

# IDEA

REVISTA



V.2, n.1 . Jul./Dez. 2010

## **IGREJA DIVINO ESPÍRITO SANTO DO CERRADO: A AÇÃO DOS SIGNOS NA ARQUITETURA RELIGIOSA CRISTÃ**

### **IGREJA DIVINO ESPÍRITO SANTO DO CERRADO: THE ACTION OF SIGNS IN THE CHRISTIAN RELIGIOUS ARCHITECTURE**

Vanda Cunha Albieri Nery<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo do trabalho é fazer uma análise da linguagem da arquitetura, enquanto um processo semiótico-comunicacional. Para isso, tomo como objeto de estudo a Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado, inaugurada em 1982, no bairro Jaraguá, em Uberlândia, único exemplar da produção artística de Lina Bo Bardi (1914-1992) no Estado de Minas Gerais, Brasil. Fundamentos teóricos da semiótica peirceana, sobretudo a noção de semiose, e da semiótica da cultura, sobretudo as noções de cultura e memória, ancoram a análise.

**Palavras-chave:** arquitetura popular; cultura e memória; semiose.

**Abstract:** This work aims to analyze the language of architecture as a semiotic-communicational process. The object of this study is the Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado, founded in 1982 and located in Jaraguá district, in the city of Uberlândia, state of Minas Gerais, Brazil. It is the only example of Lina Bo Bardi's artistic production (1914-1992) in Minas Gerais. This analysis is based on theories related to peircean semiotics, on the notion of semiosis, and on the semiotics of culture, on the notions of culture and memory.

**Key-words:** popular architecture; culture and memory; semiosis.

#### **1. Introdução**

A arquitetura comunica, a quem a observa, para que ela serve. Seu principal significado é o seu uso. A igreja que mostra, antes de mais nada, um local de recolhimento, de oração e de contemplação a Deus, significa esta serventia. Denota a sua função primeira, utilitária. Mas a arquitetura também comunica muitas outras coisas, por meio de sua função segunda, simbólica. Ela conota ideias. Comunica, pela ação do arquiteto, filosofias, ideologias, projetos de vida. O objeto arquitetônico, portanto, é portador de uma mensagem. Carrega consigo um significado, um valor estético, um estilo que é a concretização de uma época, de um povo, de uma cultura.

Partindo desse pressuposto, defendido por Umberto Eco (1987, p. 193-203), e tomando como objeto de estudo a Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado, inaugurada em 1982, no bairro Jaraguá, na cidade mineira de Uberlândia, analiso, primeiramente, a linguagem da arquitetura, enquanto um processo semiótico-comunicacional. Em seguida, procuro mostrar como os

---

<sup>1</sup> Publicitária. Possui pós-doutorado em Processos de Criação (UFMG) e doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). É professora da Escola Superior de Administração, Marketing e Comunicação (ESAMC) - Unidade Uberlândia/MG. E-mail: vanda.nery@esamc.br - vcanery@yahoo.com.br.

moradores do bairro, no qual a igreja se acha inserida, reconstroem o tempo da construção, da qual participaram, ao lado da arquiteta e sua equipe de trabalho, quer seja por meio da doação dos materiais, todos característicos da região, quer participando do sistema de mutirão, pelo qual a igreja foi erguida. Pretendo, assim, evidenciar, a recriação de um passado vivido, realizada pela memória, entendida também como um processo semiótico, em que as informações são produzidas, selecionadas, conservadas e transmitidas. Trata-se, portanto, da descrição e análise de um espaço religioso no presente e uma remessa ao passado, tendo os próprios moradores como intérpretes de seu significado. A intenção é mostrar não só a influência da arquitetura no espaço urbano, mas também o frutífero diálogo entre os saberes erudito e popular.

## **2. Fundamentos teóricos e metodológicos**

Para o desenvolvimento da análise, adoto como fio condutor, fundamentos teóricos da semiótica peirceana, entendida como o estudo lógico da linguagem, a partir de uma concepção de ciência, de conhecimento e de métodos científicos.

Como lógica da linguagem, a semiótica ocupa-se do signo, enquanto representação do objeto, e do significado, enquanto elemento essencial do conhecimento. No primeiro aspecto, nos defrontamos com a estrutura tricotômica de um signo e sua consequente classificação lógica; no segundo, deparamos com a ação do intérprete ao aproximar o signo de seu objeto e, daí, extrair um conhecimento, um sentido (FERRARA, 1987, p. 169).

Como um processo triádico, tal como entende Peirce, o signo é composto de um primeiro elemento, o próprio signo, que, dentro de certas capacidades e limites, representa algo que está fora dele, seu objeto. Por ser determinado por esse objeto, o signo terá o poder de servir de mediador entre o objeto e uma mente interpretadora na qual ele produzirá um efeito que é indiretamente devido ao objeto. Esse efeito, seja de que tipo for, é um outro signo, que Peirce chamou de interpretante (SANTAELLA; NÖTH, 2004, p. 194).

Para estabelecermos o que seja o interpretante de um signo, é necessário “designá-lo mediante outro signo, o qual tem por sua vez, outro interpretante designável por outro signo, e assim por diante” (ECO, 1987, p. 26). Uma ação que, em semiótica peirceana, recebe o nome de semiose: signo gerando e sendo gerado por signo numa cadeia infinita. Um processo que não pode ser divorciado das idéias de processo, mudança, movimento, aceleração, pensamento, tempo, aprendizagem, tendencialidade.

Nenhum signo tem seu fim predeterminado. A semiose é um processo em aberto, que sofre a interferência tanto do acaso quanto da força bruta, mas é movido, guiado por uma tendencialidade. Embora os interpretantes dinâmicos, os intérpretes, sejam falíveis, sujeitos a erros e equívocos, são eles, na sua singularidade psicológica, causação eficiente, que vão atualizando a interpretabilidade do signo (SANTAELLA, 1992, p. 127).

Fica claro, então, que falar de signos no contexto da semiótica peircena não significa

de forma alguma a referência a um conceito estático, nem a possibilidade de se identificar uma entidade independente, autônoma e perfeitamente isolável. Ao contrário, a visão que Peirce nos dá dos signos é primordialmente uma visão dinâmica, abrindo-se, assim, um processo de semiose ilimitada.

Quando nos referimos à abordagem semiótica peirceana cabe destacar a natureza sistemática da obra de Peirce, que tem a sua teoria dos signos intimamente ligada à sua filosofia. E, em suas teorias filosóficas, uma ideia, entre inúmeras outras igualmente importantes, me parece fundamental para este trabalho: a ideia das três categorias universais e formais do pensamento, denominadas de primeiridade, secundidade e terceiridade, que formam os pilares de sua noção de signo.

A primeira e principal é a qualidade rara de ver o que está diante dos olhos, como se apresenta, não substituído por alguma interpretação (...). É esta a faculdade do artista que vê as cores aparentes da natureza como elas realmente são. (...) A segunda faculdade é uma discriminação resoluta que se pendura como um buldog daquela característica que estamos estudando (...). A terceira faculdade é o poder generalizador do matemático que gera a forma abstrata que compreende a verdadeira essência da característica em estudo (...). (PEIRCE, 1983, p. 17).

Embora as categorias sejam onipresentes e não possam ser claramente separadas, há sempre, em qualquer fenômeno, a predominância de uma sobre as outras duas. Essa predominância pode ser percebida na forma como os elementos se organizam. Deve-se destacar, entretanto, o fato de que algo com todas essas três características apenas pode ser considerado um signo caso esse algo tiver o poder de se gerar interpretantes e isto apenas poderá acontecer num processo semiótico. É a ação do interpretante, o sentido, o significado que constituem os momentos essenciais desse processo.

O signo, portanto, por sua natureza triádica, deve poder ser analisado em três níveis, que correspondem a três maneiras a partir das quais as categorias universais do pensamento podem ser claramente apreendidas: o qualitativo, o referencial e o interpretativo.

O primeiro nível, o qualitativo, trata do signo em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder de significação ou de representação. Neste nível, a semiótica nos permite analisar o signo em seus três aspectos: o primeiro diz respeito às qualidades e sensorialidade de suas propriedades internas, como cores, volumes, traços, formas etc.; o segundo diz respeito à mensagem em si, na sua contextualidade e o terceiro refere-se àquilo que a mensagem tem de geral, de convencional, de cultural.

O segundo nível, o referencial, trata da referência do signo àquilo que ele indica, se refere ou representa. Ou seja, aqui a análise semiótica nos permite compreender aquilo que as mensagens indicam, aquilo a que se referem ou se aplicam. Também nesse nível, encontramos três aspectos: o primeiro deriva do poder sugestivo tanto sensorial como metafórico das mensagens; o segundo deriva do poder denotativo da mensagem, da capacidade da mensagem indicar algo

para além dela; e o terceiro aspecto deriva da potencialidade da mensagem representar idéias abstratas e convencionais.

Finalmente, o terceiro nível, o interpretativo, trata dos tipos de efeitos que o signo está apto a produzir nos seus intérpretes, ou seja, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários. Nesse nível, a semiótica nos permite analisar os efeitos obtidos com a mensagem e o que ela desperta no receptor. Aqui se levam em conta os três tipos de efeitos: os emocionais, quando o receptor é tomado por um sentimento mais ou menos definido; os reativos, que levam o receptor a agir em função da mensagem; e os mentais que fazem o receptor refletir sobre a mensagem recebida.

Desse modo, como assegura Santaella (2002), a semiótica nos permite entrar no movimento interno das mensagens, no modo como elas são produzidas, nos recursos e procedimentos nelas utilizados.

Permite-nos, também, captar seus vetores de referencialidade não apenas a um contexto mais imediato, como também a um contexto estendido, pois em todo processo de signos ficam marcas deixadas pela história, pelo nível de desenvolvimento das forças produtivas econômicas, pela técnica e pelo sujeito que as produz (SANTAELLA, 2002, p. 5).

É adotando essa perspectiva, como um percurso metodológico-analítico, que vamos adentrar na Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado, para analisá-la como um complexo sógnico, que carrega em suas entranhas infinitas possibilidades de interpretantes, num processo de semiose permanente.

### **3. A Igreja do Jaraguá: sua descrição e análise**



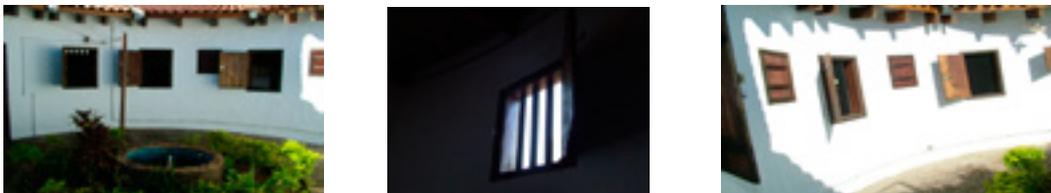
A Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado, projeto da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi, foi construída entre 1976 e 1982, por iniciativa do Frei Egidio Parisi – franciscano italiano responsável pela paróquia e amigo da arquiteta. O conjunto arquitetônico, distribuído em quatro platôs, é formado pela igreja propriamente dita, por uma caixa d'água em forma de torre circular, por uma residência para três freiras com pequeno claustro, um galpão aberto, semelhante a uma oca, para evangelização e, surpreendentemente, um pequeno campo de futebol. Ao lado, uma creche.

A falta de recursos para o empreendimento foi superada pela criatividade e grande sensibilidade de Lina, que, na época, estava em pleno embate para achar soluções cosmopolitas para a arquitetura popular. Fez a igreja em formas curvas com tijolo comum, sem reboco, assentado com barro e estrutura de madeira, em aroeira da região, com utilização de tecnologia

barata e simples. Restringiu-se o emprego do concreto armado apenas às partes essenciais da estrutura: pilares e vigas dos volumes circulares da igreja e da residência das freiras. No telhado foram usadas telhas “capa canal”, feitas de barro, assentadas sobre o engradamento de madeira. Foram utilizadas, também, telhas translúcidas de vidro na região do altar-mor, para a entrada de luz natural para a iluminação do recinto, dispensando, assim, o uso de luminárias e de energia elétrica, ainda inexistente no bairro, naquela época.



Na área do altar, o telhado é sustentado por uma ampla estrutura de madeira, instalada estrategicamente para a colocação de faixas coloridas, cujas cores são determinadas pelo calendário litúrgico católico. De acordo com este calendário, as cores são trocadas, podendo ser verde, roxo, vermelha ou branco. Na área elevada do altar, tem-se, ainda, o palanque de leituras, cadeiras e crucifixo, tudo confeccionado em madeira da região, a aroeira. O piso da igreja foi feito de cimento com pequenos seixos rolados, estilo das calçadas portuguesas, de granito de cor avermelhada. Na casa paroquial, o piso é de madeira e cimento. O galpão foi construído de madeira e bambu com piso de terra batida. Todos os materiais aparentes foram aplicados diretamente na própria estrutura da construção.



A residência das freiras, composta por três celas, está localizada na área central do conjunto, tendo ao fundo um pequeno claustro, para o qual as janelas das celas estão voltadas. As dimensões das construções são as mínimas possíveis, tanto nas celas, quanto no pátio externo. O piso de toda a área externa e do campo de futebol foi feito de terra batida. A forma circular, cujo emprego na arquitetura religiosa cristã remonta aos primeiros séculos da nossa era, predomina em todos os espaços e dá a impressão de movimento à fachada. Tal forma se tornou tema recorrente da arquitetura moderna, bastando citar como exemplo, a Catedral de Brasília, projetada por Oscar Niemeyer. O acesso à igreja se dá pela Avenida dos Mognos, onde a entrada principal distribui o fluxo de pessoas para três níveis: o galpão, a residência das freiras e a capela.

Tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha), em 09 de maio de 1997, a igreja de Lina Bo Bardi é uma espécie de antevisão na arquitetura religiosa tradicional – ao mesmo tempo em que preserva a noção de sagrado. Para André Vainer, um dos arquitetos da equipe de Lina, que acompanhou a construção da obra,

Só mesmo um grande arquiteto, com uma larga experiência, poderia chegar em sua maturidade a uma forma tão pura. Esse projeto, em vários aspectos é definitivo. Sua estrutura é aparentemente simples, mas geometricamente muito complicada e para resolvê-la, foi necessário construir uma maquete, que permitisse melhor pensá-la. Houve um grande número de desenhos preparatórios, todos eles muito discutidos, até que se chegasse à solução final do projeto, o que ocorreu no próprio local (VAINER In: BARDI, 1999, p. 14).

Para Marcelo Ferraz, outro arquiteto, discípulo de Lina, que também acompanhou a construção da Igreja, a arquiteta conseguiu expressar o seu entendimento acerca do sincretismo religioso e o verdadeiro ecumenismo dele resultante.

Neste projeto, você tem de um lado um terreno de candomblé completamente africano, do outro uma igreja simples como uma igreja franciscana de pequena cidade italiana. No meio, 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 (FERRAZ, 1997).

Esse conjunto arquitetônico começou a ser gestado em 1975, quando os padres franciscanos Egydio Parisi e Fulvio Sabia pediram a Lina um projeto para a edificação. A intenção dos padres era construir uma capela que atendesse às necessidades da comunidade do bairro, da Ordem dos Franciscanos e da Ordem das Carmelitas dos Pés-Descalços. Lina recusou o trabalho alegando ser comunista, atea e anticlerical e não acreditar no papa João Paulo II. Uma nova tentativa e uma nova recusa. Na terceira tentativa, em 1976, o artista plástico uberlandense Edmar José de Almeida, colaborador da arquiteta nas tapeçarias do restaurante do Sesc Pompéia, cujo período de execução ocorreu em paralelo ao da edificação da igreja, solicitou que ela fizesse um projeto para o povo, mas Lina alegou que a iniciativa seria desfigurada pela instituição religiosa. Edmar argumentou que a igreja poderia ser erguida em sistema de mutirão pela própria comunidade, até o material usado na obra seria procedente do próprio local, como tijolos de barro e madeira de aroeira da região, que ele garantiria. Lina não teve como recusar. Tendo em mente uma arquitetura simples e de fácil comunicação, fez o projeto no estilo paleocristão, ou Oca Indígena – “Igreja Romana, mas Brasileira”, como ela dizia, e decidiu doá-lo à comunidade franciscana.

Com o projeto em mãos, os padres conseguiram uma substancial ajuda financeira da Fundação Alemã Adveniat, por intermédio do bispo de Essen. No bairro, foi constituído pelos moradores um “Conselho de Construção”, composto por 56 pessoas, e a Igreja começou a ser erguida, como a arquiteta queria, em regime de mutirão, pela força da própria comunidade. Na construção, não foi utilizado capital burguês e nem do poder público. Seguindo seu modo próprio de trabalho, Lina trabalhou com o que tinha em mãos, sem menosprezar nada do que encontrava pelo caminho, reciclando materiais e abrindo-lhes novas possibilidades de uso. Uma arquitetura

que, como ressalta Oliveira (2006), tira proveito dos imprevistos, dos azares, da precariedade e da falta de meios: é um procedimento muito próximo do fazer popular, da arte Kitsch, que trabalha na escassez de meios para obter uma máxima expressividade. As arquiteturas de Lina Bo Bardi, diz ainda Oliveira (2006), não detêm lugares “exclusivos”. Nada, ninguém é excluído destas construções, sempre apta a misturar velho e novo, arte popular e arte erudita, intelectuais e analfabetos, pobres e ricos, adultos e crianças, negros e brancos, o passado e o presente. Assim se deu com a igreja do Jaraguá: foi “construída por crianças, mulheres, pais de família em pleno cerrado, com materiais muito pobres, coisas recebidas de presente, de esmolas. É tudo dado. Não no sentido paternalista, mas com astúcia, de como se pode chegar a coisas com meios muito simples”, diz Lina em seu livro no qual relata a construção da igreja (BARDI, 1999, p. 4). “Nossa experiência”, ela acrescenta, “não é a de uma ‘elite folclórica’, mas de um teste de viabilidade tendo em vista a possibilidade de uma produção habitacional ao alcance do povo e realizada com a colaboração desse mesmo povo” (BARDI, 1999, p. 6).

É importante destacar que o projeto não foi simplesmente feito e entregue para construção. É a própria arquiteta quem diz: “De modo algum foi um projeto elaborado num escritório de arquitetura e enviado simplesmente para execução, pois houve um contato fecundo entre arquiteto, equipe e povo que se encarregou de realizá-lo” (BARDI, 1999, p.1). A obra sempre contou com a presença de Lina, que não hesitou em colocar literalmente as “mãos na massa”, escolhendo os materiais, fazendo todos os detalhamentos “in loco” e, principalmente, trabalhando diretamente com os mestres de obras, os operários e a comunidade pobre. Frequentemente acompanhada de seus dois principais assistentes, os arquitetos André Vainer e Marcelo Ferraz, a arquiteta fazia visitas periódicas à construção, para pesquisas e encontros com a comunidade, peça-chave na construção. “O que houve de mais importante na construção da igreja foi a possibilidade de um trabalho conjunto entre arquiteto e mão-de-obra”, escreveu Lina Bo Bardi (1999, p. 6). Dessa forma, a colaboração e o diálogo entre os saberes erudito e popular, que é bem recorrente na linha de pensamento da arquiteta, foram atingidos de forma intensa, em comparação com outras construções realizadas por ela em todo o país.

#### **4. O que o espaço comunica**

Construída numa época em que seu entorno era extremamente pobre, a função da igreja do bairro Jaraguá restringe-se ao catolicismo e seu uso, como previsto, se destina a atender a comunidade local. Lina concebeu uma obra que, apesar da escala ser mínima, tornou-se grandiosa pela complexidade de sua simplicidade. Inspirando-se em formas de arquitetura vernacular e da tradição popular, ela compôs um conjunto despojado e harmonioso. “A simplicidade essencialmente franciscana é um hino ao sagrado. Um canto de louvor à pureza do divino e uma homenagem à singeleza do homem brasileiro”, disse o então Secretário de Estado da Cultura de Minas Gerais, Ângelo Oswaldo de Araújo Santos, em correspondência, datada de 13 de julho de 1999, encaminhada à Cúria Arquidiocesana de Uberlândia e constante do arquivo da Igreja.

Para ele, “na síntese do vocabulário formal e material, há uma grandeza semelhante àquela que vem das dimensões infinitas da alma do nosso povo”. Os aspectos espirituais que emergem da obra conferem à construção o ideal de transcendência de que deve revestir um espaço sagrado.

De fato, a adaptação dos diferentes volumes do conjunto ao desnível do terreno - de maneira simples, natural e espontânea - com a igreja no ponto mais elevado, a casa das freiras e o galpão ocupando os níveis intermediários e o campo de futebol no nível mais baixo, dá leveza e ritmo ao conjunto, ao mesmo tempo em que valoriza a igreja. Os espaços exíguos, exatos, plenamente coerentes com a doutrina cristã e com a disciplina franciscana, não se rendem à ostentações fáceis, exageros e luxos. Na simplicidade de suas formas, transparecem a vida humilde e os ensinamentos de Cristo.

Para muitos, a igreja significa uma simples união de formas circulares e, pior, a exaltação da pobreza. Porém, para pessoas que se utilizam de sua sensibilidade e da percepção para compreender o espaço, vêem nela uma máxima: a colocação das qualidades espirituais acima dos valores materiais. E, afinal, não será exatamente isso que o homem atual deve resgatar? Isto é, aprender com o passado, aonde o desapego material das igrejas paleocristãs ensinavam aos homens o verdadeiro sentido de Evangelho.

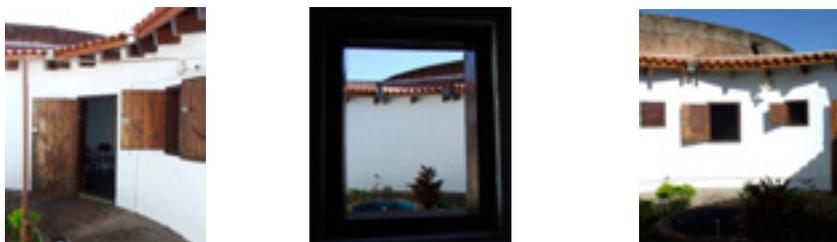
A igreja do Jaraguá é a única obra da arquiteta Lina Bo Bardi construída em Minas Gerais, que tem projetos tão importantes como o de restauro do Solar do Unhão, conjunto arquitetônico do século XVI, em Salvador; o Museu de Arte de São Paulo, marco da arquitetura mundial e o Sesc Pompéia, também em São Paulo, grande e bem resolvido palco da mais ambiciosa projeção de Lina: a de casar arquitetura com humanismo. No entanto, esses não são os projetos mais festejados pela arquiteta, embora tenham importância crucial na sua obra. Em meio a tantas realizações grandiosas, elegeu como a mais importante de todas, a Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado. “Pode ser que a grande obra seja a capelinha miserável de Uberlândia”, ela disse em 1992, ano de sua morte. “Foi feita sem dinheiro, com os padres franciscanos e prostitutas, o Masp é menos importante do que aquilo.”

Nos últimos tempos, a partir dos anos finais da década de 1990, a igreja passou por várias intervenções por diferentes motivos: razões de segurança, estado precário de conservação do imóvel, fatores de degradação pelo próprio uso, a ação do tempo sobre o edifício e também devido às mudanças ocorridas no seu entorno, graças ao crescimento e desenvolvimento do bairro. As intervenções realizadas alteraram sensivelmente as características da edificação em relação ao projeto original. Não há documentos que demonstrem exatamente as mudanças feitas. Estas poderiam ser vistas por meio de análise comparativa com o projeto original. No entanto, como lembra o diretor de Restauração e Conservação do Iepha, Renato César de Souza, no documento para a assinatura do contrato de restauração da igreja, “Lina tinha um jeito muito próprio de trabalhar, modificando, no dia-a-dia, aspectos do projeto como lhe parecia melhor e a partir do contato na obra.” Um dos desafios iniciais para a restauração foi a atualização do projeto, uma vez que, devido à forma de trabalho da arquiteta, não há o projeto que corresponde realmente à construção final.

Procuramos verificar as alterações ocorridas no conjunto arquitetônico por meio dos relatos dos antigos moradores que participaram da construção da obra. Para assimilar bem as alterações, vamos dividi-las em três áreas: a da capela, a da residência das freiras e a do galpão e seu entorno, onde ocorreram as principais alterações.



No espaço interno as paredes que circundam a igreja, originalmente de tijolinho, foram rebocadas e pintadas de branco. Com isso, os vãos de iluminação em toda a extensão da igreja foram fechados provocando perda da circulação cruzada de ar. Foi construída uma parede de alvenaria formando um cômodo para abrigar a sacristia, localizada atrás do altar-mor, a partir do acréscimo feito no painel de tijolos que se localizava no fundo deste altar, cuja parede também foi rebocada e pintada de branco. Atrás dessa parede foi construído um armário de madeira. O piso da igreja, de pedra portuguesa no projeto original, foi pintado, na área central, em tom palha, com a marcação do caminho para o altar, e, nas laterais, sob os bancos, em tom marrom. Foi feito um recobrimento do piso do altar, substituindo os tijolinhos por cimento queimado vermelho. Foram instaladas luminárias na área interna além de um elevado número de ventiladores, em conflitante desacordo com o ambiente e o aspecto geral da arquitetura. Na porta principal foram aplicadas placas de madeira. A estrutura de madeira em aroeira que sustentava o telhado, foi trocada por madeira pau-brasil, uma vez que não foi possível encontrar aroeira na região. Também foram colocados pilares de madeira para o escoramento de toda a estrutura, que apresentava rachaduras e instabilidade estrutural. Além da instalação de caixas de som no ambiente, também foram acrescentadas as imagens da Via Sacra, que estão em completo desacordo com o estilo despojado do templo. Da mesma forma, a lâmpada do Santíssimo, o sacrário, as imagens do crucificado e da Senhora das Graças, estas em gesso.



A construção central, antiga moradia das freiras, tem sido usada atualmente pela administração da igreja, o que demandou várias adequações. As portas e pisos foram trocados, foram instalados forros de madeira, colocação de divisórias na atual secretaria, foram refeitas as instalações elétricas e feitas algumas adequações no subsolo.



No galpão, foram trocadas as paredes em meia altura, feitas de bambu, e que estavam apodrecidas, por madeira roliça de eucalipto tratado, do piso ao teto; o chão de terra batida foi substituído por piso de cimento queimado. O antigo campo de futebol, também de terra batida, foi coberto por placas de concreto, e toda a área externa, antes de terra batida, recebeu revestimento de cimento grosso. Devido à ação de vândalos, o terreno em volta da igreja teve de ser cercado com muros e grades, desde o campo até a entrada principal. Também foi instalado um guarda-corpo no nível mais elevado até essa entrada, além de luminárias externas, que interferem na fachada da obra. O antigo acesso de serviço da igreja foi transformado em depósito e construiu-se uma cobertura na área externa no nível do galpão, contendo um quiosque, que, segundo o projeto original, deveria abrigar uma churrasqueira.

Hoje, o conjunto arquitetônico passa pela primeira grande restauração, desde a sua construção. A obra, iniciada em maio de 2009, segundo o diretor de Restauração e Conservação do Iepha, Renato César de Souza, foi dividida em duas etapas. A primeira, considerada emergencial e já concluída, procurou atender às demandas mais urgentes, como, por exemplo, a recuperação da estrutura do telhado que estava prestes a ruir. Segundo o pároco da igreja, Márcio Antônio Gonçalves, o dinheiro não foi suficiente para cumprir o projeto original e, por isso, a parte de vidro do teto, próxima ao altar, foi reduzida, com reaproveitamento das telhas antigas e substituição de uma fileira por telhas de barro. “Comprometeu a originalidade do projeto, mas o trabalho ficou excelente, como o desejado”, disse o padre, que está há quatro anos e meio à frente da paróquia, acrescentando que a igreja, nesta etapa de restauração, vai ganhar um altar, uma pia batismal, mais uma porta lateral e será concluída a torre que vai receber uma escultura de uma pomba. As paredes ainda terão dois trabalhos sacros do artista Edmar de Almeida. O altar ganhará uma pintura sobre o batismo e as laterais receberão um hino ao Espírito Santo em alto relevo.

A intervenção de maior ênfase, no entanto, será a ocupação do antigo campo de futebol com um bloco destinado ao salão paroquial, com os objetivos de complementar a estrutura com as demandas contemporâneas e executar elementos que haviam sido previstos no projeto original de Lina Bo Bardi. O novo salão, destinado a abrigar salas de reunião e catequese, posicionado à cota mais baixa do terreno, prolongará o nível do quiosque já existente numa praça seca que se abre para o visual a cidade. Como menção ao passado, o novo edifício vai receber esquadrias que referenciam a tipologia de portas e janelas existentes no claustro.

O projeto de restauração tem as assinaturas de Marcelo Ferraz e André Vainer, mesmos arquitetos que atuaram, em 1976, como colaboradores de Lina Bo Bardi no projeto da igreja. Por terem participado do projeto original, de acordo com a legislação de direitos autorais, era garantida a eles a prioridade de contrato para execução de novos projetos para o bem cultural. Muito mais forte do que a propriedade intelectual, entretanto, é a ligação afetiva que os arquitetos mantiveram com a igreja ao longo dos anos, garantindo, mesmo sem recursos, a máxima assistência que lhes era possível prestar por conta própria. Na época da assinatura do contrato com o Iepha, André Vainer explicou:

À época de sua construção muitas coisas ficaram de fora por falta de dinheiro, para complementação posterior. Mas isso nunca aconteceu, o tempo passou e deteriorou outras tantas coisas, complicando ainda mais a situação. Há muitos anos esperávamos a oportunidade e procurávamos por parcerias para recuperar essa igreja, que é muito importante como ponto de referência e de estudos da arquitetura moderna (VAINER In: PROJETO DESIGN, 2009).

Quanto às intervenções realizadas na obra ao longo do tempo e que levaram inclusive, à descaracterização da edificação religiosa em relação ao projeto original, algumas serão mantidas e outras serão removidas. Alterações como, por exemplo, o reboco na face interna das paredes da igreja e a pavimentação do quiosque serão mantidas. Já a vedação completa do quiosque com troncos de eucalipto tratado será removida, voltando a parede em meia altura do projeto original. Também minimizada será a intervenção decorrente da criação de uma sacristia atrás da empena do altar. De acordo com o projeto dos arquitetos, este último elemento terá sua altura reduzida, de forma que o visual da cobertura da nave como um todo não seja prejudicado. A sacristia será mantida em seu lugar, mas a vedação lateral em alvenaria será substituída por armários de madeira para delimitar o espaço sem o prejuízo de sua função. Outros acréscimos serão efetuados buscando atender às demandas contemporâneas de acessibilidade e segurança da edificação, como por exemplo, rampas e sanitários para deficientes e fechamento perimetral do lugar com gradis. O projeto para o restauro completo, inclui paisagismo, iluminação, piso, esquadrias, além de projeto de incêndio, descarga atmosférica, sistema elétrico, hidráulico e sanitário.

Hoje, todos os signos arrancados de um passado não muito distante, reaparecem revestidos de um novo visual e um outro colorido. São signos gerando signos. Todos transitando num processo de semiose perene.

## **5. A obra reconstruída pela memória**

O passado é para Lina Bo Bardi sinônimo de memória, seja ela individual ou coletiva e a memória é o sentimento humano por excelência. O passado, dizia a arquiteta, traz uma lição histórica, oferece os meios para a compreensão do presente. O presente por sua vez, também deve ir de encontro ao passado, estabelecendo com ele uma ligação fecunda. Para refletir sobre essa contraposição passado-presente, numa perspectiva semiótica, tomo por base alguns conceitos da Semiótica da Cultura, fundada por Iuri Lotman, que entende a cultura como “o conjunto de informações não-hereditárias, que as diversas coletividades da sociedade humana acumulam, conservam e transmitem” (In: SCHNAIDERMAN, 1987, p. 31). A cultura, diz Lotman, é a experiência humana traduzida em signos. Ela organiza o processo de vida em sociedade criando as regras imprescindíveis à tradução de demandas num determinado grupo social. Por isso, a cultura é memória, ela relaciona-se necessariamente com a experiência histórica passada.

A Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado é povoada pelas recordações daqueles que ajudaram a construí-la, há três décadas. Por meio de seus depoimentos, a igreja conta o seu passado. Na falas de cada um, em cada palavra, em cada gesto, nas reminiscências e nos casos contados, surge viva uma rica história de luta, de garra e de determinação.

É assim que dona Elizabeth Fátima de Moraes, proprietária da farmácia do bairro, nos fala do marco inicial da construção:

Sabe aquela cruz de madeira que está lá, fincada bem na porta da igreja? Foi feita por um primo meu, o Alonso, que morava ali na rua de cima. Tudo aqui era mato, a gente atravessava pelo meio do mato. Onde está a igreja era um terreno cheio de mato. E nós fizemos uma procissão pra buscar a cruz e levar pro terreno. Foi muito bonito. Fincamos a cruz lá no chão e o frei Fúlvio disse com seu vozeirão: “vocês podem ter certeza que aqui vai ter uma igreja do Divino Espírito Santo.”

Depois de um silêncio, como se estivesse a reviver aquele momento, dona Elizabeth completa: “E o terreno ficou lá, vazio, só com a cruz. Depois é que começou a construção. E a gente trabalhou, trabalhou muito. A gente fazia campanhas, fazia galinhadas, vendia rifas. Tudo para arrecadar dinheiro para a construção da igreja”.

Falar da igreja hoje com os antigos moradores, testemunhas “in loco” da construção, é entender esse conjunto arquitetônico relacionado com uma carga enorme de valor afetivo, é descobrir os vínculos estabelecidos entre esses moradores e a igreja. Esse vínculo adquire força na memória do senhor Augusto Bernardelli, 67 anos, membro do Conselho de Construção, que acompanhou passo a passo a feitura da obra. Com voz calma e mansa, ele força a memória para evocar o tempo da construção:

Antigamente, a igreja do bairro era ali no terreno onde é o quartel do exército e quando chegou o exército, a igreja não podia ficar mais lá. O povo do exército até ofereceu um lugar menorzinho, um chalezinho, pra improvisar uma igreja, mas os padres não aceitaram. Eles tinham esse terreno aqui que era pra construir uma creche e resolveram aproveitar pra construir uma capela também. A capela, nem era capela, era um barracão, foi feita de madeira e a igreja passou a funcionar aqui. Depois, para a construção da igreja da Lina, a igreja de madeira foi destruída.

Enquanto seu Augusto fala da capela, sua esposa, dona Lindalva de Freitas Bernardelli, moradora do bairro há 33 anos, cuja casa fica ao lado da igreja, interrompe para reconstruir, por meio de suas lembranças, o entorno daquele tempo:

Nessa época, isso tudo aqui era mato, era cerrado puro. A rua era de terra e só se via a poeira levantando. Muita terra. Não tinha luz. Não tinha água. Pra construção da igreja, nos mutirão, a gente usava água de cisterna, cedida pelos vizinhos. E todo mundo trabalhava. Fazia festa, fazia galinhada pra angariar dinheiro. Fazia rifa. Sabe aquelas faixas coloridas que coloca lá em cima do altar?... foi tudo comprado com dinheiro de rifa. A gente trabalhava por gosto,

por prazer.

Esse mesmo prazer é descrito por dona Elizabeth, que também recorda dos mutirões, uma lembrança sempre viva na memória desses moradores.

Quando os padres receberam o dinheiro que veio lá da Itália [na verdade, o dinheiro veio da Alemanha] é que a igreja foi construída mesmo. A gente fazia o mutirão todo fim de semana. Era muito bonito. Durante a semana a gente saía nas casas pedindo as coisas pra fazer a comida. No fim de semana todo mundo ia pra lá. Os homens faziam os buracos no chão pra levantar as paredes, as mulheres cuidavam da comida e a meninada só brincava na terra e na poeira.

Emocionado, o senhor Augusto, fala de um tempo que foi e não voltará mais e de uma comunidade que também não existe mais:

Isso aqui, na época do frei Fúlvio, era uma comunidade pra valer. Todo mundo participava. Todo mundo ajudava. Tinha festa na igreja? Todo mundo ia. Tinha reza? Todo mundo ia. Era o lugar da gente encontrar. Todo mundo se conhecia. Frei Fúlvio saiu há mais ou menos 10 anos. Voltou para a Itália. E aqui, tudo mudou. Hoje tá tudo estranho. A gente vai na igreja e ninguém conhece a gente. Muita gente que participou no início, hoje não participa mais. Alguns mudaram daqui, outros mudaram de igreja, passaram pra igreja dos crentes aí em frente. Não é mais a mesma coisa. O tempo passou. Tudo mudou.

Essa mesma opinião é compartilhada por dona Elizabeth:

Quando a igreja ficou pronta, todo mundo frequentava. Tinha festa na semana santa, no Domingo de Ramos, tinha festa junina, grupo de mães, grupo de jovens que faziam teatro, meu filho participava, e todo mundo ia lá assistir. Agora, faz muito tempo que não vou lá. Passei a ir na igreja aqui de cima. Lá, na igreja da Lina, tá tudo mudado.

Também dona Lindalva, mostrando fotos dos filhos ainda crianças, em atividades na igreja ao lado de frei Fúlvio, confirma a forte ligação dos moradores com a igreja:

Meus quatro filhos foram coroinhas, meu marido foi ministro da Eucaristia. Tinha muita festa na igreja. Nas festas juninas, a gente enfeitava a quadra, a criançada dançava a quadrilha. Era muito bonito. Tinha clube de mães, a gente aprendia e ensinava: era crochê, tricô, bordado. Tinha também clubinho das crianças e dos adolescentes. Tinha catecismo. Ih! Tinha muita coisa! Durante muitos anos eu cuidei da igreja, limpava tudo ali. O frei Fúlvio era muito bravo. Italiano, né? Era tudo com muito respeito, com muita seriedade. Hoje em dia, o povo não tem mais respeito não. Na época do frei Fúlvio era diferente. Agora vou muito pouco lá.

A memória é o fator elementar com o qual se constrói a cultura de uma sociedade. A preservação dessa memória coletiva, que a Igreja do Divino Espírito Santo do Cerrado sedimenta, torna presente e visível no cotidiano, é parte fundamental desse processo: preservar essa memória, conhecê-la e nela se reconhecer, são atitudes imprescindíveis para qualquer comunidade que queira construir sua identidade cultural.

## **6. Enfim...**

A cidade é o espaço físico onde podemos observar a sedimentação de gostos, de costumes e de conquistas de uma determinada população, elementos indispensáveis para a produção da identidade e dos significados urbanos (FERRARA, 2000). Quando decifrado, o espaço revela-nos as práticas sociais e espaciais dos diferentes grupos que nele produzem, circulam, consomem, lutam e vivem o seu cotidiano. À medida em que desenvolve a capacidade de manter e conservar a informação, a cidade expande também a sua capacidade enquanto sistema de comunicação (CLARK, 1985, p. 72).

Nascida em área de domínio do cerrado, na região do Triângulo Mineiro e com uma população de quase 700 mil habitantes, Uberlândia é a segunda maior cidade do Estado de Minas Gerais e também a segunda maior cidade do interior do Brasil. Localizada em uma posição geográfica estratégica, próxima aos grandes centros do país, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Goiânia e Brasília, e ligada aos principais mercados do País, a cidade possui uma infraestrutura moderna e qualidade de vida de uma metrópole do interior. É sede do maior centro atacadista-distribuidor da América Latina e muito conhecida pelo seu empreendedorismo nato e por sua vocação de agronegócio, além de se destacar nas áreas de biotecnologia, telecomunicações e educação, sendo considerada pólo universitário, abrigando 19 instituições de ensino superior, uma delas federal. Mais recentemente, este constante desenvolvimento tem proporcionado a expansão do turismo de negócios.

Sua população é composta de 38% de pessoas nascidas na cidade e o restante são pessoas vindas de outras cidades e outras regiões do país. Esse contingente populacional vindo de fora, aliado à ausência de leis que regularizassem o uso do solo, bem como da atuação e interesse dos agentes gestores do espaço, em especial as empresas imobiliárias, foram os responsáveis pela aceleração do processo de ocupação e reprodução do solo urbano, principalmente entre os anos 1970 e 1980, quando verificou-se um crescimento populacional de 142,3%. Nesse processo, as empresas imobiliárias, particularmente, desempenharam um importante papel, elegendo áreas específicas de valorização e segregando os grupos sociais e as atividades produtivas.

É neste contexto que surge o bairro Jaraguá, localizado na zona oeste de Uberlândia, à margem do rio Uberabinha que corta a cidade, implantado em meados da década de 1960, com pouca, ou quase nenhuma, estrutura física, econômica e social, que só chegou ao local três décadas depois. Na época da construção da igreja, o bairro abrigava uma população pequena. Eram pessoas vindas de outras regiões em busca de uma vida melhor. Como a cidade estava

em pleno crescimento, devido exatamente ao grande fluxo imigratório, a sua ocupação, como na maioria das cidades brasileiras, se fez de maneira desigual entre as áreas central e periférica. Em busca de local para morar, as pessoas foram fazendo suas casas próximas ao rio, em precárias condições de sobrevivência, não dispondo de redes de saneamento e energia elétrica, asfaltamento e transporte, num ambiente onde imperavam a desigualdade e a pobreza de forma perversa.

Foi neste cenário que Lina aportou em 1975, com seu espírito lúdico, crítico e revolucionário. Nascida em Roma, Lina atuou politicamente integrando a resistência à ocupação alemã durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e colaborando com o Partido Comunista Italiano, então clandestino. Em 1946, viaja para o Brasil e fixa residência em São Paulo. Transfere-se para Salvador em 1958, e após uma temporada de intenso trabalho e viagens pelo nordeste, retorna a São Paulo, após o golpe militar de 1964. A partir daí, incorpora em seus projetos o legado da temporada nordestina na forma de uma radical “experiência de simplificação” da linguagem e sua obra assume o caráter do que qualifica como “arquitetura pobre”. “Quando cheguei ao Brasil”, lembra Lina, “fiquei atordoada. Era um pessoal desafortado, ordinário, maravilhoso; reencontrei aqui as esperanças das noites de guerra; estava feliz e aqui não havia ruínas.” Tudo estava por construir, ao contrário da Europa que deixara para trás. Mal sabia Lina que era exatamente com esse pessoal “desafortado, ordinário, maravilhoso” que ela iria encontrar e trabalhar na construção da Igreja do Jaraguá.

Stroeter (1986, p. 95), nos diz que a arquitetura, como toda obra de arte, retrata o seu autor e é por isso que “todo edifício tem uma personalidade, um tom, um humor, um sentido pessoal.” A Igreja do Divino Espírito Santo do Cerrado carrega a visão de mundo de Lina Bo Bardi e expressa o contexto na qual está inserida. Não é fácil perceber os acontecimentos do seu tempo e integrá-los à arquitetura no momento em que é feita. Um dos aspectos mais importantes dessa obra é, sem dúvida, a aguda sensibilidade demonstrada por Lina em relação ao local onde foi implantada, procurando encontrar soluções totalmente apropriadas com o contexto circundante. No entanto, entre o momento em que as formas significantes foram concebidas e esse em que tais formas são recebidas, transcorreu um lapso de tempo suficiente para mudar o contexto histórico, econômico, social e cultural.

Com o crescimento da cidade e com a chegada de toda infraestrutura no local, o bairro Jaraguá quadruplicou sua população em pouquíssimo tempo, mudando as características dessa comunidade, formada hoje por pessoas de classe média em virtude da valorização do solo naquela região, localizada a poucos quilômetros da área central. Não é mais um bairro periférico, nem de população formada por gente pobre, trabalhadores e prostitutas, segundo a própria Lina. Os atuais moradores, seus principais frequentadores, não são capazes de entender o inegável “valor afetivo” da igreja para aqueles que a construíram. Basta dizer que foram os moradores atuais que trataram de rebocar as paredes internas da nave, por rejeitarem a sua simplicidade. Dos usuários anteriores, trabalhadores que doaram parte de seu tempo livre para construí-la, a maioria, nós vimos nos depoimentos, não frequenta mais a igreja. Alguns morreram, outros

mudaram do bairro e há, ainda, outros que não frequentam por não se sentirem reconhecidos e partícipes da comunidade, como o foram outrora. A igreja criada para tornar-se, também, um espaço de lazer, de encontro e de entretenimento, já não tem mais essa serventia. Mudou essa sua função primeira, utilitária, assim como as funções segundas, simbólicas, também mudaram de significado. A ideologia comunitária que deveria patentear-se através da igreja, deu lugar a uma outra visão de vida associada, com a história preenchendo-a de outros sentidos. E nenhuma forma criada pela arquiteta teria podido impedir que a realidade se desenvolvesse de modo diferente.

Nenhuma descrição ou análise dessa igreja, uma das poucas do Brasil com traços típicos a religiosidade do cerrado, poderá substituir a experiência de estar lá, de sentir e de descobrir os seus significados. Ainda hoje, o espaço permanece em mutação. Mas a igreja resiste. Em transição.

### **Referências**

BARDI, Lina Bo. *Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado*. Lisboa: Blau/São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999.

CLARK, David. *Introdução à geografia urbana*. São Paulo: Difel, 1985.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Os significados urbanos*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.

FERRARA, Lucrécia . A mudez e a fala de um signo. In: SANTAELLA, Lúcia e OLIVEIRA, Ana Cláudia (org.). *Semiótica da cultura, arte e arquitetura*. São Paulo: Educ, 1987.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. Lina e a religiosidade. In: Processo de avaliação para tombamento da Igreja Espírito Santo do Cerrado. Belo Horizonte, 1997. Texto manuscrito anexado ao Processo de Tombamento.

MINAS GERAIS. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico. Processo de avaliação para tombamento da Igreja Espírito Santo do Cerrado. Belo Horizonte, 1997.

OLIVEIRA, Olívia de. Repasses. A depredação material e espiritual da obra de Lina Bo Bardi. Portal Vitruvius – Universo Paralelo de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, jun/2006, Caderno Arqtextos. Disponível em: <[http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq068/arq068\\_01.asp](http://www.vitruvius.com.br/arqtextos/arq068/arq068_01.asp)> Acesso em: 21/09/2010.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira coelho Neto. 2. ed. São Paulo:

Perspectiva, 1990.

PROJETO DESIGN: Arquitetura, Design e Interiores. São Paulo: Arco, n.351, maio/2009. 90 p.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira/Thomson Learning, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas*. Peirce e a literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, Winfried. *Comunicação e semiótica*. São Paulo: Hacker, 2004.

SCHNAIDERMAN, Bóris. *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

STROETER, João R. *Arquitetura e teorias*. São Paulo: Nobel, 1986.