

Edite Galote Carranza

CAPELA SANTA MARIA DOS ANJOS: UMA OBRA ALTERNATIVA

046
pós-

RESUMO

Celebrando cem anos de nascimento da arquiteta Lina Bo Bardi, seu trabalho continua incitando a curiosidade de pesquisadores, artistas e arquitetos de todo o mundo, devido tanto à qualidade, à subjetividade artística, às ideias, aos ideais e à filosofia de fundo como à amplitude da obra nas áreas de cenografia, *design*, crítica, museologia e arquitetura. Entre suas obras arquitetônicas, a Capela Santa Maria dos Anjos, de 1978, em Vargem Grande Paulista, SP, merece maior atenção. Embora possa ser considerada singela, a Capela é uma obra densa e representativa da Arquitetura Alternativa ao *status quo* arquitetônico paulista. Este artigo analisa a Capela e sua relação com os conceitos de *nacional-popular* e Te-Ato, a fé franciscana e as culturas erudita e popular, a fim de contribuir para o melhor entendimento da obra que dialoga com a cena cultural e política da época.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura moderna. História da arquitetura paulista. Contracultura. Teatro. Cultura popular. Projeto.

DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/ISSN.2317-2762.v24i42p46-62](http://dx.doi.org/10.11606/ISSN.2317-2762.v24i42p46-62)

Pós. R. Progr. Pós-Grad. Arquit. Urb. FAUUSP, São Paulo, v. 24, n. 42, p. 46-62, 2017

SANTA MARIA DOS ANJOS CHAPEL: ONE ALTERNATIVE WORK

ABSTRACT

Celebrating one hundred years of the birth of architect Lina Bo Bardi, her works are still relevant today, inciting the curiosity of researchers, artists, and other architects all over the world. This is due to the quality and scope of her creations in the fields of scenography, artistic design, critiques, and, of course, architecture which are particularly filled with artistic subjectivity, ideals, and a philosophical backdrop. Among her projects, the one we should pay closest attention to is the Santa Maria dos Anjos Chapel, 1978, and located in the city of Vargem Grande Paulista. Although it might be considered a simple project, it is in fact a dense and syncretic work which is an representative project of the alternative to status quo architectural. This article aims to analyze the chapel and its relation to the concept of *national-popular*, concept of Te-Ato, Franciscan faith and culture high culture and popular culture in order to understand its communicating directly with the extensive cultural and political scenario.

KEYWORDS

Modern architecture. Architecture history (São Paulo State).
Counterculture. Theatre. Popular culture. Project.

INTRODUÇÃO

“Esta é outra das nossas micharias... Como sempre, não tinha dinheiro. Mas o resultado é ‘formidável’. No interior tem até ressonâncias e vozes misteriosas durante as cerimônias.”

Lina Bo

Localizada no Retiro dos Padres Franciscanos, no município de Vargem Grande Paulista, a Capela Santa Maria dos Anjos, de 1978, de Lina Bo com Marcelo Ferraz e André Vainer, é um projeto que harmoniza fé franciscana, culturas erudita e popular, dramaturgia Te-Ato e conceito nacional-popular gramsciano.

A Capela foi concebida simultaneamente à construção da Igreja Espírito Santo do Cerrado (1976-1982) e do SESC-Pompeia (1977-1986), quando Lina Bo retomava as atividades após um período de silêncio profissional, em que teria ficado reclusa e recusava projetos (1972-1976). Durante esses anos de “*perseguição e angústia*”, nas palavras do amigo Joaquim Guedes (1992, s/p), Lina Bo teria permitido que Carlos Marighella e Carlos Lamarca se reunissem na Casa de Vidro (MAGALHÃES, 2012, p. 368). Por esse suposto apoio à luta armada, ela foi processada e presa pelo Segundo Exército, depois se autoexilou na casa da irmã, em Milão, em 1973 (RUBINO, 2002, p. 102-3).

Lina Bo participou ativamente da resistência cultural ao Regime Militar em duas frentes: como editora da revista *Mirante das Artes, Etc.*, publicou artigos como “A tortura questão de método”, “Operação Bandeirante” e “MEC-USAID”, controversos para os “Anos de Chumbo”; como cenógrafa do Teatro do Desbunde, concebeu figurinos e cenários para *Na selva das cidades* (1969) e *Gracias Señor* (1971), materializando o conceito Te-Ato, de José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso).

O conjunto formado pela Capela Santa Maria dos Anjos, juntamente com a Igreja Espírito Santo do Cerrado, o SESC-Pompeia e o Teatro Oficina Uzina Uzona, marca um momento de síntese projetual e coesão conceitual na carreira de Lina Bo.

Este artigo analisa a Capela Santa Maria dos Anjos a partir dos seguintes parâmetros: sincretismo entre o erudito e o popular, intercâmbio de ideias projetuais, relação com o conceito filosófico nacional-popular, fé franciscana e a dramaturgia do Te-Ato, que são abordados ao longo do texto com base em nossa pesquisa de doutorado *Arquitetura Alternativa: 1956-79* e nos artigos “Casa Valéria Cirell e o nacional popular” e “Capela Santa Maria dos Anjos: alpendre nacional-popular”, à luz de novas reflexões como o caráter interdisciplinar e transdisciplinar da proposta.

A CAPELA ALPENDRADA

A Capela Santa Maria dos Anjos [Fig. 1] se destaca entre as edificações que formam o Retiro dos padres franciscanos pela implantação num platô elevado junto ao bosque e por suas técnicas construtivas.



Fig. 1 – Capela vista da entrada do Retiro, recém-construída
 Fonte: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, São Paulo.

Diferentemente das demais edificações do Retiro, construídas com alvenaria de vedação e revestidas e pintadas de branco, com caixilhos de alumínio natural e vidro, estrutura de concreto armado aparente e cobertura de telhas de fibrocimento, a Capela é de alvenaria estrutural armada de blocos de concreto, revestidos externamente com argamassa de cimento e terra aplicada em camada finas.



Fig. 2 – Porta de madeira tipo mucarabi, bancos de madeira projeto de Lina Bo e paginação de piso pelo vértice da parede. Foto: Edite Galote Carranza, 2011.

Internamente, a Capela tem nave única, com altar-mor e assistência disposta em dois blocos simétricos. A organização espacial evidencia o eixo do altar, elemento caro aos espaços de culto cristãos, e preserva a privacidade visual. Os bancos da assistência são de madeira [Fig. 2], idênticos aos projetados para a Igreja Espírito Santo do Cerrado, de 1976, e depois parcialmente substituídos por cadeiras, também de madeira. A solução do espaço – com altar e assistência em nível e bancos sem os tradicionais genuflexórios, o que contraria a tradição – nos parece menos uma vontade de inovar que uma justa adequação ao espírito democrático. Nesse sentido, é provável que tenha havido intercâmbio de ideias entre os projetos da Capela e do Teatro Oficina Uzina Uzona, hipótese que se discute adiante.

O acesso ao interior da Capela se faz por uma única porta de madeira, em treliça mucarabi [Fig. 2], clara referência à arquitetura colonial brasileira; o mucarabi foi incorporado ao repertório projetual da arquiteta desde o projeto da Casa Valéria Cirell, de 1958, e usado também no projeto do SESC-Pompeia. O interior é iluminado por esquadrias altas de madeira e vidro, que permitem visuais tanto do bosque do entorno quanto do céu – na perspectiva da assistência.

¹ Conforme declaração de Marcelo Ferraz em entrevista à autora, em 18 de maio de 2012.

A cobertura da Capela é de armação de madeira e telhas cerâmicas e, na face interna, o forro é de madeira tipo macho-e-fêmea, tendo recebido apenas pintura verniz. Essa solução substituiu a concepção inicial, que seria de laje nervurada, abandonada em função da escassez de recursos, nas palavras do arquiteto Marcelo Ferraz,¹ que participou do projeto.

O piso interno da Capela é de concreto magro liso e pigmentado – o popular cimentado queimado – na cor verde escura, que foi valorizado pela solução das juntas de dilatação, cujo desenho representa uma postura projetual [Fig. 2]. Ao invés de adotar juntas reticulares formando planos retangulares, que seria mais simples e usual do ponto de vista da execução, a demarcação das juntas une os vértices da planta subdividindo o piso em planos. As paredes internas receberam massa fina e pintura látex na cor branca.

O volume prismático de alvenaria estrutural recebeu um alpendre saliente e circundante, que é a *ideia forte* do projeto. Executado com armação de galhos roliços, vigas e pilares de troncos brutos e cobertura de sapé, o alpendre imprime à obra uma expressão vigorosa. A solução resgata o partido das igrejas alpendradas da arquitetura religiosa brasileira do período colonial, onde o alpendre – espaço intermediário entre o sagrado e o profano – abrigava os não iniciados no rito cristão (CORONA; LEMOS, 1998, p. 32).

Na historiografia da arquitetura brasileira, o alpendre, ou *copiar*, foi motivo de debate entre o sociólogo Gilberto Freyre e o historiógrafo arquiteto Luis Saia. Para Freyre, a existência de alpendres nas capelas brasileiras coloniais registra a influência da casa-grande patriarcal na arquitetura religiosa, uma vez que as igrejas assimilaram o copiar das sedes dos engenhos de açúcar e que: *“nada mais interessante que certas igrejas do interior do Brasil com alpendre na frente ou dos lados como qualquer casa”* (FREYRE, 1980, p. 19). Luis Saia refuta a tese do sociólogo: *“Não creio, porém, que a existência de alpendre em certas capelas brasileiras possa ser suficientemente explicada pela arquitetura residencial das casas-grandes”* (SAIA, 1939, p. 104); para ele, a origem das igrejas alpendradas brasileiras remonta aos primeiros tempos cristãos e à basílica romana, comprovada pelo uso do nártex e que, *“de fato, já na Península Ibérica se encontra a capela alpendrada, quer nas cidades, quer nas zonas rurais”* (SAIA, 1939, p. 104). Afirmar ainda que o exemplar brasileiro mais remoto de copiar é o da Ermida de Nossa Senhora da Penha, no Espírito Santo, de 1570, que segue a tradição da arquitetura religiosa, e não doméstica, como afirmara Freyre, de alpendres encostados no edifício *“principal mas quase independente dele”* (SAIA, 1939, p. 105). O historiador e arquiteto Carlos Lemos também discute a origem do alpendre, argumentando que as capelas alpendradas paulistas urbanas e rurais são diferentes. Para Lemos, as capelas urbanas seriam uma versão *popular* da ibérica galilé, a qual seguia a *“antiguíssima determinação canônica, que impedia a presença de pessoas não batizadas no templo e, para eles, foi então reservado um lugar abrigado fora da nave, onde ficava a pia batismal”* (LEMOS, 1992, p. 11).

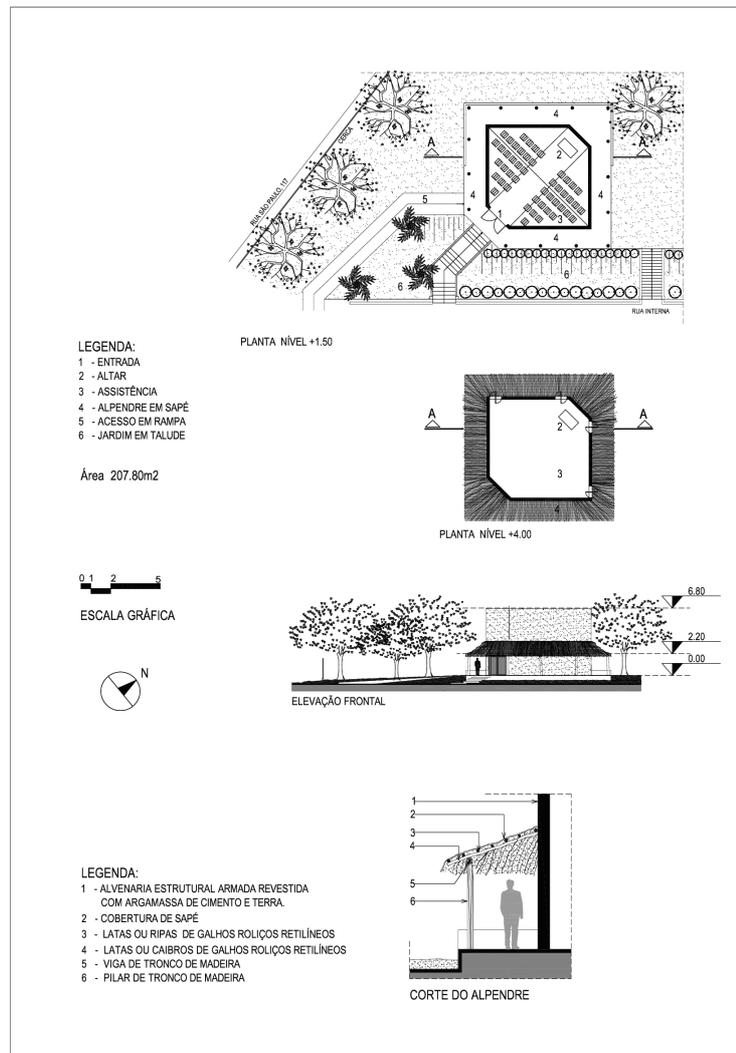
Segundo Lúcio Costa, depois das primeiras *“capelas de pouca dura”*, foram construídas nos séculos XVI e XVII no Brasil *“numerosas capelas alpendradas como era comum em Portugal”* (COSTA, 1995, p. 512). Na época, a então São Paulo dos Campos de Piratininga, onde todas as construções eram de taipa de pilão, a capela se situava num dos dois cômodos colaterais ao alpendre (SAIA, 1972, p. 134).

O exemplar mais remoto de capela isolada em São Paulo foi a Capela da Luz, construída por Domíngos Luiz – o carvoeiro – ao se mudar para o Campo do Guaré, atual bairro da Luz. Destinada à imagem de Nossa Senhora da Luz, serviu de abrigo aos primeiros franciscanos que chegaram às terras paulistas, por volta de 1583. Apesar de não haver registro desse exemplar (CARRANZA, 2007), ela seria provavelmente alpendrada, uma vez que essa era a principal característica das igrejas do período, como a do Pátio do Colégio, que também era alpendrada (LEMOS, 1992, p. 1). Os alpendres foram progressivamente abandonados na cidade, pois eram destruídos por mulas ou bois que viviam soltos e se abrigavam neles (SAIA, 1939, p. 105). No meio rural, contudo, todas as capelas paulistas dos séculos XVII e XVIII eram alpendradas (CERQUEIRA, ago 2015, p. 78).

Um dos exemplares mais antigos desse período é a Igreja de São Miguel, que tem alpendre com colunas de alvenaria e telhado de telhas cerâmicas, alpendre que substituiu o telhado original, de 1622, construído de madeira e cobertura de sapé (SAIA, 1939, p. 18). Outro exemplar é a Capela de Santo Antônio em São Roque, ambas alpendradas como a Capela Santa Maria dos Anjos. Portanto, a capela alpendrada é o partido tradicional da arquitetura religiosa paulista dos primeiros séculos, verdadeiros monumentos: *“As capelas alpendradas paulistas constituem-se dos mais importantes monumentos arquitetônicos, testemunhos da consolidação e conquista do colonizador para diversas regiões do Brasil”* (TIRAPELI, 2003, p. 152). A postura projetual de Lina Bo cria um arco histórico entre o erudito, na atenção à interpretação dos símbolos da arquitetura cristã mais remota, e o popular, na adoção de materiais e técnicas específicas de uma cultura vernacular, isto é, do saber fazer (a-histórico), ligados à tradição local.

A concepção da Capela [Fig. 3], ao mesmo tempo em que resgata a solução saliente dos alpendres dos primórdios da arquitetura religiosa paulista, segue a forma circundante, que é típica das casas-grandes cafezistas paulistas. O alpendre que sombreava as paredes mestras da casa teria vindo *“precisamente do bangalô, a construção rural”*, e foi comumente adotado nos engenhos de açúcar da região litorânea fluminense (LEMOS, fev. 2012). O alpendre saliente à volta da construção só apareceu em *“São Paulo com o café, levado por famílias baianas fugidas da seca que assolou a Chapada Diamantina nas últimas décadas do século XIX”* (LEMOS, fev. 2012). Naquela época, o alpendre cumpria a função de separar e categorizar espaços para os indivíduos – como ocorria na arquitetura religiosa –, pois *“era no alpendre que o fazendeiro ou senhor recebia agregados ou escravos da lavoura. Era dali que dava ordens ou superintendia os serviços”* (CORONA; LEMOS, 1998, p.34). O alpendre se configurava como uma faixa de fronteira entre a esfera privada e a pública. Para entender melhor essas esferas, recorro a Hannah Arendt e a seu livro *A condição humana*: *“A distinção entre as esferas pública e privada, encarada do ponto de vista da privacidade e não do corpo político, equivale à diferença entre o que deve ser exibido e o que deve ser ocultado”*, como as mulheres que garantem a sobrevivência da prole. Ainda segundo a autora, referindo-se à *polis* grega, tanto as mulheres quanto os escravos *“pertenciam à mesma categoria e eram mantidos fora das vistas alheias – não somente porque eram propriedade de outrem, mas porque a sua vida era ‘laboriosa’ e dedicada a funções corporais”* (ARENDDT, 2007, p. 82).

Fig. 3 – Plantas, elevação frontal e corte do alpendre
Fonte: Desenho Edite Galote Carranza, 2015.



Assim, o alpendre é o espaço onde o patriarca da família estabelecia contato com a esfera pública e praticava suas ações – receber hóspedes e visitas, o padre para as cerimônias e dar ordens aos escravos; já a mulher era mantida na esfera privada e não tinha permissão de ir ao alpendre ou à capela, nem mesmo para assistir às cerimônias, permanecendo atrás de janelas muxarabis, seguindo a tradição mulçumana dos mouros que ocuparam a Península Ibérica.

O alpendre, ou copiar, é muito comum na arquitetura residencial e religiosa nordestina e teria sido levado a São Paulo por famílias baianas migrantes. Segundo Luis Saia, há no Nordeste grande variedade tipológica de alpendres, devido à presença da *latada*, técnica construtiva formada por esteios de madeira bruta, galhos e cobertura de palha vegetal que, “*geralmente encostada na habitação, tecnicamente independente e separada da construção principal, é uma solução mestiçada do Nordeste circundando toda a edificação*” (SAIA, 1939, p. 103). Ao que parece, Lina Bo havia proposto –

mas não executado – uma latada para o galpão da Igreja Espírito Santo do Cerrado, com pilares de troncos de madeira bruta e sapé (BARDI, 1999, [s.p.]). Contudo, na Capela, subverte a função original do alpendre, que funciona ali como um *foyer* que abriga os fiéis – pessoas simples que chegam ao local a pé pela estrada de terra batida, enquanto conversam e aguardam o início da cerimônia.

Concluimos que a Capela Santa Maria dos Anjos é um projeto sincrético erudito-popular. Erudito porque remonta aos primeiros tempos cristãos e à basílica romana e resgata o partido da ibérica galilé da arquitetura religiosa brasileira tradicional; e popular por trazer o *copiar* saliente e circundante construído com a técnica típica da arquitetura popular sertaneja: a *latada* [Fig. 4]. Contudo, resgatar as capelas alpendradas construídas de taipa de pilão com copiares em latada não foi a única diretriz do partido arquitetônico, como veremos.

A CAPELA FRANCISCANA

Anos antes do projeto da Capela, Lina Bo havia expressado sua admiração pelas obras dos primeiros religiosos que chegavam às terras brasileiras no período colonial e se punham a construir: *“Decididamente, os franciscanos, jesuítas [...] que há cinco séculos aqui aportaram para construir igrejas [...]. E, no fundo, se bem considerarmos os poucos mas vistosos documentos que sobrevivem, deixaram-nos uma admirável lição de propriedade e perfeição”* (BARDI, 1952, p. 15).

Ao adotar a latada e o revestimento de argamassa de cimento e terra, Lina Bo presta tributo aos construtores daquelas remotas capelas paulistas que admirava, ao mesmo tempo em que imprime à edificação uma contundente feição de “Arquitetura Pobre”; e *pobre* não tem aí o sentido de carência, e sim o de *“[uma arquitetura] que exprime comunicação e dignidade máximas através dos menores e humildes meios”* (BARDI, 2009, p. 147-54), conceito criado para justificar o projeto do MASP e que justifica também o alpendre de sapé da Capela: *“Através de uma experiência popular, cheguei àquilo que poderia chamar de Arquitetura Pobre. Insisto, pobre não do ponto de vista ético. Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural*

Fig. 4 – Técnica: latada
Fonte: Instituto Lina Bo e
Pietro Maria Bardi, São Paulo.
Foto: Suzana Coroneos.



tão querido pelos intelectuais (e pelos arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas” (BARDI, 2008, p. 100).

Lina Bo teria buscado inspiração *“na poesia íntima da terra brasileira”*, como explicara anos antes, no texto *“Bela criança”* (BARDI, 2009, p. 70). Além disso, os *“humildes meios”* empregados no projeto da Capela atendem aos desígnios do fundador de São Francisco de Assis, cujo desejo era seguir os ensinamentos de Jesus Cristo *“mais radicalmente”*. Os freis franciscanos declaram que seu principal objetivo é *“evangelizar e servir preferencialmente os pobres, marginalizados e excluídos [...] Desse modo, a província Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil, com todos os seus irmãos, tem como fundamento geral em sua ação evangelizadora o seguimento de Jesus Cristo, pobre, crucificado e ressuscitado, como Francisco de Assis o fez”*.²

Assim, a concepção de uma *“Arquitetura Pobre”* de *“humildes meios”* – latada, muxarabis, argamassa de cimento e terra e piso cimentado queimado – destinada à ordem Franciscana da Imaculada Conceição do Brasil é coerente com os valores da fé franciscana, de bem-aventurança e de pobreza, que sugere a ideia de infância espiritual. Considerando que a equipe estava à frente de outro projeto franciscano, a Igreja Espírito Santo do Cerrado (1976-1982), é razoável supor que se aprofundara no tema religioso e que a busca pela pobreza assumia um caráter simbólico de busca das raízes dessa fé.

Contudo, além do resgate da cultura arquitetônica brasileira e da harmonia com a fé franciscana, a Capela tem mais algumas camadas de significado. Ela revela coesão projetual, haja vista que o projeto segue o mesmo conceito filosófico que motivou, vinte anos antes, a concepção da Casa Valéria Cirell, isto é, o nacional-popular gramsciano.

A CAPELA NACIONAL-POPULAR

Desde o início dos anos 1950, quando esteve à frente da revista *Habitat*, Lina Bo se mostrou uma arquiteta seguidora da filosofia da práxis de Antonio Gramsci,³ um dos fundadores do Partido Comunista Italiano. A revista publicou várias matérias que resgatam a cultura popular brasileira e a arquitetura vernacular: *“Cerâmica do Nordeste”*; *“Porque o povo é arquiteto”*; fotografias da arquitetura vernacular, favelas e festejos do carnaval nordestino; jangadeiros do Nordeste e a arte popular dos ex-votos, entre outras. Desse conjunto, destacamos o artigo *“Construir é viver”*, de E. Villa, que apresenta o passo a passo da autoconstrução de uma casa de madeira com cobertura de sapé (VILLA, abr-jun 1952).

Como professora da disciplina Teoria e Filosofia da Arquitetura na Escola de Belas Artes de Salvador, Lina Bo revelou seu conhecimento sobre a filosofia gramsciana: *“E a filosofia? Filósofo é um especialista, um técnico, como um engenheiro ou um médico, mas mais próximo a cada homem, porque sua especialidade é pensar, e cada homem pensa, e somente alguns entre os homens são engenheiros ou médicos”* (BARDI, 2009, p.83).

Como cronista do jornal *Diário de Notícias*, Lina Bo publicou em sua página dominical as *“Crônicas de arte, de história, de costume, de cultura da vida.*

² Sobre os valores franciscanos, ver página oficial da instituição: <http://www.franciscanos.org.br>, acesso em: 14 mar. 2012.

³ Antonio Gramsci (1891-1937) nasceu em Ales, norte da ilha da Sardenha, Itália. Filho de família humilde, chegou à Universidade de Turim para cursar Letras graças a uma bolsa de estudos obtida em concurso..

Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais”, onde faz referências indiretas e diretas ao filósofo:

[...] Queremos lembrar aqui Antonio Gramsci, que no livro Gli intellettuali e organizzazione della cultura, enfrentou com grande clareza, há mais de trinta anos, o problema do humanismo técnico. [...] Procurando compreender a dualidade ciência-arte que tende à fusão e à unificação, na formação do novo intelectual ciente dos novos problemas culturais, que condenam, seja o velho pernóstico-literário, seja o limitado positivismo científico. O novo humanismo tende à fusão, numa visão técnica do mundo, dos problemas culturais. [...] Nesse sentido de síntese técnica-arte e nesse processo de simplificação ser homem totalmente técnico ou totalmente estético, renovando assim a velha antítese: Ocidente-orientes do homem exclusivamente teórico: o ocidental; e o homem exclusivamente estético: o oriental. É nessa capacidade de síntese que lembramos Antonio Gramsci” (BARDI, 2009, p.110, 112).

Antonio Gramsci criticava a “*aristocracia intelectual*” argumentando que todos os homens são intelectuais, mas nem todos “*desempenham na sociedade a função de intelectuais*”, uma vez que “*todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um ‘filósofo’, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção de mundo*” (GRAMSCI, 1966, p. 6, 8). Em relação à cultura popular, Gramsci distingue o folclore como “*aglomerado indigesto de fragmentos*” decorrentes de várias visões de mundo e a cultura nacional-popular como uma concepção de mundo mais “*humanista*” e capaz de unificar o povo. Para ele, trata-se de uma luta “*por um novo humanismo*”, um movimento de “*reforma intelectual e moral, dialetizado no contraste entre cultura popular e alta cultura*” (GRAMSCI, 1978, p. 360). O pensamento gramsciano influenciou a produção cultural italiana na crítica literária de Carlo Salinari, no Neorealismo cinematográfico dos diretores Luchino Visconti e Pier Paolo Pasolini, na crítica cinematográfica de Guido Aristarco (COUTINHO; KONDER, 1966, p. 1-7), na antropologia de Alberto M. Cirese e L.M. Lombardi Satriani (CANCLINI, 1988, p. 64), na literatura do pós Segunda Guerra (CARPEAUX, 2008, p. 2766), na crítica arquitetônica de E. Pérsico e G. Pagano, ambos editores da revista *Casabella*, e na arquitetura de Ernest N. Rogers e seu compromisso em equilibrar tradição e modernidade (MONTANER, 2007, p. 81). O pensamento gramsciano está presente ainda na América Latina: “*Gramsci hoje é parte da cultura latino-americana a tal ponto que suas categorias de análise atravessam o discurso teórico das ciências sociais, dos historiadores, dos críticos e dos intelectuais em geral*” (ARICÓ, 1988, p. 26-46).

Segundo Carlos Nelson Coutinho,⁴ Lina Bo foi uma das primeiras pessoas a citar publicamente Antonio Gramsci no Brasil: “*Para Dona Lina, como a chamávamos carinhosamente, a Bahia era uma real expressão do que Gramsci chamava de nacional-popular*” (COUTINHO, 2006, p. 191). Assim, sua interpretação do conceito *nacional-popular* divergia daquela adotada por artistas, intelectuais e arquitetos da esquerda brasileira no período de 1956-1964 (ORTIZ, 1988, p. 162), cujo principal objetivo era a “*busca do povo brasileiro*”, que precisaria de esclarecimento para combater sua alienação (nos termos marxistas), a fim de que ele, povo, se tornasse agente de profundas transformações socioeconômicas (GARCIA, 2004) O conceito nacional-popular gramsciano adotado por Lina Bo contesta a cultura de esquerda local por considerar os saberes populares de maneira horizontal, e não hierárquica.

⁴ Carlos Nelson Coutinho, estudioso da obra de Antonio Gramsci, confirmou que Lina Bo foi uma das primeiras pessoas a falar em público sobre o autor no Brasil. Mensagem recebida por edite.galote.carranza@usp.br, em novembro de 2011.

É devido a essa interpretação da filosofia gramsciana que Lina Bo valoriza a herança e os saberes dos mestres de obras e ofícios ao explorar mais detidamente o sentido da cultura arquitetônica local, bem como não reconhece valores da cultura arquitetônica erudita em oposição à cultura arquitetônica popular, mas relacionando-os dialeticamente. Essa postura da arquiteta se revela também em outras áreas em que atuou, como museologia, cenografia, editoria e crítica. Na medida em que o conceito filosófico nacional-popular se tornou um dos vetores da concepção arquitetônica, o projeto da Capela, a nosso ver, tem mais uma camada de significado: a transdisciplinaridade.

Em filosofia, o prefixo *trans* é “*muito usado pelos filósofos contemporâneos para criar termos novos, opondo uma noção àquela que ele ultrapassa, podendo essa ultrapassagem, aliás, ser entendida em diferentes sentidos*” (LALANDE, 1999, p. 1149). Assim, para E. Morin, a transdisciplinaridade se caracteriza “*geralmente por esquemas cognitivos que atravessam as disciplinas, às vezes com tal virulência que as coloca em transe. Em resumo, são as redes complexas de inter, poli e transdisciplinaridade que operam e desempenham um papel fecundo na história das ciências*” (MORIN, 2002, p. 49). Para B. Nicolescu, que corrobora a opinião de Morin, a transdisciplinaridade, como indica o próprio prefixo *trans*, “*diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através de diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina. Seu objetivo é a compreensão do mundo presente, para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento*” (NICOLESCU, 1999, p. 51). Por fim, para S. Antônio, a “*transdisciplinaridade é uma nova concepção do conhecimento, nova matriz epistêmica, um novo método de investigação, exposição e da maneira de ensinar e de aprender [que desenvolve] uma nova compreensão do ser humano e do mundo – como rede, teia, trama tessitura*” (ANTÔNIO, 2002, p. 30, grifo nosso). Trata-se, portanto, de uma visão de mundo que postula um diálogo entre as disciplinas “reconciliando” ciências, arte, literatura, poesia, história e ciências sociais aplicadas, como a disciplina: arquitetura

Concluimos que Lina Bo, que sempre transitou com desenvoltura entre diferentes áreas do conhecimento, atravessou fronteiras disciplinares na concepção da Capela devido a sua visão multidisciplinar de mundo. A nosso ver, a transdisciplinaridade está presente no projeto da Capela na medida em que o conceito filosófico nacional-popular, externo à disciplina de arquitetura, orienta sua concepção arquitetônica. Tal conclusão não anula as discussões anteriores – resgate da cultura arquitetônica erudita-popular e harmonia com a fé franciscana –, mas, ao contrário, as reforça. Seguimos outra aplicação transdisciplinar, agora ao conceito dramático, Te-ATO.

A CAPELA TE-ATO

O espaço interno da Capela Santa Maria dos Anjos foi revolvido com poucos elementos: cadeiras soltas no lugar dos tradicionais bancos com genuflexórios, pedestal para a bíblia, um grande crucifixo atrás do altar, dois suportes para imagens sacras e um altar de mármore branco ladeado por dois castiçais [Fig. 5]. Simples e despojada, a solução é plenamente justificada pelo baixo orçamento do projeto. Contudo, um detalhe chama atenção: a ausência do plano elevado do altar.

Fig. 5 – Vista do altar tomada da porta de entrada. Esquadrias e altar em nível em relação à assistência
Foto: Edite Galote Carranza, 2011.



⁵ Informação pessoal em entrevista de José Celso Martinez Corrêa à autora em 2012.

Tradicionalmente, o altar é separado da nave por um plano elevado, pois ele é o ponto mais importante de qualquer igreja. Segundo Corona e Lemos (1998, p. 37, 106), “*primitivamente, eram os altares muito simples, não passando de uma mesa. Depois surgiu o uso de se encostar o altar à parede, que passou a receber decorações*”, ou seja, a instalação de um painel de madeira talhada que tem “*nichos e pranchas para imagens ou caixilhos para quadros ou baixo relevos*”, ou ainda soluções de altares isolados e desencostados, “*à romana*”, e não há retábulos. As primeiras capelas alpendradas construídas nos séculos XVI e XVII tinham as seguintes características: “*adro, alpendre com porta e duas pequenas janelas gradeadas, de peitoril baixo, para que os fiéis, mesmo de fora, pudessem divisar o altar, separado da nave por um arco e, muitas vezes, coroado por pequena cúpula definidora do espaço sagrado*” (COSTA, 1995, p. 512, grifo nosso). Trata-se da solução jesuítica trazida pelo arquiteto Francisco Dias (1538-1633) para igrejas de nave única (COSTA, 1995, p.513). Assim, nas igrejas jesuíticas, a nave e o altar são delimitados pelo arco do cruzeiro, o que “*será uma constante nas igrejas do Brasil*” (TOLEDO, 2012, p. 71). O plano elevado para separar o altar, contudo, é uma constante em templos de diferentes igrejas.

Como vimos, a Capela é alpendrada, de nave única, altar-mor desencostado – portanto “*à romana*” – e sem retábulos, coro ou capelas colaterais. Mas, num projeto que primou pelo repertório e pela pesquisa, o que teria motivado a supressão do tradicional plano elevado do altar? Cabe lembrar que ele fora adotado pelos arquitetos da Igreja Espírito Santo do Cerrado (1976-1982), projeto igualmente moderno, franciscano e contemporâneo. Nossa hipótese é o intercâmbio de ideias e ideais com a dramaturgia Te-Ato, de Zé Celso.

Após um exílio de cinco anos, Zé Celso retorna ao Brasil em 1979, para reconstruir sua carreira no Teatro Oficina Uzyna Uzona, onde está até os dias atuais (CORRÊA, 1998, p. 335). Uma de suas primeiras providências ao chegar foi procurar Lina Bo e retomar o projeto de reforma do Teatro,⁵ idealizada em 1969, quando a arquiteta e o dramaturgo viajaram a Florianópolis para as filmagens de *Prata Palomares*. Durante a viagem, discutiram a eliminação do

palco italiano, inadequado ao conceito dramaturgicamente Te-Ato (CORRÊA, 1998, p. 131). Lina Bo propôs uma reforma radical, que demoliria por completo o então projeto de Flávio Império e Rodrigo Lefèvre (CARRANZA, 2013). O conceito dramaturgicamente Te-Ato, que prevê a plena integração entre atores e espectadores sem a “quarta parede”, foi materializado pela primeira vez na peça *Gracias Señor*, quando Lina Bo criou uma cenografia de poucos elementos, quase vazia, apenas um pedestal e um paredão com inscrições como: “*é proibido cuspir*”, “*área proibida*”, “*é proibido fumar*” (CORRÊA, 1998, p. 320). Na interpretação do grupo, *Gracias Señor* seria um “*antiespetáculo, onde os valores de ritmo, ordem, boa produção não importam, e nosso espetáculo passa a ser uma investigação conjunta com as pessoas da sala*” (CORRÊA, 1998, p. 194). Para os críticos, o espetáculo seria “*ambíguo, anarquista, irresponsável, hermético, poético, paradoxal e excessivamente teatral*” (CORRÊA, 1998, p.334). *Gracias Señor* representa o ponto alto do chamado Teatro do Desbunde, ou seja, um teatro contracultural e reativo à censura que os artistas enfrentaram após a decretação do Ato Institucional número 5 (AI-5), em 1968, o qual marcou o ponto de inflexão e recrudescimento do regime militar.

Ao retomar a carreira após quatro anos de silêncio profissional, Lina Bo estava envolvida nos seguintes projetos: Igreja Espírito Santo do Cerrado (1976), SESC-Pompeia (1977), Capela Santa Maria dos Anjos (1978) e Teatro Oficina Uzona Uzona (1979). Dessa forma, é possível observar o intercâmbio de soluções projetuais entre eles: a recuperação das alvenarias de tijolos deixadas à vista tanto no SESC-Pompeia como no Teatro; os caixilhos com formas orgânicas (buracos) dos edifícios esportivos do SESC-Pompeia e nos croquis da primeira versão do Teatro, os quais foram denominados “*buracos de espanã*”; o uso de treliças muxarabis do SESC-Pompeia e na Capela; troncos de madeira bruta no alpendre da Capela e nas passarelas nos desenhos de concepção do Teatro; bancos soltos na Igreja Espírito Santo do Cerrado, no Teatro e na Capela. Esses detalhes denotam o intercâmbio de ideias entre os projetos, mas, entre a Capela e o Teatro, houve transposição de ideais.

Lina Bo concebeu algumas propostas para o novo Teatro Oficina Uzona Uzona. Os croquis de 1980 mostram a concepção radical, sem palco, adequada ao conceito Te-Ato. A concepção previa um salão amplo de piso nivelado, cujo palco foi demarcado apenas pela diferença entre os pisos: revestimento de madeira para os atores, e plateia com “*piso cimentado (queimado ou não queimado?)*” (BARDI, 2008, p. 259), além de cadeiras soltas, sem a tradicional organização em fileiras. A concepção não foi adiante, mas o projeto final de Lina Bo e Edson Elito contempla uma rua-palco que segue o conceito Te-Ato (CARRANZA, 2013).

Contrariando a configuração tradicional das igrejas com altares elevados, a Capela Santa Maria dos Anjos foi concebida com piso nivelado para altar e assistência, de acordo com o conceito exposto acima. Essa solução nos parece muito significativa, especialmente naquele momento histórico, de “*abertura política*”, Lei de Anistia e queda do AI-5, que sinalizavam a redemocratização do país e conduziram ao fim do regime militar, na década de 1980 (NAPOLITANO, 2014). Igualmente significativa é a localização da Capela, no município de Vargem Grande Paulista, próximo à Ibiúna, onde ocorreu a histórica reunião da UNE, quando foram presos mil estudantes, pois o AI-5

Fig. 6 – Capela reformada.
Foto: Edite Galote Carranza,
2011



proibia reuniões. Consideramos que, se a forma exterior da Capela reflete o período de reclusão da arquiteta e poderia ser “*lida como uma metáfora do período negro que o país vive, sobretudo a partir de 1964*” (OLIVEIRA, 2006, p. 30), o espaço interno poderia ser igualmente lido como uma metáfora da abertura política rumo à democracia.

Concluindo, a arquitetura cênica e os figurinos de Lina Bo integraram o Teatro do Desbunde, uma manifestação contracultural de crítica e resistência cultural ao regime militar. Assim, é possível supor que, naquele momento histórico de abertura política, Lina Bo desejasse criar espaços que permitissem não apenas a comunhão religiosa entre padre e fiéis, mas a comunhão cívica entre cidadãos, ou seja, um espaço democrático, transpondo para o espaço religioso o conceito dramaturgício de Te-Atto e seus respectivos ideais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto nacional, a Capela Santa Maria dos Anjos [Fig. 6] diverge da produção da Arquitetura Brutalista Paulista e da Escola Paulista Brutalista, suas contemporâneas, nos termos definidos por Ruth Verde Zein (2005, p. 107): uso da tecnologia mais avançada, ênfase no conceito de *arquitetura como estrutura*, partidos com coberturas geralmente planas e tetos em grelha, “*utilizando lajes nervuradas uni ou bidirecionais*”; desejo de serialização e industrialização dos componentes. Observamos pontos de contato entre a Capela e a casa do poeta Thiago de Mello, de Lúcio Costa, com estrutura de troncos de madeira bruta, taipa de mão e cobertura de sapé (COSTA, 2007, p. 20). Ambos os projetos são de 1978 e poderiam ser incluídos no conjunto da “*obra marginal*” brasileira: “[...] *existe uma obra importante que vem crescendo no Brasil, mas que tem toda a característica de obra marginal. É obra marginal, quase obra maldita, dada a excessiva importância do peso histórico oficial que tem a chamada grande-arquitetura-oficial-brasileira-moderna*” (GUEDES, 1977, p.23).

No contexto internacional, a Capela se aproxima das concepções da denominada “Otra arquitectura” moderna latino-americana, cujas principais características são o respeito ao contexto local, objetivando espaços com uso de tecnologias intermediárias, e inovação baseada no existente e tradicional (ARANGO, jan-fev 1989), cujo resultado estaria de acordo com as condições socioeconômicas e culturais de onde se inserem (BROWNE, 1988). A Capela também poderia estar incluída nas discussões sobre “Regionalismo Crítico”, expressão criada por Alexander Tzonis e Liane Lafaire na década de 1980 e discutida por Kenneth Frampton. Trata-se de um movimento “*mais original, que surgiu como resposta aos novos problemas criados pela globalização contemporânea, da qual é fortemente crítico*”; uma espécie de compromisso com o lugar e “*com o uso dos elementos arquitetônicos regionais como meio de fazer face a uma ordem universalista de arquitetura considerada opressiva ou dominadora*” (TZONIS; LAFIVRE, [1990] 2006, p. 521, 523). Para Frampton, trata-se de uma arquitetura autêntica, baseada na “*consciência do lugar e na tectônica*” e na associação “*entre consciência política de uma sociedade e a produção do arquiteto*”, como resistência ao Estilo Internacional (FRAMPTON, [1983] 2006, p. 503).

Entendemos que, ao valorizar a cultura do lugar, o tátil e o visual, além de elementos vernáculos reinterpretados, a arquitetura de Lina Bo contesta o *status quo* arquitetônico paulista. Isso porque sua produção de arquitetura multidisciplinar atravessou fronteiras devido à subjetividade artística e ao intercâmbio de ideias e ideais com a cena cultural e contracultural brasileira. O projeto da Capela é representativo dessa postura.

A Capela Santa Maria dos Anjos é uma obra que pertence à vertente Alternativa da arquitetura moderna paulista, pelo sincretismo entre o erudito e o popular, por resgatar e reinterpretar de forma radical a fé franciscana, pela concepção transdisciplinar, motivada tanto pelo conceito filosófico nacional-popular gramsciano, que trata os referenciais populares sem distinção ou hierarquia, como pela transposição do conceito dramático Te-Ato, político e contracultural, à concepção do espaço religioso.

REFERÊNCIAS

- ANTÔNIO, Severino. *Educação e transdisciplinaridade: crise e reencantamento da aprendizagem*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. 192p..
- ARENDETT, Hannah. *A condição humana*. Tradução Roberto Raposo, posfácio de Celso Lafer. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. 352 p.
- ARANGO, Silvia. Crítica da crítica: o provincianismo de sentir-se centro. *Projeto*, São Paulo, n. 118, p. 121-126, jan-fev 1989.
- ARICÓ, Jose. Geografia de Gramsci na América Latina. In: BADALONI, Nicola et al. *Gramsci e a América Latina*. Organização e tradução Carlos Nelson Coutinho e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 25-46.
- BARDI, Lina Bo. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi 1943-1991*. Organização Silvana Rubino e Marina Grinover. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 194 p.
- BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. Coordenação editorial Marcelo Carvalho Ferraz. 3ª Ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. 340 p.
- BARDI, Lina Bo. Construir com simplicidade. *Revista Habitat*, São Paulo, n. 9, p. 15, set-dez 1952.

- BARDI, Lina Bo. *Igreja Espírito Santo do Cerrado*. Lisboa: Editorial Blau, 1999. 31 p.
- BROWNE, Enrique. *Otra arquitectura en América Latina*. Cidade do México: Gustavo Gilli, 1988. 170 p.
- CARRANZA, Edite Galote R. *Arquitetura alternativa: 1956-1979*. 309 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2013.
- CARRANZA, Edite Galote R. Arquiteto santo ou santo arquiteto. *Revista 5% arquitetura + Arte*, v. 8, p. 34, jul-ago 2007. Disponível em: http://www.arquitetonica.com/historico_revista5/santo.html. Acesso em: 13 mar 2017.
- CANCLINI, Nestor Garcia. Gramsci e as culturas populares na América Latina. In: BADALONI, Nicola et al. *Gramsci e a América Latina*. Organização e tradução Carlos Nelson Coutinho e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 61-84.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Volume IV. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008. 2879p.
- CERQUEIRA, Carlos Gutierrez. Capelas Rurais Paulistas dos séculos XVII e XVIII. *Revista da ASBRAP Associação Brasileira de Pesquisadores de História e Genealogia*, n. 22, p. 22-151, ago 2015.
- CORONA, E.; LEMOS, C.A.C. *Dicionário da arquitetura brasileira*. 2ª Ed. São Paulo: Editora e Distribuidora Companhia das Artes, 1998. 479 p.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato, cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998. 335 p.
- COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. 608 p.
- COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Organização Alberto Xavier. 2ª ed. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007. 359 p.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Intervenções: o marxismo na batalha das ideias*. São Paulo: Cortez, 2006. 191 p.
- COUTINHO, Carlos Nelson; KONDER, Leandro. Nota sobre Antonio Gramsci. In: GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966, p. 1-7.
- FRAMPTON, Kenneth. Perspectivas para um regionalismo crítico. In: NESBIT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 503-520.
- FRANCISCANOS. Disponível em: <<http://www.franciscanos.org.br>>. Acesso em: 14 mar 2012.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980. 573 p.
- GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC/UNE, *Revista Brasileira de História Associação Nacional de História*, São Paulo, vol. 24, n. 57, p.127-162, 2004.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização de cultura*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968. 244p.
- GRAMSCI, Antonio. *Obras escolhidas*. Tradução Manoel Cruz, São Paulo: Martins Fontes, 1978. 378p.
- GUEDES, Joaquim. Depoimento. In: MAGALHÃES, S.F. *Arquitetura brasileira após Brasília*. Rio de Janeiro: Edição IAB-RJ, 1977, p. 49-56
- GUEDES, Joaquim. Lembrança de Lina. *Revista Caramelo*, São Paulo, n. 4, s/p, 1992.
- LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. 3ª ed. São Paulo: Martins fontes, 1999. 1336 p.
- LEMOS, Carlos A. C. *Notas sobre a arquitetura tradicional de São Paulo*. 3ª ed. São Paulo: Edusp; FAUUSP, 1992. 64 p.
- LEMOS, Carlos A. C.. Uma nova proposta de abordagem da história da arquitetura brasileira. *Arquitextos*, São Paulo, ano 12, n. 141.00, Vitruvius, fev 2012 < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.141/4214>>. Acesso em 3 mai 2012.

- MAGALHÃES, Mário. *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 732 p.
- MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2007. 160p.
- MORIN, Edgar. *Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios*. São Paulo: Cortez, 2002. 102 p.
- NAPOLITANO, Marcos. *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. 367 p.
- NICOLESCU, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. São Paulo: TIROM, 1999. 153 p.
- OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2006. 400 p.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura Brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988. 222 p.
- RUBINO, Silvana Barbosa. *Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968*. 256p. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2002.
- SAIA, Luís. O alpendre nas capelas brasileiras. In: *Arquitetura religiosa: textos escolhidos da Revista do Patrimônio Histórico e artístico nacional*, Rio de Janeiro, p. 235-249, 1939.
- SAIA, Luís. *Morada paulista*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. 315 p.
- TIRAPELI, Percival. *Igrejas paulistas: barroco e rococó*. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. 372 p.
- TOLEDO, Benedito Lima de. *Esplendor do barroco luso-brasileiro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012. 365 p.
- TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane. Por que regionalismo crítico hoje? In: NESBIT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: CosacNaify, 2006, p. 520-531.
- VILLA, Emílio. Construir é viver. *Revista Habitat*, nº 7, São Paulo, p.3-9, abr-jun, 1952.
- ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. 358p. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

Nota do Editor

Data de submissão: 18/05/2016

Aprovação: 21/02/2017

Revisão: Confraria de Textos – Helena Meidani

Edite Galote Carranza

Universidade São Judas Tadeu. São Paulo, SP.

CV: <http://lattes.cnpq.br/0223302717584477>

edite.galote.carranza@arquitetonica.com