de mais característico tem o país.(BARDI *apud* PEREIRA, 2007, p. 30-31)

Segundo Pereira (2007), a atuação de Lina ao longo desse período editorial se caracteriza em dois setores: o campo da crítica às manifestações artísticas e culturais ligadas a um anseio de modernidade no país e o campo da cultura e da arte popular. Os artigos referentes ao anseio de modernidade no país adquirem um viés mais polêmico e provocativo, enquanto que a cultura popular ganha espaço ao lado das reportagens sobre manifestações eruditas de arte e cultura. A Arquitetura, o artesanato, a pintura, a escultura, as vestimentas, os hábitos e as demais manifestações populares conferem autenticidade e originalidade ao país.

Em Abril de 1958, Lina vai à Salvador para uma série de conferências na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, a convite do professor Mendonça Filho. Em Agosto do mesmo ano, Lina retorna à Bahia para auxiliar Diógenes Rebouças em sua disciplina Teoria e Filosofia da Arquitetura, no Curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia. Nesse momento, a Universidade da Bahia é espaço de vanguarda na produção de Arte e Cultura. E é nessa Bahia que Lina encontra o cenário para uma intensa e profícua atuação cultural.

Bahia

Sob a reitoria de Edgard Santos, a Universidade da Bahia encontra um momento de pura efervescência cultural a partir do final dos anos 1950. Contra todo o conservadorismo provinciano, a Universidade se estrutura para a criação de diversas frentes de pensamento, que culminam no florescimento de movimentos como o Cinema Novo, de Glauber Rocha (1939-1981) e a Tropicália, de Gilberto Gil e Caetano Veloso. A contribuição de Agostinho da Silva, criando o Centro de Estudos Afro Orientais, a direção de Martim Gonçalves na Escola de Teatro, os Seminários Livres de Música de Joachim Koellreutter e a Escola de

Dança dirigida por Yanka Rudska contribuem decididamente para a fundamentação da cultura na Bahia no final dos anos 50 e para o amadurecimento de uma, ainda incipiente, cultura brasileira. Fora da Universidade, o papel de Lina Bo Bardi, dirigindo o Museu de Arte Moderna da Bahia, a convite do então governador Juracy Magalhães, é ação vital na valorização da Arte popular e na construção de um olhar que se debruce sobre tais questões.

O que se observa neste momento é que tais ações, que se iniciam no âmbito da Universidade, encontram reverberação na cidade. Sintonizadas em um intercâmbio de ideias e ações, as relações entre cultura popular e erudita possibilitavam o diálogo do universo cosmopolita com a realidade sociocultural e antropológica da cidade.

Segundo Gullar (*apud* ROSSETTI, 2002), entre os anos 50 e 60, o fazer cultural e a ação política são instâncias de uma mesma postura. Portanto, mais importante que teorizar sobre cultura popular, era agir sobre esta cultura e atuar com seu vetor, o povo, a fim de conquistar mudanças sociais significativas. E era exatamente isso que se buscava na Bahia do final dos anos 50, a partir de ações consistentes, reflexivas e fundamentadas desse grupo de intelectuais que via no projeto cultural um novo projeto de país, um projeto de libertação e emancipação.

O Brasil está conduzindo, hoje, a batalha da cultura. Nos próximos dez, talvez cinco anos, o país terá traçado os seus esquemas culturais, estará fixado numa linha definitiva: ser um país de cultura anônima, construída sobre raízes próprias, ou ser um país inautêntico, com uma pseudocultura de esquemas importados e ineficientes(...). Um país apto a tomar parte ativa no concerto universal das culturas, ou um país saudoso de outros meios, mundos e climas. O Brasil, hoje, está dividido em dois: o dos que querem estar a par, dos que olham constantemente para fora, procurando captar as últimas novidades para jogá-las, revestidas de uma apressada camada nacional, no mercado da cultura, e o dos que olham dentro de si e à volta procurando fatigadamente, nas poucas heranças duma terra nova e apaixonadamente amada, as raízes duma cultura ainda informe para construí-la com uma seriedade que não admite sorrisos. (BARDI, 2009c, p. 113)

São essas as matrizes – italiana e baiana – a partir das quais Lina inicia a construção de seu processo próprio de valorização da cultura popular. Além disso, a primeira fase de atuação de Lina no Brasil, especialmente em São Paulo, seja no âmbito museológico, na prática do design ou na atividade editorial, propiciou uma reafirmação dos preceitos adotados pela arquiteta e a incorporação de questões novas ao seu repertório europeu.

Ao tentar aplicar a ideia de modernidade aprendida na Itália à modernidade latino-americana, Lina Bo Bardi vai se dando conta de que nesta última a raiz não está na retórica dos modelos maquinistas senão nos valores essencialistas das

origens, na simplicidade do primitivo, na própria história e na potência da natureza.(...)Para Lina Bo Bardi a possibilidade de ser moderno reside, precisamente, em atenuar sua urgência, em ser fiel à história, à realidade. (MONTANER, 1997, p.14-15)¹

Cabe aqui tratarmos da diferenciação fundamental que Lina adotava entre Nacional e Nacionalismo. Para ela, o Nacional Popular seria a identidade de um povo, de um país, enquanto que o Nacionalismo seria o equívoco que gera uma Itália Fascista e a Espanha de Franco. O Nacional carrega em si todas as manifestações de um povo, todas as cores e credos, características originais e sagradas de um país, o que é digno de orgulho (BARDI, 1992). A herança cultural do negro e do índio, as miscigenações, os diferentes credos, tradições e hábitos relacionados a determinados grupos, são manifestações vitais de uma cultura nacional, ligadas ao desenvolvimento moderno e atual da vida (BARDI *apud* PEREIRA, 2007). Lina relaciona, frequentemente, identidade nacional e raízes populares. Ela estabelece inter-relações culturais entre o arcaico, o residual e o emergente.

O reexame da história recente do país se impõe. O balanço da civilização brasileira ‘popular’ é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Esse balanço não é o balanço do folklore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço ‘visto do outro lado’, o balanço participante. É o Aleijadinho e a cultura brasileira antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das vilas, é o negro e o índio. Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir. (SUZUKI, 1994, p. 12)

Nota-se no discurso de Lina um olhar que tende aos valores imateriais da cultura, calcados em questões relativas à memória, à consolidação de um povo e à construção de identidade nacional. É no Nordeste brasileiro que Lina aprofunda sua pesquisa da realidade brasileira, nos aspectos físicos e antropológicos. Encontra, a partir do levantamento dos objetos de uso popular, nos desdobramentos da reutilização do “nada”, as propriedades formais, autênticas e de conteúdo, capazes de compor as bases de um verdadeiro, genuíno e consistente desenho industrial brasileiro, opção à industrialização adquirida. Trata-se da valorização da capacidade criativa popular que supera dificuldades, a partir da qual Lina aposta num caminho de desenvolvimento. É o caminho da capacidade criativa que alcança o trabalho livre e que se torna alternativa para a emancipação.

¹Tradução da autora.

Lina e Glauber: a estética da fome na Arquitetura

Retomando o projeto baiano de construção de um país iniciado em meados dos anos 1950, estabelecemos, portanto, pontos de contato entre a Arquitetura de Lina Bo Bardi e o Cinema Novo de Glauber Rocha. Sob a perspectiva do texto-manifesto do cineasta baiano - *Eztétyka da Fome*, de 1965, serão estabelecidas as congruências de seus pensamentos e ações.

Lina e o cineasta se conhecem em 1958, em conferências realizadas por ela na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia, nas quais Glauber e outros intelectuais participam. Durante o período que a arquiteta permaneceu na Bahia, a cooperação entre os dois foi significativa e Glauber Rocha tem participação nas propostas para o Museu de Arte Moderna e auxilia na montagem da exposição “Bahia no Ibirapuera”, sob a curadoria de Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves. Nesses anos de profunda fermentação intelectual, Glauber Rocha construía suas concepções para a renovação da estética do cinema nacional, que teria como tônica a insubordinação latino-americana e o paternalismo do chamado primeiro mundo. O jovem cineasta Glauber Rocha constrói seu discurso cinematográfico na escassez estética e formal do subdesenvolvimento, insubordinado à hegemonia cultural desse primeiro mundo. Daí sua máxima de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” como argumento suficiente para a produção artística. Seu Cinema foi criado a partir das condições econômicas e políticas do Brasil do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, acolhendo nossa cultura popular e condição de subdesenvolvimento como fios condutores de uma produção crítica, dolorida e profundamente honesta.

A produção de Glauber Rocha é uma denúncia - o engajamento político do artista de forma visceral. Propõe uma estética de diluição da dicotomia entre povo e vanguarda, assim como Lina na Arquitetura e no *design*. Com uma proposta de desenvolvimento industrial para o país que parte da estética artesanal e da cultura do povo do Nordeste, Lina apresenta uma alternativa à industrialização de massa e agrega à composição arquitetônica o raciocínio de valorização de meios, materiais e técnicas populares.

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo

cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. (...) Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA, 1965)

Lina e Glauber guardam em comum a busca incessante pela verdade, pela realidade, por uma identidade, despida da roupagem colonialista para tornar-se coerente. Uma cultura popular instintivamente popular, a verdadeira. No texto de abertura da exposição “Nordeste”, primeira exposição realizada no restaurado Solar do Unhão que abriga, a partir de 1963, o Museu de Arte Moderna da Bahia, Lina fala da busca de uma poética da simplificação, uma estética do lixo:

Nordeste

Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão deveria chamar-se Civilização do Nordeste. Civilização. Procurando tirar da palavra o sentido áulico-retórico que a acompanha. Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes. (...) É a procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ser ‘demitidos’, que reclamam seu direito à vida. Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante duma realidade pode dar.

Matéria-prima: o lixo.



Figura 2. Artefatos populares recolhidos por Lina no Nordeste.
Fonte: Portal do Servidor da Bahia

Da mesma forma que Lina Bo Bardi busca uma alternativa coerente à industrialização brasileira, pautada na produção cultural e popular do país, Glauber busca para o Cinema nacional uma saída à Hollywood e ao Imperialismo. Segundo ele, sua tentativa é de resgatar o Cinema brasileiro de uma miséria econômica e cultural a partir do entendimento da complexidade multirracial e econômica do país (ROCHA, 1981).

A Capacidade Humana do Apesar de: Uma Poética da Economia

Ao mesmo tempo em que Lina Bo Bardi e Glauber fomentavam na Bahia o desenvolvimento de um pensamento engajado na liberdade do homem brasileiro através da valorização de suas raízes, crenças e tradições genuínas e da produção de uma Arquitetura e de um Cinema coerentes com a realidade nacional de subdesenvolvimento, a partir de uma estética que lida com a dureza de nossa realidade, em São Paulo, os jovens arquitetos Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre partem dessa mesma condição de país e elaboram, a partir da perspectiva social, uma nova proposta para a Arquitetura brasileira.

É o questionamento do avanço das forças produtivas, como sinônimo de igualdade social que alavanca o debate iniciado nos primeiros anos da década de 1960 – momento de

acalorado debate político - por Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre. Os dois jovens arquitetos questionam a possibilidade da coexistência de um projeto popular que respondesse às necessidades vitais do povo e o desenvolvimento das forças produtivas através da industrialização, planejamento e racionalização da construção. Apresentam, portanto, um projeto de cooperação entre técnicos e trabalhadores e um programa estético para o campo da construção.

Assim é que do mínimo útil, do mínimo construtivo e do mínimo didático necessários, tiramos, quase, as bases de uma nova estética que poderíamos chamar a 'poética da economia', do absolutamente indispensável, da eliminação de todo supérfluo, da 'economia' de meios para a formulação da nova linguagem, para nós, inteiramente estabelecida nas bases de nossa realidade histórica. (ROCHA, 1981, p. 36)

É a partir dessa concepção, desdobrada em experimentações concretas, que podemos evidenciar uma aproximação com a visão de Lina Bo Bardi e de Glauber Rocha. Assim como a arquiteta e o cineasta, Sérgio e Rodrigo buscam a formulação de uma nova linguagem, despida da roupagem industrializada, que, já mastigada, nos fora colocada como caminho a ser percorrido. Buscam, no caminho da feitura arquitetônica, o comprometimento com as necessidades do povo brasileiro numa perspectiva traçada a partir da nossa realidade. É também na exploração das possibilidades da racionalização das técnicas e materiais populares e tradicionais que se busca uma alternativa para a habitação popular. Tal experiência coloca a modernidade construtiva como fator secundário, quando lança seu olhar para além dos materiais industrializados disponíveis no momento, ainda cheios de 'defeitos' (FERRO, 2006, p. 43)², e opta pela utilização de técnicas populares e tradicionais na tentativa de alcançar uma proposta plausível para a solução do déficit habitacional no Brasil. Assim como a proposta alternativa de Lina à industrialização e à massificação e a proposta de Glauber de uma estética indigesta fiel à realidade subdesenvolvida do país, Sérgio Ferro apresenta uma linguagem que por

sua racionalização, despreocupada com sutilezas formais e requintes de acabamento, associada a uma interpretação correta de nossas necessidades, não só favorece o surgimento de uma arquitetura sóbria e rude, mas também

²Tal descontentamento com os materiais industrializados pode ser reforçado a partir de sua experiência na casa Boris Fausto, no Butantã, onde uma série de defeitos de fabricação desses materiais ocasionou uma série de correções que acabaram por prejudicar o coletivo da proposta.

estimula a atividade criadora viva e contemporânea que substitui, muitas vezes com base no improviso, o rebuscado desenho de prancheta. (FERRO, 2006, p. 44)

É nesse mesmo viés de pensamento, de valorização de técnicas e materiais populares, do absolutamente indispensável e da eliminação do supérfluo que Lina pensa o Brasil. A civilização do Nordeste é a civilização do mínimo necessário, é também “poética da economia”, evidente no excerto de seu texto sobre a exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão:

Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes. Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente (mesmo se a palavra *técnico* define aqui um trabalho primitivo), desde a iluminação até as colheres de cozinha, as colchas, as roupas, bules, brinquedos, móveis, armas(...). Cada objeto risca o limite do ‘nada’, da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do ‘útil’ e ‘necessário’ é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não gratuitas, não criadas pela mera fantasia. (BARDI, 2009d)

Mas o Brasil escolheu a *finesse*, se desvencilhou de um Desenho Industrial que poderia ter sido mais aderente às necessidades reais do país (BARDI, 1994a). O artesanato sobre o qual versa Lina é a exacerbação do essencial, é a essência que se torna aparência, numa fusão indissolúvel, a partir do necessário e vital à sobrevivência do povo do Nordeste, onde não existem protagonistas individuais, mas uma única força coletiva (BARDI, 1994b). Uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante de uma realidade pode dar. É o que mais se distancia da Arte pela Arte, é a não-alienação, é a possibilidade em todos os sentidos. A Arte Popular retira a condição de excepcionalidade dada à arte, sua leitura como algo extraordinário. Lina traz a figura do sertanejo, do homem simples, a figura do artista popular que se distancia da condição de genialidade kantiana e da erudição em sua produção.

A lâmpada, na lamparina, não interessava ao consumidor da ‘lamparina’ como lâmpada. Está ali como reservatório de vidro. Perdeu sua significação de lâmpada. Os consumidores de lâmpada não sabiam o que fazer com ela e deitaram-na fora. O produtor, que não sabia o que fazer com a lâmpada enquanto significando lâmpada, soube criar uma nova significação para ela. E pretendia que seu trabalho – a lamparina – fosse valorizado, respeitado, usado e consumido – pelo menos como resultado de sua atividade em organizar um pequeno universo de peças, aliadas às exigências gerais da vida, num ambiente de pobreza, mas, mesmo assim, com a indispensável criatividade. Isso não consagra

uma estética do lixo, uma estética da pobreza, muito a gosto do 'terceiro-mundismo'. Mostra tão somente que a área de ocupação de uma determinada maneira de organizar a distribuição, a produção e o consumo nem sempre atinge toda a população. E isso afirma a capacidade humana do apesar de. Não justifica a pobreza, a incapacidade ou impossibilidade de trabalho socialmente necessário. (MOTTA, 1994)

Mas Lina extrapola seus apontamentos sobre Desenho Industrial e traz a poética da economia, do útil e necessário – a estética da realidade do povo - para a Arquitetura. Seu exemplo talvez mais contundente seja o da Igreja Espírito Santo do Cerrado, em Uberlândia, onde Lina materializa na concretude das formas, em toda a possibilidade expressiva dos materiais tradicionais e no processo de construção, sua postura devedora de sua formação italiana e adepta das especificidades culturais e populares brasileiras, no estabelecimento de um franco diálogo entre erudito e popular.

O projeto para a Igreja Espírito Santo do Cerrado se desenvolve a partir da colaboração mútua entre Lina Bo Bardi e a comunidade. Uma obra em mutirão, onde o erudito fala ao popular e vice-versa e que, em toda a sua simplicidade de meios, na síntese da forma e na adoção de materiais tradicionais, constrói o espaço de introspecção, singelo e desnudo, permitindo a conexão interior e com o divino. O caminho para a comunhão com o sagrado se faz através da simplicidade. Uma igreja franciscana, de fato, em sua humildade e singeleza, dotada de uma imensa capacidade de falar a cada um e à comunidade.

Nesse projeto, Lina observa não somente as exigências materiais dessa comunidade, mas, na beleza que reside no útil e no necessário, numa aproximação com a posição de Glauber Rocha, Ferro e Lefèvre, a arquiteta está atenta às necessidades também espirituais do povo. Fica claro que a busca de Lina Bo Bardi não é pelo transcendental; sua obra é concreta, dura – retrato de uma realidade, a da periferia da cidade de Uberlândia em meados de 1970. E embora os meios fossem escassos e os materiais tradicionais – doações conseguidas pela comunidade – o transcendental é alcançado no rigor conceitual e técnico proposto por Lina e amplamente debatido com a comunidade.

Segundo Oliveira (2002, p. 90-92), o interior e o exterior do conjunto do projeto são ondulantes, como se todo o conjunto girasse. A maneira como o projeto se apresenta no terreno remete-nos a uma engrenagem, numa alusão à própria concepção de comunidade. De fato, foi o trabalho coletivo, liderado tecnicamente por Lina, que permitiu a realização de uma proposta que se afasta dos tradicionais modelos para o espaço sagrado e aproxima a

casa de Deus da casa dos homens, numa relação de proximidade e comunhão. A comunidade entendida como uma grande engrenagem, como partes interdependentes e fundamentais, sejam as rifas das mulheres para arrecadação de recursos, seja a mão-de-obra da construção, seja a própria Lina capitaneando tecnicamente o projeto e a construção, mas abraçando de maneira fundamental a cultura e a religiosidade desse povo.



Figura 1: Aquarela de Lina Bo Bardi. Perspectiva geral do conjunto da Igreja Espírito Santo do Cerrado e detalhes, 1976.

Fonte: Instituto Lina Bo e P. Maria Bardi.

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.

O que houve de mais importante, na construção da Igreja do Espírito Santo, foi a possibilidade de um trabalho conjunto, entre arquiteto e mão-de-obra. (...) As dimensões são as mínimas necessárias, como se pode ver nas celas das irmãs e no pequeno pátio interno.

Sem reboco nem acabamentos especiais, na realização desse projeto foram empregados materiais do próprio local: tijolos de barro e a estrutura portante de madeira (aroeiras da região). (...) Nossa experiência não é a de uma “elite folclórica”, mas, um teste de viabilidade, tendo em vista a possibilidade de uma produção habitacional ao alcance econômico do povo e realizada com a colaboração ativa desse mesmo povo. (BARDI, 1999)

O projeto de Lina para a Igreja em Uberlândia trata da realidade de um povo e da possibilidade de uma Arquitetura que responda, efetivamente, às necessidades dessa comunidade. A solução apresentada, Lina acredita ser viável também para a habitação em um processo de substituição das soluções deficientes e miseráveis do Banco Nacional de

Habitação (ALMEIDA, 1999). Sob essa perspectiva, o pensamento de Lina é consonante às proposições de Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre. Acreditam na transformação da Arquitetura a partir da poética da economia e do útil e necessário, na construção de uma nova realidade para o Brasil. Um novo projeto de país assim como Glauber Rocha, que buscou através do Cinema Novo mudar o Brasil, quiçá o mundo. Darcy Ribeiro costumava dizer que Glauber retratava o sofrimento do povo brasileiro, uma verdade cotidiana. E através dessa estética da fome, da dureza dessa realidade, Glauber propôs uma poética de liberdade. E nessa mesma aspereza, sem disfarces ou artifícios que abrandassem a realidade, Lina mostrou na Igreja Espírito Santo do Cerrado uma Arquitetura de possibilidade, uma poética de economia e de liberdade, mas também de comunhão.

Uma idéia precisa de arquitetura, entendida como a expressão de uma cultura, que assume a tarefa de representar os seus valores, que pretende manter unidas arte e vida, de modo que a primeira seja uma expressão da segunda, e que as formas da arquitetura possam narrar a vida dos homens. Arquitetura como unidade, reunindo no projeto todas as questões a serem enfrentadas, para, assim, ser levada a cabo.

Para Lina, o homem é o ponto de origem, mas também o fim de toda atividade humana. Com base nessa centralidade do homem, como num novo humanismo, atribui à arquitetura a tarefa de construir uma nova realidade, de transformá-la, moldando-a no que de mais positivo houver numa cultura. Pretende construir, assim, um mundo no qual o homem seja capaz de reconhecer-se e de reconhecer. Um mundo de formas, de valores. (SEMERANI; GALLO; MARRAS, 2006)

Referências

ALMEIDA, Edmar de. Uma Nova Flor no Cerrado. In: BARDI, Lina Bo. *Igreja Espírito Santo do Cerrado*. Lisboa: Editora Blau, 1999.

BARDI, Lina Bo. Uma aula de arquitetura. *Revista Projeto*, n.149. São Paulo, 1992.

_____. Um Balanço Dezesesseis Anos Depois. In: SUZUKI, M., (Org). *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994a.

_____. Por que o Nordeste. In: SUZUKI, M., (Org). *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994b.

_____. Igreja Espírito Santo do Cerrado. In: BARDI, Lina Bo. *Igreja Espírito Santo do Cerrado*. Lisboa: Editora Blau, 1999.

_____. Curriculum Literário. In: FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Imprensa Oficial, 2008a.

_____. Revista A, nº 1. In: FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Imprensa Oficial, 2008b.

_____. Na Europa a casa do homem ruiu. Rio de Janeiro, Revista Rio, 1947. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009a.

_____. Bela Criança. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009b.

_____. Brennand cerâmica. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009c.

_____. Nordeste. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009d.

BENEVOLO, Leonardo. *História de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

FERRAZ, Marcelo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Imprensa Oficial, 2008.

FERRO, Sérgio. *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LIMA, Zeuler Rocha Mello de Almeida. *Lina Bo Bardi*. New York: Yale University Press, 2013.

MONTANER, Josep Maria. *La Modernidad Superada: Arquitectura, Arte y Pensamiento nel siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.

MOTTA, Flávio. A Arte e a Vida Urbana no Brasil. In: SUZUKI, M., (Org). *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994.

OLIVEIRA, Olivia de. *Lina Bo Bardi: obra construída*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

PEREIRA, Juliano Aparecido. *A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964)*. Uberlândia: EDUFU, 2007.

RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1995.

ROCHA, Glauber. Eztétyka da Fome. Texto-manifesto. Gênova, 1965. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html> . Acesso em: Set. 2014.

_____. Prefácio de Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilmes, 1981.

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

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina. *Lina por escrito*: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

SEMERANI, Luciano; GALLO, Antonella; MARRAS, G. Não pise as formigas, não mate as baratas. In: *Catálogo Exposição Lina Bo Bardi Arquiteto*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2006.

SUZUKI, Marcelo (Org). *Tempos de grossura*: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1994.