Revista Espaço Acadêmico – n. 231 – nov./dez. 2021 – bimestral
ANO XXI – ISSN 1519.6186

Elementos do sagrado afro-brasileiro na obra de Lina Bo Bardi

FELIPE IBIAPINA*
LIA SABINO**

Resumo: A arquiteta italiana radicada no Brasil, Lina Bo Bardi, foi uma das pioneiras a utilizar o capital simbólico do sagrado afro-diaspórico no elitizado mundo da arquitetura formal – projetada segundo os preceitos do academicismo ocidental sob o gênio criativo do arquiteto –. Olívia Oliveira (2006) ao fazer um apanhado crítico da herança arquitetônica deixada por Lina, chega a levantar alguns pontos da relação que esta mantinha com a cultura afro-brasileira, sobretudo com o candomblé. A estética produzida pela arquiteta introduzia contradições na sua arquitetura formando um partido originado pelo hibridismo que junta o repertório do modernismo com a cultura popular. Havia em Lina a intencionalidade de projetar obras que manifestassem sua indignação com as contradições socioculturais geradas pelo ranço da colonização.

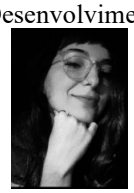
Palavras-chave: Arquitetura; Candomblé; Tectônica; Modernismo**.**

Elements of the afro brazilian sacred in the work of Lina Bo Bardi

Bo Bardi, an italian architect living in Brazil, was one of the pioneers to use afro-diasporic symbols into the world of formal architecture - designed according to the precepts of western academicism under the architect's creative genius -. Olivia Oliveira (2006), taking a review at the architectural activity left by Lina, comes to raise some points of the relationship that she maintained with an afro-brazilian culture, especially with candomblé. The aesthetics proposed by the architect introduced contradictions in her legacy, forming an architectural parti originated by hybridism that anointed the repertoire of modernism with a popular culture. There was in Lina the intention of designing works that expressed her indignation at the socio-cultural contradictions generated by the colonization marks.

Key words: Architecture; Candomblé; Tectonic; Modernism.

* **FELIPE IBIAPINA** é Arquiteto e Urbanista. Mestre em Geografia-UFPI; doutorando em Desenvolvimento Urbano-UFPE.



** **LIA SABINO** é Engenheira Ambiental (UFC); graduanda em Arquitetura e Urbanismo (UFPE); Mestra em Desenvolvimento Urbano (UFPE); doutoranda em Desenvolvimento Urbano (UFPE).

Mantendo o título de arquiteta modernista, fazendo questão de ser reconhecida como tal, Lina Bo Bardi aproximou a produção brasileira com a crítica pós-moderna que se desenvolvia internacionalmente. Destacam-se seu regionalismo crítico e sua adesão à tectônica na linguagem projetual, através dos quais são expressados artifícios simbólicos do sagrado afro-diaspórico. É no intento de compreender a relação constituída pelo sagrado afro-diaspórico – notadamente o sagrado afro-brasileiro – e a arquitetura de Lina – espaço e tectônica – que este artigo se desenvolve, buscando, também, ressaltar a importância dessa produção para a representatividade afro-brasileira na arquitetura. Para tal, o trabalho se desenvolve a partir de uma revisão de literatura da teoria crítica da arquitetura e de breves estudos de caso no contexto da produção soteropolitana da arquiteta, suas construções e escritos.

O lugar da Tectônica e do Sagrado no modernismo e continuidades

A crise do movimento moderno na arquitetura eclode na segunda metade do século XX, pós segunda grande guerra, sob diferentes pretextos críticos que conservavam em uníssono o questionamento acerca da linguagem impessoal de uma composição arquitetônica que não gerava reconhecimento identitário entre os usuários dos espaços. Dentre tantas vias de reforma que foram apresentadas, contestadoras do funcionalismo estrito moderno, destaca-se nesta discussão o tipo "galpão decorado" defendido pelo americano Robert Venturi (MONTANER, 2001).

Esta corrente caminha em direção oposta à máxima de que a "forma segue a função". Venturi rompe com a articulação estabelecida entre os elementos da tríade vitruviana, propondo uma lógica onde a estrutura, a forma e função apresentam-se de forma dissociada. O que importa é a comunicação expressa na fachada, geralmente em forma de letreiros e outros artifícios publicitários que denunciavam o uso do espaço, ao passo que a estrutura se restringia a um requisito técnico que ficava encoberto (MONTANER, 2001).

A Tectônica, ideia já debatida por Semper no século XIX (FRAMPTON, 2008), arrefecida na base formadora do modernismo que se fundamentava no protagonismo do espaço em detrimento da materialidade construtiva, é retomada no final do século XX como uma reação crítica a determinadas correntes pós-modernas, tal como o galpão decorado de Venturi, cenografia que representava o rompimento completo da arquitetura com a poética construtiva.

Kenneth Frampton (2008), em sua justificativa de combate à arquitetura cenográfica, argumenta que a edificação é, em si mesma, um ser ontológico, o que a distingue de um mero signo comunicativo. O ato de construir seria um ato tectônico, cuja essência está na manifestação poética da estrutura, em que a unidade incorre na essência irredutível da arquitetura, o detalhe.

Parte da crítica repousa sob a égide da ortodoxia modernista e do pós-moderno galpão decorado de Venturi que espelhavam a mercantilização do abrigo, reforçando a efemeridade da modernidade líquida, um risco às referências geradoras de identidade. "Não sendo mais considerados repositórios culturais e sociais duradouros, os edifícios passaram a ser vistos como investimentos econômicos e deliberadamente planejados para ter uma vida útil curta" (FRASCARI, 2008, p. 542).

A tectônica, em estrita oposição, representaria uma tendência mais duradoura do objeto arquitetônico uma vez que este teria um sentido próprio e pelo capital simbólico – fruto da articulação dos materiais e referenciais simbólicos realizada pelo gênio criativo do arquiteto – tornava-se possível equilibrar a atuação das forças econômicas sobre o mercado imobiliário.

Em síntese, o despertar para a tectônica representa uma avaliação do sentido da arquitetura, onde se busca a revalorização do detalhe enquanto junção, pela expressão dos materiais e sistemas construtivos. A arquitetura, para os arquitetos que partilham dessa ideia, é muito mais do que o espaço interno de uma composição tridimensional – categoria que a escultura também pode ocupar –, consistindo em um objeto complexo, portador de um sentido ontológico que não se reduz à dimensão espacial, sendo capaz de evocar um leque de emoções nos usuários por ser o que é. É nessa perspectiva que o Sagrado se manifesta, o que, em primeira instância, subsidiaria a aproximação do sagrado afro-diaspórico com a tectônica na arquitetura (HEJDUK; WILLIAMSON, 2011).

Um esclarecimento teórico que cumpre ser debatido diz respeito à oposição quase ambivalente espaço-tectônica. Ainda que muitos teóricos, sobretudo no século passado, tenham se empenhado em defender a primazia de um sobre outro, fato é que, a verdadeira ontologia da arquitetura – que se expressa, inclusive, na etimologia da palavra, constituída pelos radicais gregos *arkhé* e *tékton* – aponta para conjunção dos elementos arrolados no ato realizador do arquitetar. Nesse sentido, a arquitetura consiste em um ato criativo, fruto de uma ideia originária – *arkhé* – que se consubstancia materialmente – *tékton* – através da ação do construtor/ arquiteto.

A tectônica dá substância à arquitetura, mas esta não se encerra na primeira, conquanto é no espaço interno, no vazio compositivo, que o humano experimenta a obra. A fim de esclarecer a indeterminação entre a natureza do espaço na arquitetura e na escultura, Zevi (2009) postula que o espaço arquitetônico é o único que alberga a dimensão do vivido. O autor destaca, ainda, que a arquitetura excede a tridimensionalidade da arquitetura, havendo uma quarta dimensão, o tempo, que se relaciona diretamente com a percepção humana, uma vez que reúne os ângulos dos deslocamentos do humano no espaço, na medida em que este "se demora".

Acerca do Sagrado na modernidade, pontua-se que a imagem religiosa na arquitetura não é um fenômeno recente, de modo que algumas correntes de pensadores defendem que o surgimento da arquitetura e das cidades estaria relacionado com a ideia de religiosidade, o arquétipo do homem reunido em torno do altar. Em todas as épocas da história essa comunhão do sagrado, do profano e a arquitetura perdurou, sob diferentes formatos, até que enfrenta sua crise na era da modernidade (líquida) ocidental, período de crescente secularização – no contexto em que o poder religioso perde espaço para o poder econômico (SIQUEIRA, 2018)

Elucidando o termo "modernidade líquida", reporta-se ao sociólogo Bauman (2001) quando faz referência às rupturas consequentes da globalização, que impelem reformas nos paradigmas de análise sociocultural a partir de uma dinâmica que se baseia em um ciclo de impermanências, fluído como a água.

As fronteiras são relativizadas, uma vez que surgem meios de comunicação que conectam as pessoas em escala global e, por conseguinte, a ideia de tempo também sofre mudanças. Na arquitetura tem-se no Estilo Internacional, fase mais ortodoxa do Movimento Moderno, uma correspondência que alude bem à modernidade líquida uma vez que sua pretensa "neutralidade" formal, independência da história e caráter universal se conformariam aos processos do devir.

Alguns arquitetos modernistas, porém, se destacaram pelo enfrentamento dessa tendência à arquitetura universal e à secularização, sendo reconhecidos por terem desenvolvido uma linguagem própria, como é o caso do finlandês Alvar Aalto. A arquitetura de Aalto possuía um caráter regionalista e atinha-se à humanização dos espaços (MONTANER, 2001)

Outra característica fundamental na obra do arquiteto era a aproximação com a natureza, sendo nesse ponto que o Sagrado se evidenciava, no que Voegelin (*apud* PALLASMAA, 2011) complementa que a arquitetura de Aalto tem um motivo que vai além: a ideia de criar um paraíso. Este seria o único propósito das construções, o desejo de construir um paraíso na Terra para o homem.

Se era através da natureza que Aalto conectava suas construções com a dimensão sagrada, Pallasmma (2011) aponta que em Luis Khan essa proximidade ocorria em função da forma geométrica, cuja perfeição estética evocava uma sublime beleza que exalava ares de sacralidade. Para o crítico de arquitetura, a estética absoluta das construções de Khan era capaz de revelar a essência metafísica da realidade.

Nos dois casos citados, o Sagrado não dependia de um sistema simbólico religioso, mas, emanava da arquitetura, entendida como um objeto existencial que, a partir de uma interpretação aberta feita pelo usuário, era capaz de evocar a consciência e fazer o humano despertar para a experiencia da existência do Ser, em sentido cósmico (PALLASMMA, 2011).

Eliade (2011) defende que "Deus não está morto" como havia proclamado Nietzsche, mas, pode-se dizer que houve nestes últimos séculos nas sociedades ocidentais uma crescente destruição do ídolo, persona representada na linguagem religiosa tradicional.

Transpondo para a arquitetura e as artes modernas, os artifícies, que ao longo da história sempre buscaram inspiração no sagrado, deixaram de buscar a imagem e os símbolos da religião tradicional, mas não se afastaram do sagrado. Para Eliade (2011) esta dimensão metafísica perde a obviedade e encontra-se camuflada nas formas, em proposições que aparentam natureza profana.

Às vezes, nem mesmo o arquiteto teria consciência desse fato (ELIADE, 2011), como acredita-se ser o caso de Aalto não intencionar claramente que suas edificações criassem rupturas no cosmos e levassem os seus usuários à experiência com o Sagrado. Em Lina Bo Bardi, porém, a complexidade se torna um pouco maior dada sua aproximação com o universo do sagrado afro-diaspórico.

O Sagrado afro-diaspórico

O Sagrado na diáspora africana se organizou em diferentes sistemas simbólicos. No Brasil, destaca-se o candomblé que é uma tradição religiosa fundada por africanos e seus descendentes em terras brasileiras. Apesar de ter sido nomeada "candomblé" apenas no século XIX e,

também datar desse período a fundação do primeiro terreiro, sabe-se que o culto aos orixás nessas terras do além-mar acontece desde a chegada dos primeiros pretos escravizados.

Registros do Tribunal do Santo Ofício, no Período Colonial, apontam para "práticas mágico-religiosas associadas à feitiçaria", que eram realizadas pelos pretos sob a denominação de Calundu (OLIVEIRA, 2015a). Estas práticas – que nada tinham a ver com a concepção cristã de feitiçaria – provinham de diferentes troncos étnico-culturais, tal como será observado no candomblé.

A criminalização dos cultos de matriz africana, tendo como efeito as perseguições e agressões policiais, levou, forçosamente, os praticantes à invisibilidade e à marginalização. A princípio, evitava-se ajuntamentos e reuniões e, quando aconteciam, eram escondidos na mata.

A adoção estratégica do sincretismo afro-católico possibilitou a promoção de uma coesão grupal que foi crucial para a formação das comunidades de terreiro. No início do século XIX, as irmandades de Nossa Senhora da Boa Morte e de Nosso Senhor dos Martírios, constituídas, respectivamente, por grupos de mulheres e homens, estiveram associadas com a criação da primeira casa de candomblé da Bahia[1], situada próxima à Igreja da Barroquinha. Denominado *Ilê Iya Omi Ase Aira Intilé*, foi fundado por *Iyalussô Danadana*, *Iyanassô Oyó Akala Magbo Olodumaré* *Ase Da Ade Ta* e *Baba Asipá* (LUZ, 2017).

Após a morte das fundadoras, Marcelina da Silva, filha de *Iyanassô* (ou prima, segundo algumas versões), assume o trono, sob o título de *Iyalorixá Oba Tossi*, e muda o nome do terreiro para *Ilê Iya Nassô* (também conhecido como Casa Branca, e que veio a ser o primeiro bem afro-brasileiro tombado pelo Iphan[2]), em homenagem à mãe (LUZ, 2017).

Segundo a narrativa histórica, *Oba Tossi* possuía um brasão da família *Asipá,* originária de *Oyó* – que na geopolítica contemporânea é uma cidade nigeriana – e uma das principais famílias fundadoras do reino de *Ketu*. Outro fato é que *Iya Nassô*, em África, corresponde ao título designado à alta sacerdotisa do culto do orixá *Xangô*, responsável pelos seus assentamentos no *afin* (palácio real) de *Oyó* (LUZ, 2017). O exposto enseja que, apesar do caráter de originalidade das religiões afro-brasileiras, subsistiram elementos do sagrado africano, inclusive nas filiações sacerdotais.

Antes de prosseguir, cumpre esclarecer que a denominação "Candomblé" não implica em uma religião homogênea e abarca uma diversidade de modelos que originam diferentes sistemas simbólicos, em razão das raízes culturais do culto, ou seja, de que regiões de África ele descende, qual a língua falada nos seus rituais sagrados, etc. No Brasil se destacam as nações de candomblé[3] – grupos culturais e religiosos – *Kêtu-*

[1] Casa de nação Ketu, língua yorubá.

[2] O terreiro foi tombado em 1984, abrindo espaço para que outros bens negros e indígenas fossem considerados. O antropólogo Gilberto Velho (2006) foi relator no conselho responsável por analisar o pedido de tombamento e expõe a dificuldade encontrada no ciclo dos técnicos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em reconhecer o valor do terreiro, uma vez que a validação estética – que o órgão mantinha como um dos preceitos fundamentais – perpassava a comparação com os templos católicos do Período Colonial. Foi então necessário aprofundar o conhecimento acerca dos valores subjetivos do bem, a partir das significações que eram dadas pelos sujeitos do culto.

[3] A identidade do candomblé segue soluções étnicas chamadas de nações de candomblé. Não são, em momento algum, transculturações puras

Nagô (*yorubá*); *Congo* (*bantu*); *Angola* (*bantu*); *Angola-Congo* (*bantu*); *Jeje* (*fon*) – não esquecendo que existem ainda outras religiões afro-brasileira além "dos candomblés" citados (LODY, 2006).

Uma tendência, observada na literatura acadêmica, é a divisão das religiões afro-brasileiras a partir das regiões geográficas: o Maranhão como a terra do Tambor-de-mina; a Bahia do Candomblé; o Xangô de Pernambuco; a Umbanda do Rio de Janeiro e de São Paulo; o Batuque do Rio Grande do Sul. Rios (2014) relativiza essa sedimentação, chamando atenção para os efeitos dos processos socioculturais oriundos dos trânsitos migracionais ocorridos no território brasileiro. Se no transcurso do século XIX para o século XX foram constituídas as bases fundacionais das religiões afro-brasileiras nas capitais citadas, suscitando a formação de uma identidade local – afro-recifense, afro-baiana etc. – em meados do século passado, os movimentos migratórios contribuíram para uma redistribuição espacial dos cultos afro-brasileiros.

O percurso de Lina

Como o contato de Lina com o Sagrado afro-diaspórico ocorreu em Salvador, sobretudo por intermédio do etnólogo Pierre Verger, destaca-se como recorte o candomblé baiano de matriz *yorubá*. Além de ter sido a matriz de pesquisa de Verger, corresponde à nação das casas mais tradicionais da Bahia, como a Casa Branca do Engenho Velho, o Gantois e o Afonjá – tendo sido estes dois últimos terreiros popularizados no imaginário baiano e nacional durante o sacerdócio das saudosas Yalorixás Mãe Menininha e Mãe Senhora, por quem Jorge Amado, Dorival Caymmi, e o próprio Verger, nutriam proximidade.

A presença do candomblé – enquanto sistema simbólico religioso – nas obras de Lina não é reconhecida de imediato. Apenas através do estudo de sua vida e obra encontram-se evidências dessa ligação, como as deixadas pela própria arquiteta em seus memoriais descritivos de projeto e dos estudos produzidos academicamente sobre a temática.

Para entender o contexto dessa aproximação da Arquiteta com o candomblé, recorre-se a um breve apanhado da sua biografia, enfatizando os anos vividos em Salvador, suas experiências e influências fundamentais. Uma delas é a amizade construída com o etnólogo francês Pierre Verger, residente em Salvador, um entusiasta e estudioso das religiões de matriz africana, responsável por empreender viagens à África em busca de conexões culturais, fazendo a ponte entre Lina e esse universo simbólico-religioso afro-brasileiro (FERRAZ, 2018)

A italiana Lina Bo formou-se arquiteta na Universidade de Roma, sua cidade natal, e se muda para Milão, onde dá início à sua carreira profissional. Junto com seu marido Pietro Maria Bardi, dedica-se à carreira editorial. Após alguns anos, ela e o marido fazem mudança para o Brasil, e continuam a escrever e editar, se destacando no início da década de 1950 na direção dos quinze primeiros números da Revista Habitat vinculada ao Museu de arte de São Paulo (Masp). Esse perfil de Lina, próxima da teoria crítica da arquitetura, influente no mercado editorial italiano – mantendo diálogo com Bruno Zevi – e brasileiro,

ou simples: são expressões e cargas culturais de certos grupos que viveram encontros aculturados intra- e interétnicos, tanto nas regiões de origem quanto na acelerada dinâmica de formação da chamada cultura afro-brasileira (LODY, 2008, p. XVI).

possibilitou que a mesma trouxesse para o cenário nacional a discussões que aconteciam no mundo sobre as continuidades do movimento moderno.

O brutalismo, inserido no rol da expressão tectônica e a cultura popular, eram dois ingredientes que tornavam a arquitetura de Lina diferenciada e substancialmente rica, conferindo resistência em um período de crise enfrentada por Lina e demais arquitetos da segunda geração do movimento moderno que atravessavam a turbulência pós-modernista.

Se é possível destacar os tempos áureos da carreira de Lina, essenciais para a formação de uma linguagem arquitetônica sólida, coerente com o discurso e prática, foi sua estadia em Salvador, onde ministrou de 1958 até 1964 – ano do Golpe Militar – a disciplina de Teoria e Filosofia da Arquitetura na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pereira e Schlee (2009) frisam que no referido período, Lina encontra em Salvador um ambiente bastante profícuo para a realização de suas ações.

No ano de 1958, o reitor da UFBA havia criado novos cursos ligados às artes como dança, música e teatro; a cidade e o país viviam a expectativa de prosperidade no governo de Juscelino Kubitschek que prometia desenvolvimento acelerado da nação. Como repercussão na arquitetura, além da construção de Brasília, destaca-se a criação da Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE) que, a partir dos seus financiamentos, deu subsídio para realização de projetos de Lina voltados para a cultura popular (PEREIRA; SCHLEE, 2009).

> O Brasil está conduzindo, hoje, a batalha da cultura. Nos próximos dez, talvez cinco anos, o país terá traçado os seus esquemas culturais, estará fixado numa linha definitiva: ser um país de cultura autônoma, construída sobre as raízes próprias, ou ser um país inautêntico, com uma pseudocultura de esquemas importados e ineficientes (LINA, 2009, p. 113-114).

A crítica da arquiteta voltava-se para o empobrecimento do vocabulário modernista que era importado e, sobretudo, para a política cultural nacional que mantinha os velhos esquemas da dominação colonial. Segundo Lina, haveria que se tomar um partido e nesse entrave apenas um caminho sairia vitorioso: o modelo internacional importado ou a cultura regional.

Apesar de considerar que os discursos de Lina tiveram fundamental importância para a valorização da cultura regional, de caráter popular, o tom de radicalismo proferido acerca das previsões sobre a batalha cultural tinha por função apenas a retórica, uma vez que os esquemas culturais não poderiam ser tão simplificados.

Recorrendo à teoria pós-colonial de Bhabha, Felipe Hernandèz (2010) propõe uma releitura direcionada para a teoria crítica da Arquitetura, a fim de interpretar a cultura e o espaço construído nas ex-colônias, partindo dos conceitos de hibridismo e alteridade. O *hibridismo* denota que a cultura é um fenômeno dinâmico, em constante transformação, cuja base formativa é capaz de mesclar elementos da cultura dos dominadores e dominados. A *alteridade* diz respeito à receptação do modelo dominador e adaptação do mesmo à cultura do dominado, através de tipos arquitetônicos, técnicas, formas e, também, através da teoria crítica que se utiliza dos parâmetros do colonizador para interpretar a realidade do colonizado, o que, por conseguinte,

resultará sempre em uma declaração de inferioridade do segundo com relação ao primeiro.

Lina, à medida que articula teoria e prática através dos seus projetos arquitetônicos e ensaios textuais, possibilita uma reação ao poder colonial e suas estratégias de dominação cultural – por via do *hibridismo* e da *alteridade*. Ainda que não seja possível se desligar completamente das amarras da colonização e do modelo trazido por Hernandez (2010), é possível valorizar as culturas reportadas aos grupos em situação de dominação social.

Pelo que foi exposto, formou-se um contexto que propiciou o desenvolvimento de uma arquitetura moderna (título que Lina insiste em manter mesmo quando sua obra assume uma linguagem pós-moderna) rica em identidade que busca elevar a estima da cultura popular: indígena, negra, nordestina, brasileira. Para tal, "procura fatigada no emaranhado de heranças esnobemente desprezadas por uma crítica improvisada que as define drasticamente como regionalismo e folclore" (LINA, 2009, p. 114).

O regionalismo que Lina adota tem caráter crítico e aparta a cultura popular do folclore – que se entende como um termo que colabora com a reafirmação da dominação entre a cultura erudita e popular. Tzonis e Levaifre (2008) elucidam a diferenciação de regionalismo e regionalismo crítico. O primeiro é apontado como um ambiente forjado que "seleciona os elementos regionais por sua potencialidade de funcionar como apoio, físico ou conceitual, aos contatos humanos e às comunidades, o que poderíamos chamar de elementos 'definidores do lugar', incorporando-os por estranhamento e não por familiaridade" (TZONIS; LEFAIVRE, 2008, p. 527). Já a revisão crítica "faz com que o edifício pareça entrar em um diálogo imaginário com o observador; estabelece um processo de difícil negociação coletiva em lugar de rendição fantasiosa, que decorre da familiarização e da sedução [...]" (TZONIS; LEFAIVRE, 2008, p. 527).

Lina procurou sempre relacionar o contexto onde suas obras foram inseridas, a fim de gerar empatia e reconhecimento por parte dos usuários. Em Salvador, dada a influência da cultura afro-brasileira sobre a população, justificada pelo modo como o sistema escravocrata se desenvolveu nessa região, a arquiteta busca referências na cultura popular com matriz africana, colocando o negro em certo protagonismo através do sistema simbólico do candomblé. Assomada à oferta encontrada em Salvador desse capital simbólico, entram as ideologias progressistas de Lina e a política do governo de valorização do Nordeste pela SUDENE.

O porquê do Candomblé como representante para a cultura popular com matriz africana – cultura afro-brasileira, cultura negra – repousa no fato de que por motivos históricos e políticos tudo que concernia à cultura negra foi inibido, repreendido pela cultura dominante, restringindo-se aos locais com certa liberdade de expressão e comunicação, como é o caso dos terreiros de Candomblé. Assim, os terreiros eram mais do que simples locais de culto, eram lugares de resistência da herança que os negros trouxeram de suas nações em África (LODY, 2006).

Além do caráter Sagrado, propriamente dito, encontra-se incorporado no Candomblé uma síntese dos elementos da estética afro-diaspórica, sua cosmogonia contada através dos mitos e representações simbólicas que, por sua vez, dialogam também com a arquitetura

tradicional das nações africanas trazidas para o Brasil durante a escravidão.

Lina se aproxima desse arcabouço simbólico e introduz a linguagem do candomblé nas suas composições, articulando os mitos dos orixás aos materiais construtivos da edificação (tectônica) como uma atitude que tinha um viés político, por tentar valorizar a cultura afro-brasileira.

A passagem de Lina por Salvador: a casa do Chame-Chame

O objetivo desta seção é analisar, através da passagem de Lina por Salvador, aspectos que apontem para uma aproximação entre o repertório simbólico do sagrado afro-diaspórico e a arquitetura produzida pela arquiteta. Para tal, toma-se como referência uma das obras mais emblemáticas de Lina na capital baiana, a casa do Chame-Chame (Figuras 1 e 2), projetada em 1958.

No início do projeto, Lina ainda se dividia entre São Paulo e Salvador e somente depois de integrar o corpo docente da UFBA é que se muda em definitivo pra Bahia. A casa, que pertencera ao advogado Rubem Nogueira, foi construída apenas na segunda metade da década de 1960, em razão de uma interrupção na obra, o que indica que Lina nunca chegou a ver a obra terminada pois se ausenta da Bahia em 1964 e, quando retorna em 1986, recebe conhecimento de que a casa teria sido demolida dois anos antes.

Figuras 1 e 2: Fachada principal da casa situada no bairro Chame-Chame, Salvador; Croqui esquemático da fachada com destaque para a jaqueira

Fonte: Oliveira (2006)

Oliveira (2006) levanta alguns pontos do projeto que traduzem uma mudança de paradigmas no estilo de Lina, que se distancia da estética modernista da caixa de vidro, reagindo criticamente ao funcionalismo, trabalhando a fusão harmônica entre arquitetura e natureza e o sentido mítico narrativo da obra.

Em razão da topografia do terreno, Lina tira partido dos desníveis e traça um volume orgânico que conecta a casa à paisagem do seu entorno, destacando os elementos naturais. A arquiteta, em seus estudos de projeto (Figura 2), prevê um destaque para uma jaqueira preexistente, decidindo, ao final, que a árvore seria incorporada ao volume da edificação, sendo preservada no centro da sala (OLIVEIRA, 2006).

"Tudo o que até aqui era de ordem aproximativa e contemplativa tornar-se-á cada vez mais entranhado, concentrado, sensorial" (OLIVEIRA, 2006, p. 87), remetendo à adesão de Lina pela tectônica, que também se manifestará nos materiais naturais: o

seixo das paredes externas; o tabuado da sala; os tacos dos quartos; a cerâmica rústica da área de serviço.

A árvore e a escada são os elementos máster do projeto, base para a articulação da planta e do volume da edificação. Tal fato decorre do caráter que esses "dínamos" imprimem no ambiente. A árvore e a escada de pedra atuam como eixos verticais em movimento, capazes de exultar a transcendência do usuário, de acordo com Oliveira (2006).

No candomblé da nação *Ketu* é comum a existência de um mastro central no salão de culto – denominado barracão –, em torno do qual os orixás dançam. Este poste representa um pilar cósmico que, segundo Eliade (1992) é utilizado por diferentes cosmogonias como elemento de conexão entre o céu e a terra. No caso da cosmovisão do candomblé, é através do pilar que os orixás descem do *orún* (plano espiritual) para o *ayiê* (plano material) – a noção de "descida" é um recurso metafórico, posto que os dois planos se interpenetram.

> O que importa saber, sobretudo, é que tudo que existe no mundo concreto, existe também no além. O mundo concreto é a manifestação física do outro mundo. Os deuses participam da vida na terra, os sacrifícios levam-lhes os pedidos dos homens. [...] É constante o vaivém entre a terra e o além. São mais que espaços, são dimensões da existência, que se complementam e se interpenetram (AUGRAS, 2008, p. 56).

De acordo com Olívia Oliveira (2006), Lina dialoga com essa ideia quando estuda a implantação do pilar cósmico nos seus eixos verticais – a escada e a jaqueira – na Casa do Chame-Chame. Nas paredes externas da Casa do Chame-Chame destacam-se ainda elementos que reportam aos símbolos do candomblé e se materializam na edificação através dos materiais construtivos. Tratam-se das gárgulas e quedas d'água no muro que fazem alusão ao lugar sagrado onde habita o orixá *Xangô* que são as pedreiras e a cachoeira (OLIVEIRA, 2006).

> *La definición de Lina Bo Bardi es muy clara: la arquitectura es un organismo apto para la vida. En sus escritos habla de sustancias, elementos necesarios para conseguir longevidad material, que poseen fuerza, vigor y resistencia, que son necesarios para la vida, que alimentan, que constituyen el fundamento. En lugar de materiales comunes, la arquitectura debería emplear sustancias más sutiles. Estas reflexiones explican la importancia de ciertos elementos en sus obras, como por ejemplo las piedras [...], así como la primacía del agua, ya sea contenida dentro de un estanque con forma serpenteante o en movimiento, como en las cascadas y gárgolas que encontramos en tantos de sus proyectos*[4] (OLIVEIRA, 2015b, p. 180).

O citado dialoga com a concepção de "matéria" para o candomblé, segundo a leitura do arquiteto Denis Matos (2019). No entendimento de Matos (2019), a matéria é portadora de *axé* – energia e

[4] A definição de Lina Bo Bardi é muito clara: a arquitetura é um organismo apto para a vida. Em seus escritos fala de substâncias, elementos necessários para alcançar a longevidade material, que possuem força, vigor e resistência, que são necessários para a vida, que nutrem, que constituem o fundamento. Em vez de materiais comuns, a arquitetura deve empregar substâncias mais sutis. Essas reflexões explicam a importância de certos elementos em suas obras, como as pedras [...], bem como a primazia da água, seja ela contida em uma lagoa sinuosa ou em movimento, como nas cachoeiras e gárgulas que encontramos em seus projetos (tradução nossa).

potencial de realização que media as trocas entre o *ayiê* e o *orún*. No caso da arquitetura dos terreiros de candomblé, isso pode ser evidenciado, sobretudo, no "fundamento" da casa de culto, o axé comunal, responsável pela sacralização do espaço. Esse axé comunal é formado pelo sistema trilítico que abrange o *axé* do chão – composto de elementos minerais e partículas de animais e vegetais que são enterrados junto à fundação da edificação – sobre o qual está o pilar cósmico, encimado pelo *axé* da cumeeira.

Uma outra questão levantada por Matos (2019), ainda no escopo do estatuto da matéria no candomblé, diz respeito à tectônica das casas de santo (local onde a energia dos deuses está assentada). Tomando como exemplo a casa de *Azansú* – vodum cultuado no candomblé *jeje* que equivale ao orixá *Obaluaê* dos *yorubás* –, analisa-se a relação entre a matéria construtiva – o barro – e o *axé* do orixá que está ali assentado. De acordo com as narrativas míticas, a energia de *Azansú* está relacionado com a terra, o que torna possível a vinculação simbólica e imaginária da arquitetura com o orixá.

No estudo de caso da obra de Lina, a pedra é um elemento que evoca *Xangô*, uma vez que, segundo o sistema simbólico religioso do candomblé, o material carrega o axé deste orixá. Lina, em seus escritos, sugere que a substância construtiva deve garantir à arquitetura alguns predicados, tais como a longevidade, a força, o vigor e a resistência. Todas essas qualidades tectônicas defendidas pela arquiteta podem ser comparadas com a significação do axé para o candomblé: força ativa, potência de realização. Outrossim, ainda que a arquiteta não tenha mencionado o termo axé, pode-se inferir que, subjetivamente, ela buscava imantar sua arquitetura com essa potência.

As sutis substâncias de que Lina fala podem ser associadas às "[...] pedras, árvores, terra, que são suportes materiais que transcendem ao homem e que permanecem existindo no mundo, perpassando gerações sem a necessidade ou dependência da intervenção humana" (MATOS, 2019, p. 221).

Na casa do Chame-Chame, além do uso da pedra, da água e do verde no plano vertical da fachada, outro elemento que influenciou na configuração do partido arquitetônico adotado pela arquiteta foi a jaqueira preexistente no terreiro. A decisão de projeto de Lina foi tirar partido da árvore, circunscrevendo a edificação ao seu redor.

Uma correlação pode ser estabelecida com o terreiro do Capivari – fundado na segunda metade do século XIX no recôncavo baiano –, objeto de estudo de Matos (2019). De acordo com esse arquiteto, em um dos principais espaços da casa de culto, o barracão, observa-se uma grande cajazeira que serviu como ponto de partida para a construção. Nas palavras de Matos (2019, p. 111): "a árvore gera a arquitetura, sendo esta última uma extensão da primeira. Isso significa que o ambiente construído não é apenas resultado de ações arbitrárias do ser humano, mas também revela uma estrutura plena de significados existenciais".

"No candomblé, o culto às árvores é uma tradição muito antiga. Os seus galhos e copas estão ligados aos fenômenos aéreos e às divindades do tempo que regem os ciclos. As suas raízes, inseridas profundamente na terra, denotam a relação com a ancestralidade [...]" (MATOS, 2019, p. 113). Ademais, as folhas caídas no chão, carregam *axé*, trazendo para o ambiente a potência da

transformação. Alguns terreiros de candomblé espalham folhas de pitanga pelo chão, perfumando e energizando o ambiente.

Ao inserir a jaqueira na sala, no coração da casa, Lina recria simbolicamente essa ambiência. Tendo sido de caso pensado ou não – questionamento que acompanha esse trabalho – fato é que a arquiteta conhecia o repertório simbólico do candomblé, tendo Lina, poucos anos antes do início da obra da casa do Chame-Chame, organizado uma exposição em São Paulo, denominada "Bahia no Ibirapuera", onde a arquiteta espalha folhas de pitanga pelo chão, associando sua curadoria ao simbólico afro-brasileiro.

> *La conexión de Lina Bo Bardi con la ciudad de Salvador de Bahía jugó un papel esencial en el giro hacia lo mitopoético asociado a la cultura popular afrobahiana. Al organizar la exposición "Bahia no Ibirapuera", inaugurada en 1959 en la V Bienal de São Paulo, Lina Bo Bardi seleccionó un material excepcional recolectado con la ayuda de los principales artistas y personalidades ligados a las artes, la religión y la cultura popular africana de Bahía, y pensó el espacio como un terreiro* […][5] (OLIVEIRA, 2015b, p. 22).

Em suma, conclui-se que, os efeitos do capital simbólico do sagrado afro-diaspórico utilizado no repertório criativo de Lina, possibilitou que no vazio da arquitetura da casa, os corpos se movimentassem de modo que a família pudesse comungar uns com os outros e com a natureza viva da jaqueira. Nisso, pode-se afirmar que a arquiteta constrói o habitar – habitat, inclusive, é o nome da renomada revista voltada à crítica de arte e arquitetura, que teve a arquiteta como diretora – no sentido preconizado por Heidegger (2010), ou seja, dando estância à quadratura – reunindo mortais, deuses, o céu e a terra. E assim sendo, é no sagrado afro-brasileiro que o simbólico utilizado pela arquiteta encontra ancoragem.

Considerações finais

Este trabalho buscou identificar as conexões entre o candomblé, o sagrado e a tectônica na obra da arquiteta Lina Bo Bardi. Pelo que foi exposto, entende-se que o candomblé atua como um sistema simbólico capaz de evocar qualidades do sagrado, quando tem seus símbolos trabalhados na edificação. Ao mesmo tempo, essa aproximação com o candomblé gera uma discussão de ordem política, uma vez que Lina utiliza na arquitetura oficial – comercial, erudita, acadêmica – um capital simbólico da cultura de um grupo que, por razões históricas, representam os dominados.

A arquiteta, a par dessas dimensões críticas, faz uso consciente do candomblé como forma de se aproximar da cultura popular, mais especificamente a cultura afro-brasileira, sua arquitetura moderna, incorrendo em transformações no seu modo de projetar e entender a realidade regional.

Para estabelecer a comunicação entre o seu partido arquitetônico e o candomblé, Lina estabelece analogias entre os símbolos religiosos que envolvem os orixás – seres divinos associados aos

[5] A ligação de Lina Bo Bardi com a cidade de Salvador da Bahia desempenhou um papel fundamental na mudança para a mitopoética associada à cultura popular afro-baiana. Ao organizar a mostra "Bahia no Ibirapuera", inaugurada em 1959 na V Bienal de São Paulo, Lina Bo Bardi selecionou um material excepcional coletado com a ajuda dos principais artistas e personalidades ligadas às artes, religião e cultura popular africana da Bahia, pensando o espaço como um terreiro [...] (tradução nossa).

domínios da natureza – e os materiais de construção. Destaca-se a predileção pela figura mítica do orixá *Xangô* materializada na tectônica dos revestimentos de pedra e nas *pseudo* cachoeiras formadas por quedas d'água, bem como no pilar cósmico representado pela árvore e seu simbolismo sagrado.

Referências

AUGRAS, Monique. **O duplo e a metamorfose**: a identidade mítica em comunidades nagôs.2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

BO BARDI, Lina. Brennand Cerâmica. In: RUBINO, Silvana; GUINOVER, Marina (orgs.). **Lina por Escrito**: textos escolhidos de Lina Bo Bardi. Coleção Face Norte, volume 13. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ELIADE, Mircea. The Sacred and the Modern Artist. In: HEJDUK, Renata; WILLIAMSON, Jim (orgs). **The religious imagination in modern and contemporary architecture**. London: Routledge, 2011.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERRAZ, Marcelo C. (org.). **Lina Bo Bardi**. 5.ed. São Paulo: Romano Guerra, 2018.

FRAMPTON, Kenneth. Rappel à l'ordre: argumentos em favor da tectônica. In: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura**. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: **Ensaios e Conferências**. trad. Emanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2010.

HERNANDÈZ, Felipe. **Bhabha for architects**. London: Routledge, 2010.

LODY, Raul. **O povo de Santo**: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos. Coleção Raízes. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá**: dinâmica da civilização africano-brasileira.4. ed. Salvador: EDUFBA, 2017.

MATOS, Denis. **A casa do Velho**: o significado da matéria no candomblé. Salvador: EDUFBA, 2019.

MONTANER, J. M. **Depois do movimento moderno**: arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: GG, 2001.

OLIVEIRA, Natália Fernandes de. **A repressão policial às religiões de matriz afro-brasileiras no Estado Novo (1937-1945)**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

OLIVEIRA, Olívia de**. Lina Bo Bardi**: sutis substâncias da arquitetura. São Paulo: GG, 2006.

_____. La dimensión simbólica. **AV Monografías**. n.180. Madrid, 2015b. pp. 20-25.

PALLASMAA, Juhani. The Aura of the Sacred: Art, Architecture and existential sacradness. In: HEJDUK, Renata; WILLIAMSON, Jim (orgs). **The religious imagination in modern and contemporary architecture**. London: Routledge, 2011.

PEREIRA, Teixeira Maíra; SCHLEE, Andrey Rosenthal. Reconstruindo lugares: a ação de Lina em Salvador. In: 50 ANOS DE LINA BO BARDI NA ENCRUZILHADA DA BAHIA E DO NORDESTE. Salvador: Docomomo Bahia, 2009. Disponível em: <http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/13.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2018.

RIOS, L.F.. A cidade dos Adés: viajantes homossexuais e a reconfiguração do campo religioso afro-brasileiro no Recife/PE. In: ARI, Pedro Oro; TADVALD, Marcelo (orgs). **Circuitos religiosos**: pluralidade e interculturalidade. Porto Alegre: CirKula, 2014, p. 255-278.

SIQUEIRA, F.I.M.R. **TERRITORIALIDADES SAGRADAS**: religiosidades católica e afro-brasileira na zona norte de Teresina (PI). Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2018.

TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane. Por que regionalismo crítico hoje?. In: NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura**. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. trad. Maria Isabel Gaspar, Gaëtan Martins de Oliveira. 6.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

Recebido em 2020-10-09
Publicado em 2021-11-01