

O templo cristão na modernidade

PERMANÊNCIAS SIMBÓLICAS & CONQUISTAS FIGURATIVAS

Fábio Müller


UFERS

PROPAR

O templo cristão na modernidade

PERMANÊNCIAS SIMBÓLICAS & CONQUISTAS FIGURATIVAS

Fábio Müller



UFRGS



PROPAR

Fábio Müller

O templo cristão na modernidade

PERMANÊNCIAS SIMBÓLICAS & CONQUISTAS FIGURATIVAS

Dissertação sob orientação do *Prof. Arq. Ph. D. Heitor da Costa Silva* e co-orientação do *Prof. Arq. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - PROPAR/UFRGS -, para obtenção do título de Mestre em Arquitetura. Porto Alegre, primeiro semestre de 2006

“Só o amor redime.”

A Deus, Pai Maior, criador magnânimo e fonte de todo o amor e misericórdia,
a Jesus, Irmão superior, sem a bênção do qual nada poderia fazer de mim mesmo,
à minha mãe, Anjo da minha vida, exemplo de dedicação e cuidado
à minha esposa, Larissa, Luz do meu caminho, pelo amor que tenho e que me tem
e a meu filho Leonardo, brilho do meu dia, a cada dia desde o último mês,
dedico todo o esforço contido nas linhas adiante, em muito humilde homenagem.

“Porque sem mim nada podeis fazer.”
Jesus. (João, 15:5.)

“Em tudo dai graças...”
Paulo. (I Tessalonicenses, 5:18.)

Por mais longa, obtusa e sentida que tenha sido a tarefa, não poderia tê-la realizado sem o apoio decisivo, em fundamento e extensão, espírito e matéria,

de *Deus*, de quem somos lavoura e edifício, pelo amor e misericórdia absolutos,
de *Jesus*, exemplo de vida, pelo suporte e inspiração,
de *minha mãe e esposa*, pelos braços estendidos, de uma e de outra, em qualquer momento e por qual fosse o motivo, amparando-me no regaço do mais amplo afeto,
dos meus mestres, *Andrey Rosenthal Schlee*, *Carlos Eduardo Comas* e *Luiz Gonzaga Binato de Almeida*, que me ensinaram mais a olhar do que ver, mais a pensar do que reproduzir, mais a sentir do que tocar, intuindo-me o amor à arquitetura,
de meus professores no Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFSM e no Programa de Pós Graduação em Arquitetura da UFRGS, especialmente, *Luiz Fernando da Silva Mello*, no primeiro, e *Cláudio Calovi Pereira* e *Edson da Cunha Mahfuz*, no segundo, imprescindíveis nessa formação,
de meus alunos de graduação na ULBRA Santa Maria e na URI Santiago, que me induzem, por devoção à causa, a ampliar conhecimentos, apesar de tudo,
e de meus grandes amigos, colegas arquitetos *Adriano da Silva Falcão* e *Ricardo de Souza Rocha*, a quem muito admiro, pelas discussões arquitetônicas apaixonadas e pela convivência prazerosa, mesmo que sempre pouca

Por tudo, dou graças!!!

Não poderia deixar de agradecer, também, o apoio de *Miriam Soriano Baisch*, pela revisão gramatical do trabalho.

Sumário

11	RESUMO
13	ABSTRACT
15	NOTA PRELIMINAR
21	INTRODUÇÃO
	<i>Capítulo 1 - Valores Tradicionais X Ambições Modernas</i>
32	1.1 Revivalismo e Tradição no Limiar da Modernidade
41	1.2 Antevisões à Figuratividade Moderna
48	1.3 O Sagrado entre o Tradicional e o Moderno
56	1.4 Racionalismo e Revisionismo Clássico
65	1.5 Classicismo, Modernidade, Natureza e Mito
	<i>Capítulo 2 - Explorações Formais</i>
86	2.1 A Coroa de Cristal e a Montanha Sagrada
97	2.2 Reforma Litúrgica e Templos Cristocêntricos
109	2.3 Síntese e Essência Espacial
116	2.4 Modelo Teórico e Intensificações Formais
123	2.5 A Proliferação da Caixa Sagrada
	<i>Capítulo 3 - Permanências Simbólicas & Conquistas Figurativas</i>
134	3.1 Uma Igreja para os Novos Tempos de Paz
158	3.2 A Renovação pelos Caminhos da Arte e da Técnica
168	3.3 O Imanente entre a Liberdade e a Contenção
186	3.4 Simplicidade Lógica para Intensificação da Experiência
205	3.5 Virtuosismos Técnicos e Sensibilidade Lírica
	<i>Capítulo 4 - Legados Inefáveis</i>
228	4.1 Gaudí e a Síntese Naturalista do Sagrado
234	4.2 Wright, 'Para Glória de Deus e o Serviço do Homem'
242	4.3 As <i>Machines a Emouvoir</i> Corbusianas
256	4.4 Alvar Aalto e a Igreja feito Corpo
272	4.5 Redução e Redenção nos <i>Tours de Force</i> de Niemeyer
331	CONSIDERAÇÕES FINAIS
361	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
367	LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

Resumo

O estudo enfoca a arquitetura religiosa moderna, no intuito de apreender as permanências simbólicas e as conquistas figurativas alcançadas pelos arquitetos modernistas para dar forma e representação ao templo, em tempo dito 'dessacralizado' porque materialista e espiritualmente plural. Fundamentalmente, compila e sistematiza, por similaridades ideológicas, funcionais, simbólicas, tipológicas e formais, o legado eclesiástico projetado e/ou construído no mundo ocidental cristão entre os anos 1850 e 1960, grosso modo. Em sincronia, apresenta suas condições de origem, razões e significados e analisa como os pressupostos modernistas aplicaram-se ao fato arquitetural das novas catedrais, igrejas paroquiais, capelas locais e obras eclesiásticas várias, católicas e protestantes. Revela, também, seus produtores – financiadores, incentivadores, projetistas e construtores – analisando a atenção dada ao tema pelos mais eminentes nomes do período e realçando agentes inestimáveis, desprezados pela 'bibliografia oficial' do Movimento Moderno. Nas entrelinhas ensaia, ainda, discussão crítico-interpretativa de obras paradigmáticas ao debate por conjunção especial de fatores, no sentido de identificar as estratégias e signos modernos válidos à prática arquitetural contemporânea.

Abstract

The study it focuses the modern religious architecture, in intention to apprehend the symbolic permanencies and the figurative conquests reached by the modernist architects to give form and representation to the temple, in a materialistic and spiritual plural time. Basically, it compiles and it systemizes, for ideological, functional, symbolical, typological and formal similarities, the ecclesiastical legacy projected or constructed in the occidental Christian world between years 1850 and 1960, thick way. At the time, it presents origin conditions, reasons and meanings and analyses as the modernists estimated ones had applied it to the architectural fact of the new cathedrals, parochial churches, local chapels and different ecclesiastical works, catholics and protestants. It discloses, also, its producers – financiers, enthusiasts, planners and builders – examining the attention given to the subject for the most eminent names of the period and emphasizing inestimable agents, rejected for ‘official bibliography’ of the Modern Movement. In the space between lines it assays, still, critical discussion of paradigmatic works to the debate for special conjunction of factors, in the direction to identify the strategies and valid modern signs to the contemporary architectural praxis.

Nota Preliminar

15

“Não estará o sagrado – esta palavra de que nos servimos com tão pouco discernimento – cabalmente definido por estes dois axiomas da fé: humilde conhecimento dos nossos limites e mais a certeza de um além e de uma atenção misericordiosa ou temível, concedida pela onipotência à nossa condição humana?”

Madeline Octet, 'Uma Arte para Nosso Tempo'

O despertar da consciência espiritual humana é fato inenarrável desde os primórdios. Estima-se que desde moldados pelo Criador, puros e simples, ignorantes não somos de nossa transcendência.

A ciência do homem, como ser divino relegado ao microcosmo terreno, irrompe na sacralização da vida e do mundo como necessidade premente do *religare* com sua gênese. Como numa nostalgia às formas míticas, a eleição de símbolos e signos, para lembrá-lo, sumariamente, da condição espiritual, é um caminho natural na historicização, tenha ele clara percepção disso ou não.

Isso quer dizer que sempre houve, pelo homem, a noção do sagrado e a necessidade de manifestá-lo na realidade cotidiana da vida na Terra, fato que assumiu maneiras diversas ao longo da existência humana, não só porque a interpretação da transcendência é própria de cada tempo, como porque a forma de expressá-la é característica de cada cultura.

Mais propriamente, poderíamos remeter ao significado mágico e ritualístico dos bisões e cavalos das cavernas da Europa paleolítica ou dos santuários cosmogônicos, como *Stonehenge*, no período neolítico, para dizer o quão distante (e não necessariamente cristão) é o desejo de

expressar pela arte, ou materializar pela arquitetura, a imaterialidade dos conflitos humanos ou a inefabilidade da fé.

As grandes civilizações antigas, a seu turno, também estiveram amparadas na aura ascética dos valores espirituais. A estrutura social egípcia cultuou, por cerca de dez mil anos e vinte dinastias, o poder do Faraó como figuração terrena das forças superiores às quais sabiam pertencer e, em algum sentido, temiam, e isso pode, talvez, auxiliar-nos a compreender a magnificência atingida pela arte nos relevos parietais, pinturas e esculturas que ricamente decoravam os templos destinados a si e aos deuses com o legítimo propósito de perpetuar a vida (e não cultuar a morte) após o desencarne do espírito.

A índole pagã dos Gregos em nada contradiz a perfeição logo atingida na arte ou a monumentalidade austera e excepcionalmente expressiva dos templos erigidos em honra e nome de seus deuses. Cabe apenas compreender que os termos eram diferentes dos hoje concebidos. A fé panteísta cultivou a noção exata de que havia dois mundos interagentes e, com todas as forças do espírito, buscou representar o mundo divino que idealizava fazendo o seu em semelhança, de modo a chegar à redenção experimentando o sagrado, que para os gregos só podia ser o belo e o perfeito de que lhes dava notícia a natureza – a forma exterior pela qual as divindades se faziam presentes, e o homem alcançava excelência.

Basicamente, a mesma expressão do sagrado esteve presente entre os Romanos, que perpetuaram as noções dos Gregos no que diz respeito a valores espirituais amparados na natureza tangível, reflexo do Cosmos panteísta na iniquidade daqueles dias. A redenção romana também era o belo e o perfeito, mas o ideal espiritual era a conquista da glória e do poder terreno; a transcendência ou a crença na continuidade só de leve – e em poucos – tocou a intimidade. O espaço sagrado romano é um espaço pagão, agora em sentido mais amplo do que nunca fora; quase destituído de sacralidade sã, os templos cultuavam a soberba própria dos romanos em detrimento de um objetivo superior de consagração aos deuses, embora não ressentissem de valor artístico.

A idéia de redenção, em outros moldes, permeia o sentimento judaico-cristão, corroborado por volta do ano 300 pelo imperador romano Constantino: a aceitação da lei mosaica, transfigurada por Jesus, o Cristo encarnado, sob os auspícios do amor, da humildade e da caridade, marca a história humana como momento no qual um único Deus é a razão e a fonte de toda a

existência, e as conseqüências disso são, até hoje, decisivas e impressionantes. Em sendo aceito pela generalidade da civilização ocidental, novos parâmetros substituem ou, até mesmo, ratificam e acrescem os signos e símbolos que davam conta de expressar o sagrado até então.

Esse fato está na gênese de um processo de representação do sagrado tão significativo como não houve outrora, pelo menos em número. São apenas cerca de 2000 anos de história cristã, mas o culto à nova fé unitária fez proliferar a feitura de imagens, pinturas e a construção de templos dedicados a serem 'Casa de Deus' e espaço sagrado de manifestação do Espírito Santo, de Jesus e dos Santos que se pode dizer que essa arte a serviço da fé é, sem dúvida, o maior legado cultural edificado no tempo de nosso calendário, expressão legítima de uma condição divina nunca esquecida e cada vez mais buscada.

Assim fora que, timidamente, os artistas paleocristãos erigiram os templos, baseados na tradição romana que lhes assistia, e representaram o Cristo, seu séquito e os milagres da sua vida e morte como forma de fundar uma tradição que relembresse, a cada momento, que um enviado dos céus estivera entre eles para dar legitimidade da transcendência do homem e exemplificar o caminho a seguir para a eternidade, para a reconquista do Paraíso após a "primeira queda".

No entanto, a Igreja Católica, uma instituição que teve início num clima ascético, de absoluta espiritualidade, de divulgação da fé monoteísta e de contraposição ao paganismo mundano do Império Romano, com o sucesso da propagação, torna-se a crença hegemônica da Europa Ocidental na Idade Média e, ao assumir, cada vez, maior poder, reforça o caráter empresarial relaxando, por assim dizer, os aspectos religiosos e a preocupação com a conversão dos espíritos, provocando a primeira grande cisão no próprio seio.

Assim, mesmo que o legado artístico medieval deva ser valorado, e as grandes catedrais góticas sejam símbolos fortes o suficiente para marcar a imagem do "templo por excelência", até os tempos modernos, o profundo questionamento dos signos cristãos e das maneiras da Igreja facultar ao homem o apoio espiritual necessário e prepará-lo para a vida eterna no Paraíso, gera um desconforto tal ao homem oprimido que não houve alternativa senão a busca de um pouco de racionalidade mundana ao ascetismo teocêntrico que não lhe falava mais à inteligência.

Todavia, não houve esquecimento da transcendência ou da condição de Filho de Deus pelo homem – não imperou o agnosticismo. Por mais cientes que possamos considerá-lo a respeito da duplicidade do papel representado pela fé cristã e, conseqüentemente, por mais pagãos que consideremos seus feitos e atitudes desde então, o que parece melhor explicar a mudança de conduta nos primórdios da Idade Moderna, foi a troca do Deus hermético, inacessível e, até, vingativo, da Idade Média, por um Deus que começava a mostrar ao homem seus desígnios e a revelar, lentamente, seus segredos, tornando-o um fiel depositário dos mistérios do Universo e legítimo representante dele na Terra.

Portanto, foi o Humanismo renascentista, cerca de quinze séculos depois do início da história cristã que, por caminhos escusos e nem sempre compreendidos, recupera algo da essência perdida. A aparente ‘dispensa’ de Deus e de qualquer outra divindade não aconteceu: a coleta de dados culturais na Antigüidade não incluía – pelo menos não como fonte de apoio espiritual – os deuses pagãos. Nesse sentido, toda a exuberância das obras de gênios como Brunelleschi, Masaccio, Bramante, Michelangelo, Rafael, Palladio e tantos outros, constrói-se sob nova aura ascética e pode ser interpretada como uma tomada de consciência e um passo decisivo no processo de amadurecimento do homem, que se julga, então, autorizado a dividir com Deus o processo de criação através da arte – mudança substancial na percepção do homem em relação a si, a Deus e ao mundo.

Por outro lado, esse é o tempo de um grave embate entre fé e razão, entre o sagrado e o profano cristãos que a sucessão dos séculos insiste em agravar até nossos dias, dividindo o mundo sempre em dois domínios. Enquanto transfigura os termos da fé, simultaneamente e, talvez, sem perceber, o Renascimento ratifica a dependência dialética entre ambas as atitudes, presente desde tempos remotos na espiritualidade do homem e, essencialmente, em todas as religiões: a experimentação do sagrado, do *mana*, dessa potência misteriosa, faz-se sentir tanto mais quando em oposição ao profano.

Parece-me que essa aceitação é o primeiro passo para compreendermos a manifestação do sagrado, em todas as suas formas, na modernidade, e buscar reconhecer os seus símbolos. O outro, igualmente fundamental, é a ciência de que a dessacralização da existência, eclodida desde que o profano passa a ter valor positivo e a crítica ao fenômeno religioso

passa a ser dominante no pensamento filosófico ocidental, subverte a percepção das formas exteriores que carregam de intensidade a experiência do sagrado. É ter noção de que, mesmo assumindo outras dimensões, ou elegendo valores inéditos de culto no turbilhão dos nossos tempos, o sagrado não deixou de existir intimamente no homem e de manifestar-se na ordinariade dos dias – embora radicalmente camuflado no cotidiano. Mitos, sonhos e fantasias são os signos que falam da eterna busca pela filiação celestial após ter o homem experimentado a “segunda queda”.

Poder-se-á objetar, sem dúvida, que confundimos magia com sagrado e religiões primitivas com religiões evoluídas. No entanto, os templos de todas as épocas, sejam medievais, clássicos ou barrocos, de pedra ou de madeira, comportam todos esse elemento de temor e respeito, de efusão e mistério, sem o qual não reconhecemos o sagrado.

Na modernidade, o divino está banalizado; para o homem moderno não há mais valores espirituais permanentes; hoje, o ser esquece o sagrado e volta-se para a história; as religiões esvaziam seu sentido nas preocupações mundanas; enfim, o homem aboliu os valores imateriais para viver o fluxo fugaz dos acontecimentos, e a arte reflete isto amplamente... Certo; mas sejam essas ou outras quaisquer considerações que se façam, nenhuma vai reprovar que *experiência trans-humana* – o sagrado em nossas vidas, a necessidade do *religare* – e *mundo moderno* são, apenas, em aparência inconciliáveis. Se, enfim, agora o homem receia entregar-se, conscientemente, à teia das organizações espirituais do mundo, inconscientemente, só se satisfaz quando supre o ímpeto de reconhecer a origem divina e por isso, por mais paradoxal que seja, continua a construir, na modernidade, templos que buscam ser lugares do transcendente no mundo palpável, mesmo não sendo este mais aquele mundo onde o homem vivia sem debater-se tanto consigo mesmo pela falta do que (ainda) não sabe bem o quê.

Introdução

De capelas e catedrais : templos e tempos modernos

“Cada um administre aos outros o dom como o recebeu, como bons dispensadores da multiforme graça de Deus.”

Pedro. (I Pedro, 4:10.)

“A arte de construir (...) é a criação de formas vivas, e a Igreja (...) não é meramente um envoltório construído, mas um todo; edifício e pessoas, corpo e alma, seres humanos e Cristo, um completo universo espiritual – um universo, de fato, que deve sempre ser trazido novamente à realidade.”

Rudolf Schwarz, 'Vom Bau der Kirche'

À ação constante de pesquisa, descoberta, organização, avaliação e análise em prol do aprimoramento do conhecimento arquitetônico produzido na Academia, vinculam-se trabalhos de toda ordem e escopo, de maior ou menor rigor na captação de dados e apreciação crítica, e de mais ou menos válidas afirmações conclusivas, fomentando calorosas discussões ou passando à margem de qualquer mais vivo interesse. Não posso aferir, em grau algum, onde se estabelece o texto que ora apresento, nem o quanto formal, rigoroso, original, válido e interessante o é. No entanto, devo dizer, logo de início, ser contribuição nascida da especulação e da paixão, escrita com envolvimento e dedicação incontáveis, mesmo que, no limite, seja nada mais que representativa do (sempre pouco) conhecimento até aqui adquirido e da (sempre restrita) capacidade particular de compreensão e análise, aliados a um dado estado de coisas íntimo – insólito e

metamórfico –, inalienável em todo o processo.

O foco na arquitetura religiosa moderna – do oratório à capela e da igreja à catedral, incluindo o mosteiro, o centro paroquial e a capela funerária – partiu do intuito mais amplo de apreender as permanências simbólicas e as conquistas figurativas alcançadas pelos arquitetos modernistas, no sentido de solver o inquietante problema de dar forma e representação pertinentes e inovadoras ao templo, em tempo dito ‘dessacralizado’ porque materialista, egocêntrico e espiritualmente plural.

Fundamentalmente, o trabalho objetivou compilar e sistematizar o legado eclesiástico projetado e/ou construído, reunindo aportes ideológicos, interpretações funcionais, estratégias simbólicas, explorações tipológicas e formais e subterfúgios compositivos e estéticos de alguma similaridade, em espécie de panorama classificatório do templo cristão – católico e protestante – na modernidade.

Conquanto esse esforço, interessou, na mesma medida, esclarecer as condições de origem, as razões e os significados das formas, realçando os fatores internos e externos da disciplina decisivos na eleição de determinadas ‘figurações’ em detrimento de outras, na construção do templo moderno; especialmente, coube identificar como os pressupostos tácitos da cartilha modernista foram aplicados ao fato arquitetural das novas obras eclesiásticas, projetadas e construídas por todo o mundo ocidental cristão, devido ao conflito, primordialmente colocado, entre o tecnicismo racionalista dos modernos e o espiritualismo intimista, carregado de forte carga simbólica e desprendimento material, tradicionalmente vinculado como dado intrínseco ao programa do templo, em todos os tempos da história da arquitetura.

Em sincronia com o objetivo maior, importou, também, revelar os produtores da arquitetura religiosa moderna – financiadores, incentivadores, projetistas e construtores, entre intelectuais ligados à Igreja, clérigos e profissionais da arquitetura e da engenharia, mais ou menos dedicados e engajados no debate – sondando a atenção dada ao tema pelos mais eminentes nomes do período, ao mesmo tempo em que realçando agentes inestimáveis, sumariamente, obscurecidos ou mesmo desconhecidos do grande público, porque desprezados pela ‘bibliografia oficial’ do Movimento Moderno.

Nas entrelinhas disso tudo, ambicionou-se ensaiar discussão crítico-interpretativa das obras que se evidenciaram paradigmáticas ao debate devido à conjunção especial de fatores funcionais,

técnicos, simbólicos e artísticos – responsável por alçarem-nas à condição de verdadeiros fatos arquitetônicos e objetos de arte –, com o intuito de apreender as estratégias e signos modernos potencialmente válidos à prática arquitetural contemporânea, desde que tomada a história como lição, com o reconhecimento do passado no presente realimentando a disciplina desde a experiência precedente.

Algumas faltas evidentes são inquietantes o suficiente para motivar o realizado: em primeiro lugar, o aludido em declarações como a de Nikolaus Pevsner, sintomática de uma crença quase geral entre os funcionalistas mais ferrenhos e entre aqueles que não entenderam nada do legado moderno, apontando o tema religioso como inapto aos cânones da arquitetura moderna: “...um estilo que enfatiza tanto a franca exposição da função deveria ser especialmente adequado para os edifícios cuja função é evidente para todos porque é prática, e menos para edifícios cuja função é mais espiritual do que prática. Eis porque a arquitetura religiosa e a dos grandes edifícios cívicos ficaram para trás.”; sem possibilidade de rebatê-la, integralmente, em tão escassas linhas, basta dizer que afirmações inoportunas como esta[1] justificam, decididamente, cada parágrafo posto adiante, no corpo do trabalho.

Em segundo lugar – certamente, oriundo de posicionamentos como o de Pevsner – outro fator de inquietação foi o sistemático descarte da produção arquitetônica religiosa da bibliografia referencial do Movimento Moderno, assim como do estudo detido nas academias. Salvo as exceções honrosas, são poucos os livros e sintéticos os comentários despendidos em favor de obras e projetos religiosos nas cartilhas modernistas e carteiras escolares, se comparados aos programas laicos. Isto, talvez – entre tantas razões possíveis, de ordem sociológica ou filosófica –, tenha explicação porque estamos, todos, atrelados a compreender o legado moderno apenas a partir de umas poucas vias e limitados pontos de vista, o que inclui, sumariamente, a aferição de adjetivos e a tomada de conclusões a partir, sempre, dos mesmos ícones, eleitos por alguns e tacitamente aceitos pela grande maioria. Ou seria por uma atribuída – não comprovada – perda de significado do programa religioso na lógica materialista do século, que não justificaria atenção pela insólita possibilidade do arquiteto vir a construir um templo?

Pode-se objetar que o fato não é verificável e que, portanto, a consideração é, em alto grau, exagerada; mas ela comprova-se em qualquer oportunidade que o pesquisador dispor-se a reunir subsídios sobre o assunto. Vindo a prestar mais atenção à bibliografia costumeira, deparar-se-á

com imensa dificuldade de catalogação, devido às parcas e pouco elucidativas – quando não, equivocadas – notas, em meio a parágrafos que tratam de outras coisas, o que é representativo de uma superficial, porque desinteressada, análise por parte dos autores. O que desperta é que parece não haver espaço para '*edifícios cuja função é mais espiritual do que prática*' na historiografia oficial, linear e restrita de Pevsner e Giedion e seus inúmeros discípulos, fato que se constituiu, inclusive, em grande obstáculo a esse trabalho.

Se assim for, cabem estudos mais detidos desse legado, especialmente pela histórica relevância do tema, tradicional e influente desde que Constantino, no século IV, instituiu o Cristianismo como religião oficial do Império Romano, disseminando a fé e deflagrando a construção de templos cristãos em quantidade não mensurável até os dias de hoje. Historicamente envolto em condições específicas de construção, devido ao forte papel representativo da Igreja na política e na sociedade ocidental, há de se considerar que, para o templo, sempre foram desviados os mais altos interesses e recursos, alçando essa arquitetura, não raras vezes, à vanguarda dos avanços técnico-construtivos e inovações estilísticas. Supondo não ser diferente na modernidade, e como que, parece, ainda temos muito a aprender com a arquitetura do movimento moderno – de forma a contornar o lamentável estado atual da arquitetura, pela solidificação de parâmetros projetuais que imponham maior comprometimento com a cidade, a sociedade e a arte –, o templo moderno deflagra-se como todo um mundo, "*...um universo, de fato, que deve sempre ser trazido novamente à realidade*" (grifo meu), já que não é 'mero envoltório físico', como aponta Rudolf Schwarz na epígrafe.

Acentuando o tom acadêmico necessário ao estudo, pelo menos, três hipóteses, despertadas das considerações anteriores, buscam comprovação a seguir. A primeira delas diz respeito ao número de templos construídos na modernidade: partindo dos números levantados na pesquisa, inclino-me a considerar que, em nenhum momento anterior da história cristã, construíram-se tantos templos, o que pressupõe que mesmo diante da crescente dessacralização do homem a partir do Iluminismo setecentista, o programa eclesiástico não deixou de ser relevante às pessoas e à arquitetura, mesmo que os novos programas, derivados da sociedade industrial, e a ênfase racionalista dominante tenham, com ele, se equiparado, em grau de interesse, na modernidade.

A segunda diz respeito às inovações instituídas pelos templos construídos na modernidade: a simples observação das formas durante a coleta de exemplares válidos ao estudo, pareceu

evidenciar que, por todas as circunstâncias de época – espirituais, sociais, filosóficas, técnicas e artísticas –, em nenhum outro momento da história houve tamanha contribuição ao debate arquitetônico em torno das questões litúrgicas, funcionais e simbólicas para que o templo cristão cumprisse seu papel frente ao homem no período, pois o que se recolhe é variada gama de propostas criativas e originais, tanto do ponto de vista tipológico, quanto compositivo e técnico-estrutural, ampliando, como nunca antes, as interpretações do sagrado.

Conseqüência dessa última, a terceira hipótese, se comprovada, é a mais crucial ao estado da arte da arquitetura moderna: penso que é possível demonstrar que algumas obras religiosas, projetadas e/ou construídas na modernidade, foram paradigmáticas na definição das bases do que se concebe como a melhor arquitetura moderna em cada uma de suas décadas mais pulsantes, servindo como referência técnica e estilística, em diversos graus, a todos os demais programas, laicos, em mais de uma ‘encruzilhada’.

Ensaando a comprovação, basta mensurar o valor técnico e estilístico e a precedência de obras como a *Sagrada Família*, de Gaudí, o *Unity Temple* de Oak Park, de Wright, a *Notre-Dame* de Perret em *Raincy*, a capelinha de São Francisco de Assis na Pampulha, de Niemeyer, a *Notre-Dame* de Corbusier, em *Ronchamp* ou a Catedral de Brasília, outra de Niemeyer – só para ficar com os clássicos, entre os exemplos mais conhecidos – e descobrir-se-á fundamente surpresa. Portanto, se o evidenciado for balizado por análise mais profunda, não será arriscado (re) afirmar a força do programa eclesiástico e seu papel tradicionalmente vanguardista, ratificando posição análoga a outros momentos da história da arquitetura cristã em Roma, Ravena, Bizâncio, Veneza, Florença, Paris ou Londres, ainda no mundo antigo, na Idade Média e no mundo moderno, no Gótico, no Renascimento, no Barroco – e na Modernidade.

Somando-se a esse argumento, estão, também, duas constatações que eclodirão da leitura do trabalho e auxiliarão na comprovação da hipótese terceira: uma, a de que houve todo um aporte teórico específico na consolidação da imagem requerida ao templo, com diferentes questões fundamentais direcionando seus cânones funcionais, simbólicos e figurativos, que não, estritamente, as derivadas da razão e da máquina, o que nos faz supor história própria, paralela a de outros programas na modernidade; e outra, a fundamental participação dos arquitetos na busca de respostas consoantes ao sagrado, alinhando-se, aqui, tanto aqueles que marcaram suas carreiras por dedicação exclusiva ao tema religioso, direcionando todo o esforço e talento às

pesquisas funcionais e explorações tipológicas e formais, dentro da figuratividade moderna – como os alemães Otto Bartning, Dominikus Böhm e Rudolf Schwarz, por exemplo – quanto os mestres mais convictos da Revolução (não era Corbusier que clamava: ‘Arquitetura ou Revolução?’), que não ficaram indiferentes ao programa eclesiástico, repensando, inclusive, as bases de suas próprias arquiteturas ao deparar-se com as exigências de materialização do sagrado; com exceção, talvez, de Gropius e Mies, Gaudí, Wright, Corbusier, Aalto e Niemeyer, entre tantos outros, lograram alto interesse e aporte muito particular do sagrado, nem sempre representativo de seus trabalhos em outros programas, o que, por vezes, foi responsável por guinadas figurativas relevantes, como acontecera com Corbusier, em *Ronchamp*, e Niemeyer, nas ocasiões da capela da Pampulha e catedral de Brasília, como constataremos.

Para o acompanhamento da abordagem, contudo, algumas precisões conceituais e metodológicas são imprescindíveis serem feitas. Frente ao amplo universo de templos construídos na história recente, a abrangência do mapeamento leva em conta o mundo cristão ocidental por cerca de um século – de meados do século XIX a meados do século XX –, o recorte temporal perpassando, imprecisamente, os anos entre 1850 e 1960. O debate e seus reflexos são, portanto, remontados desde os primeiros (des) caminhos para ser ‘moderno’, retratados pela pluralidade artística da segunda metade do século XIX – quando já havia cessado o último fôlego legítimo de Classicismo, e como resposta a uma sociedade gradualmente diferente em termos de estrutura política, econômica e social, graças ao fausto do industrialismo (tão bem representado na máquina como razão estética), a arquitetura debatia-se na dialética ‘novo x antigo’ como razão da arte vindoura, na forma dos *revivals* historicistas, do Ecletismo e das vanguardas oitocentistas que dominavam, sincronicamente, o cenário mundial – e a segunda metade do século XX, onde fatos mais ou menos decisivos, em menor ou maior amplitude, foram responsáveis por minar as forças do Movimento Moderno, dissolvendo conceitualmente suas utopias basilares, pressupostos estilísticos e unidade sistêmica em favor de cenário artístico onde, entre poucas boas experiências, instigantes, e muitos novos ‘ismos’, efêmeros, permanecem algumas trajetórias de talento, entre modernistas ressurgidos da crítica pós-moderna e arquitetos ainda formados dentro do rigor, da precisão, da economia e da universalidade pregada pelos modernos. Livros lançados por esse tempo, como ‘*Complexidade e Contradição em Arquitetura*’ (1966), de Robert Venturi, e ‘*A Arquitetura da Cidade*’ (outro de 1966), de Aldo Rossi, também podem ser relacionados como catalisadores

da derrocada, tanto quanto para ela contribuiu a morte de alguns dos maiores expoentes da arquitetura moderna, como Frank Lloyd Wright, em 1959, Le Corbusier, em 1965, Ludwig Mies, em 1969 e Alvar Aalto, já nos idos de 1976. Para a arquitetura religiosa, no entanto, mais relevantes parecem ter sido as mortes de Dominikus Böhm, em 1956, Josef Plecnik, em 1957, Otto Bartning, em 1959 e Rudolf Schwarz em 1961, tanto quanto parece ter importado mais as recomendações do Concílio Vaticano II, de 1960, reunidas na Constituição sobre a Sagrada Liturgia, lançada em 1963, alterando substancialmente princípios litúrgicos, com graves reflexos à arquitetura dos templos católicos, e por, extensão, protestantes e de outras crenças cristãs baseadas na eucaristia e na palavra.

Para os propósitos desse estudo, particularizo, igualmente, o significado de alguns termos fundamentais, porque amplamente utilizados. Aqui, 'Modernidade', retrata a amplitude temporal, 'Modernismo' é o movimento artístico e 'Moderno' e 'Modernista' são adjetivos referentes ao clássico período seminal para a arte dos 1900 dito, também, 'Movimento Moderno', enquanto a cultura atual – que, por vezes, pode ser dita Moderna ou Modernidade –, prefiro referenciar como 'Contemporaneidade', sendo 'Contemporâneos' seus frutos. Por coerência, quero enfatizar, ainda, que o conceito de 'Moderno' utilizado no trabalho aspira ser mais incluyente do que aquele postulado pelos críticos e historiadores responsáveis pela bibliografia referencial do Movimento que, na generalidade, limitam seu entendimento às experimentações '*bauhausianas*', aos '*pontos corbusianos*' ou à cartilha '*caixa branca-pano de vidro-teto plano*' do *International Style*.

Já 'Tipo' tem melhor explicação em nota colocada no corpo do trabalho, mas, sinteticamente, é utilizado na concepção de Quatremère de Quincy, Giulio Carlo Argan, Alfonso Corona Martínez e outros nessa linha (no tipo tudo é vago... ex: edifício de pátio central) e em diferenciação a 'Modelo' (no modelo tudo está definido! Ex: a igreja *máter* dos jesuítas em Roma, *II Gesù*, modelo para várias outras igrejas construídas por onde se espalhou a ordem dos 'soldados de Cristo'), enquanto outro termo similar, 'Tipologia', coloca-se como o estudo do tipo ou como seqüência de tipos (tipologia de templos, por exemplo: central, cruz grega, cruz latina, salão, etc. – vários tipos).

À parte dos conceitos, todavia, realço o aporte não apenas funcional (funcionalista), construtivo (tecnicista) ou artístico (escultórico) buscado no estudo, mas simultâneo entre o *utilitas*, *firmitas* e *venustas* vitruvianos, acrescido do representativo (simbólico ou metafórico), derivado da crença de que há mais numa obra de arquitetura que o retrato da própria função, a plástica irrepreensível

ou a construção rigorosa, exclusivamente; há o homem e seus sentidos, o movimento e a percepção, o despertar do sentimento que, parafraseando Lúcio Costa[2], desfaz os muros, afasta as presenças contingentes e realiza o milagre do 'espaço indizível', pela possibilidade real de agregar valores espirituais à materialidade do edifício, quando se tem claro o objetivo de fazer Arquitetura que toque fundo a emoção.

Sem pretensão de ser catalogação completa, o aprofundamento do tema passa, também, pela inclusão de projetos irrealizados e edifícios já demolidos, tendo todos os comentários perfilados dimensão variável e tom pessoal, mas foco na excepcionalidade e referência para a remontagem sistemática do panorama, alcance dos objetivos propostos e comprovação das hipóteses lançadas. No mais, é relato que ensaia sincronia cronológica e qualitativa, com os capítulos e títulos sucedendo-se e coordenando-se pela guia do tempo, bem como por afinidades ideológicas, similitudes tipológico-formais, coincidências espaciais ou inclinações estilísticas, sem que um aspecto seja excludente do outro; embora arriscado, tomei a liberdade de sobrepor fatos, reunir aparentes incongruências, antecipar ou protelar análises, do ponto de vista da precedência temporal, e eleger alguns cometimentos em detrimento de outros – o que pode causar algum desconforto aos mais pragmáticos e rigorosos –, mas, aqui, se justifica, pelo caráter exploratório já delineado.

Dessa maneira, o trabalho ficou organizado em 4 capítulos: em síntese, o primeiro aborda o debate dialético entre tradição e modernidade retratado no Ecletismo e nos *revivals* historicistas do século XIX, na arquitetura do templo cristão – especialmente, na persistente idéia do gótico –, sondando as experiências que buscavam, efetivamente, nova figuratividade 'para ser realmente moderno', até a arquitetura de países onde a tradição era extremamente forte e foi evocada, em tons exatos, para, em conciliação com a artisticidade, materiais e técnicas da modernidade, apontar rumos arquitetônicos mais promissores, como acontecera na Itália ou na Escandinávia; o segundo, apresenta as explorações eclesiásticas feitas por alguns construtores visionários, especialmente na Alemanha – entre eles os expressionistas e aqueles vinculados ao movimento litúrgico reformador, desperto na Europa do entre-guerras –, examinando e revelando suas estratégias funcionais, simbólicas, técnicas e estilísticas para conformar a 'Casa de Deus' mais de acordo com o *Zeitgeist*; nesse ínterim, também, comparece Perret e sua inexorável contribuição em Raincy, assim como o impacto dessas experiências na arquitetura religiosa em outras locali-

dades da Europa; o terceiro, vislumbra as permanências simbólicas e as conquistas figurativas alçadas ao templo cristão após a segunda guerra, como readaptações das explorações anteriores, em novo cenário político, social e tecnológico, atentando localmente para seus efeitos – Alemanha, Itália, França, Estados Unidos e América do Sul; no quarto e último capítulo, aborda-se, discute-se e estima-se, pontualmente, o aporte espiritual íntimo e a realização concreta daqueles arquitetos que conceberam obras eclesiásticas inefáveis no período, cometimentos que, efetivamente, contribuíram ao estado da arte de seu tempo, configurando-se em verdadeiros legados para a posteridade dos séculos.

Sendo teórico, no entanto, não é demasiado corroborar que o estudo, como construído e apresentado, é apenas uma das visões através das quais o mundo da arquitetura pode ser interpretado e aludido, sem pretensão de tocar a verdade absoluta sobre o assunto em quaisquer de seus aspectos. É, enfim, ainda outra revisão dissertativa – algo pertinente –, pois, como apontara Habermas, a modernidade é projeto inacabado[3].

Notas

1 Feita em suas notas sobre a arquitetura moderna, constantes no livro "*Panorama da Arquitetura Ocidental*" São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 443.

2 COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 119.

3 HABERMAS, Jürgen. "*Modernity – an incomplete project*". *Post-Modern Culture*. Hal Foster (ed.). Londres: Pluto, 1985, p. 3.

Capítulo I

Valores Tradicionais X Ambições Modernas

1.1 Revivalismo e Tradição no Limiar da Modernidade

“O mal é a arqueologia. Todos são sábios demais, e remexem demais nas cinzas dos séculos passados, estudaram demais nos museus, nos amontoados de objetos de arte... Sempre estamos dispostos a imitar alguma coisa que já vimos, e, aliás, isso é tão fácil...”

Madeleine Ochsé

O contexto pluralista da arte oitocentista

A segunda metade do século XIX apresentava panorama artístico complexo, onde interagiam reminiscências estilísticas do grande passado europeu consolidadas pelo ensino na Academia de Belas Artes francesa, simultaneamente ao surgimento e à aplicação, na arquitetura, de uma gama de novos materiais que a possibilitavam avançar em relação às formas tradicionais, cumprindo com as aspirações culturais e com as necessidades funcionais da grande sociedade industrial que, inexoravelmente, estabelecia-se. A exata compreensão do momento e dos rumos arquitetônicos, a partir daí tomados, passa pela aceitação das forças paradoxais, da discussão dialética entre tradição e modernidade estabelecida na busca pela expressão artística mais confluyente ao *Zeitgeist*.

Note-se que, se bem compreendido, que tradição não é referência formal ou apropriação estilística, mas revigoramento espiritual da experiência consolidada, adaptada no tempo e no espaço, o assunto não seria uma simples disputa entre o novo e o antigo como acabou acontecendo, mas uma questão de adequação do legado aos novos termos sociais - o que, invariavelmente, resultaria na nova arte moderna por tanto tempo apenas vislumbrada[1].

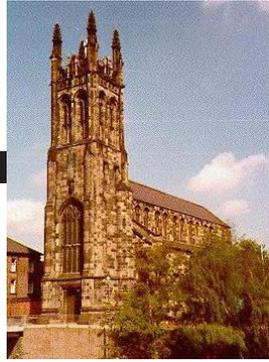
A persistente idéia do gótico para o eclesial

No entanto, como o fluxo ordinário da vida nem sempre é aquele remontado pelas gerações posteriores, em nada deve surpreender-nos a persistente idéia do gótico servir como rota consistente à confusão de parâmetros a seguir para a edificação dos templos cristãos, no

tempo em que se completava vinte séculos da morte do Salvador. Se os arquitetos, até então, remontavam-se ao passado greco-romano pelo Neoclassicismo, o Romantismo despertou uma nostalgia sem precedentes em relação ao sentido e à arquitetura medieval nos termos poéticos e nostálgicos de René de Chateaubriand, no texto largamente difundido por toda a Europa, 'O Gênio do Cristianismo' (1802), o qual o também francês Victor Hugo coroava com lirismo no romance 'Notre-Dame de Paris', de 1831. O desejo era o de uma arte não apenas religiosa, mas que expressasse o ethos religioso e restituísse o fundamento ético ao trabalho humano que a indústria tendia a mecanizar. Era uma questão de moralidade: o estilo propagado a partir de Île-de-France e dominante no mundo civilizado ocidental por centenas de anos, não apenas fundara uma legítima tradição reclamada como própria em vários países, como estabelecera as grandes catedrais, um dia imaginadas pelo abade Suger, a partir de St. Denis, como os templos católicos por excelência, aqueles mais perfeitamente representativos do arrebatamento humano na materialização da Casa de Deus.

A arquitetura gótica é, antes de tudo, cristã; a tendência para o alto e a insistência nas verticais manifestam o intento de transcendência onipresente ao homem, e o arrojo das estruturas e a variedade e riqueza decorativas são testemunhos do alto nível de experiência técnica e gosto atingido pelos artesãos locais. Como salienta Argan, *"Na arquitetura gótica a nova civilização industrial vê não só um antecedente, mas a prova de uma 'espiritualidade' que o tecnicismo moderno, pelo menos em teoria, não deveria negar, e sim exaltar"*[2].

Foi Augustus Welby Norman PUGIN, um arquiteto protestante, posteriormente convertido ao catolicismo que, por volta de 1835, tratou de relacionar Gótico e Cristianismo na teoria e na prática arquitetural do século XIX, descartando o Classicismo para o programa eclesiástico pela origem pagã tanto quanto o Eclétismo, conveniente amálgama estilístico onde tudo valia para ser moderno, alçando, ao menos por um momento, o medievalismo à vanguarda[3]. Defendia Pugin, em síntese, que as formas góticas eram as mais pertinentes pela excelência moral dos construtores – todos trabalhadores honestos e cristãos fiéis – e, em nível metafórico, por serem emblemáticas, na verticalidade das linhas, não só da ressurreição do Cristo como da grandeza infinita do Criador. Sua obra mais conhecida, o Palácio de Westminster (c. 1836), sede do Parlamento inglês, é um mostruário neogótico, concebido após uma acurada montagem de tipologias e decorações góticas, estilizadas e abstraídas de modo a obter modelos repetíveis, inclusive, industrialmente.



Na Inglaterra, suas idéias moldaram direta e indiretamente muitos templos neogóticos, das quais se destacam suas obras na catedral de Southwark, em Londres (1840), e nas igrejas de St. Barnabas, em Nottingham (1842), St. Augustin, em Ramsgate (1847) e St. Mary, em Derby (1838). Após a morte prematura de Pugin em 1852, aos quarenta anos, a renovação gótica ampliou-se sob o impulso de John RUSKIN, especialmente nos escritos 'As Sete Lâmpadas da Arquitetura', lançado em 1849, e 'As Pedras de Veneza', de 1851, onde o autor fazia clara apologia ao gótico setentrional italiano[4] e promulgava a ampliação da paleta de composição estilística – "...a pergunta certa a fazer, em relação ao ornamento é, simplesmente, a seguinte: foi feito com prazer?"[5] – sempre dentro dos estigmas do Sacrifício, da Verdade, do Poder, da Beleza, da Vida, da Memória e da Obediência[6].

Sob a simultânea inspiração da 'Ecclesiological Society' e do 'Oxford Movement', organizações religiosas vigentes e influentes no cenário inglês daquele tempo, redescobriram-se os sacramentos, particularmente a Comunhão, e o gótico vitoriano adaptou-se às dimensões das igrejas paroquiais, tomando caráter singular. O arranjo apropriado de coro, naves e capelas laterais tornou-se o gerador intrínseco do plano, demonstrando a ênfase funcional concomitante à ornamentação gótica – o que não é um paradoxo. Exemplo desse approach é a igreja de All Saints em Margareth Street, Londres (1849-59), de William BUTTERFIELD, onde listras de tijolos vermelhos e negros intercalam-se aparentes no volume externo, em virtuosismo semelhante às catedrais góticas do Primeiro Estilo e do Estilo Perpendicular como, respectivamente, Salisbury e Gloucester, estabelecendo a pauta para muitas construções posteriores inglesas.

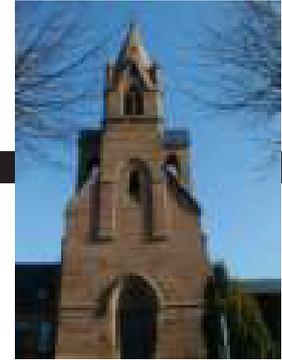
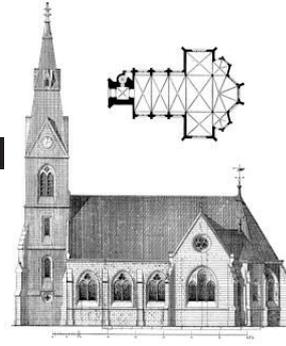
Valores simbólicos e construtivos na exaltação do gótico

O debate não era meramente estilístico, contudo; havia, também, razões de conteúdo sincrônicas aos indícios da moda. Mais que poética, sentimental ou 'nacional', a arquitetura medieval possuía um valor construtivo, um equilíbrio estrutural que falava à inteligência e, talvez por isso, a Inglaterra não estivesse sozinha no revigoramento moral e gramatical da arquitetura gótica. As impressionantes estruturas das antigas catedrais medievais relacionavam-se, em espírito, ao racionalismo em voga no século XIX e, por isso, receberam fervorosos defensores também na França e na Alemanha.

1, 2 Igrejas oitocentistas de A.W.N. Pugin na Inglaterra

*Catedral em Southwark
(1840) e St. Mary, em
Derby (1838)*

3 William Butterfield Igreja de All Saints, em Margareth Street, Londres, 1849/59



4
Neogótico na Alemanha

Catedral de Colônia, finalizada em 1880

No mundo protestante alemão, a consolidação do aporte medievalista neogótico, incitado por Pugin, certamente foi a terminação da Catedral de Colônia, entre 1840 e 1880, depois dos planos originais terem sido encontrados. Se o fato causou perplexidade a um intelectual como Goethe – que após redigir ensaio sobre a catedral de Estrasburgo e a arquitetura gótica, em 1772, passa a compartilhar com Winckelmann o gosto pelo mundo antigo e a não entender a paixão pelo medieval –, por outro lado, incentivou a ‘Eisenacher Regulativ’, de 1861, a recomendar uma série de disposições a favor do ‘estilo germânico’ na arquitetura eclesiástica alemã, já que “...a dignidade do templo cristão exige uma conexão de continuidade com os estilos arquitetônicos acreditados através da história como cristãos”[7].

5
C. W. Hase

Kirche St. Laurentius, 1870/73, em Hau-und Werkstein, Alemanha

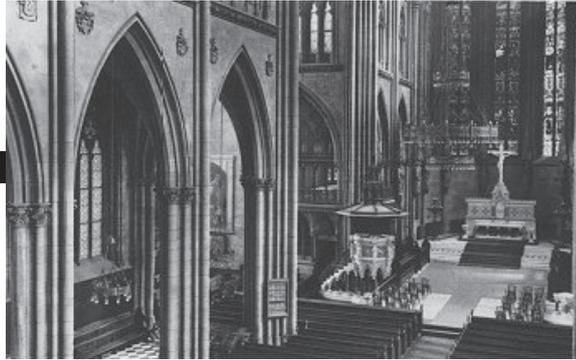
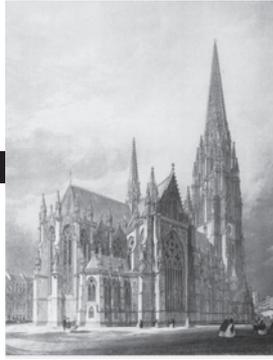
Também Hegel, no início do século XIX, ratificava a idéia do gótico como expressão típica do ethos cristão, em seu projeto histórico da arte, e Schinkel, admirador da sutil sabedoria construtiva dos construtores góticos, admitia que, se o Neoclassicismo (do qual fora um dos mais lúcidos representantes) era apropriado à expressão do Estado, o gótico, fatalmente, exprimia a tradição religiosa, apresentando clássico e gótico como gêneros não excludentes. Tais considerações representativas são dominantes na cena alemã e, dessa maneira, não poucas igrejas protestantes neogóticas foram construídas até os 1900 pelas mãos de grandes arquitetos e professores alemães como Conrad Wilhelm HASE, de Hannover e Gottlieb UNGEWITTER, de Kassel, entre outros.

6
Gottlieb Ungewitter

Igreja neogótica em Kassel, Alemanha

Do lado católico, um decidido afã pelos estilos históricos provinha tanto do lado laico quanto do Clero. Em 1897, quando a arquitetura secular já rompia, definitivamente, com os revivals historicistas e com o Ecletismo, escrevia Georg Heckner, católico, no manual ‘Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst,’ que “Os estilos existentes são mais que suficientes para construir e decorar uma igreja”[8] e que “Não há porque buscar um novo estilo... Encontrá-lo seria tão impossível como o é encontrar um perpetuum mobile”[9]. E, ainda em 1912, o Cardeal de Colônia Antonius Fischer ratificava, através de decreto, o que os protestantes já haviam feito, recomendando, sobretudo, o estilo gótico para a edificação das novas igrejas na Alemanha e proibindo a construção de templos em novos estilos, especialmente, os ‘modernos’[10].

A influência da arquitetura neogótica inglesa, na Alemanha, foi considerável à época, tanto pelos escritos de Pugin como pelo livro de Hermann Muthesius, intitulado ‘Die Neure kirchliche Baukunst in England’. O presbitério, prolongado e elevado para hierarquizar-se como



lugar do Clero em relação à nave como lugar dos fiéis, utilizado nas igrejas neogóticas católicas da Inglaterra, mostrou-se uma organização adequada às pretensões funcionais e simbólicas da igreja protestante alemã. A igreja de St. Nikolai, em Hamburgo, iniciada em 1844 pelo arquiteto inglês George Gilbert SCOTT em colaboração com W. B. MOFATT, consagra, definitivamente, o neogótico nos meios protestantes alemães, mas desperta reações cada vez mais agudas vindas tanto do Clero como dos artistas contra os estilos de imitação e contra o tradicionalismo paralisante.

Entre as tantas vozes de reação, a mais consistente, talvez, tenha sido a de Gottfried Semper, outro nome chave da teoria arquitetônica do século XIX e influente personagem do revigoramento da arte e do design alemão nos primórdios do século XX. Semper defendia a prioridade da função e da finalidade em relação às escolhas estilísticas ao gosto neogótico, condenando-o pelas associações, na Alemanha da segunda metade do século XIX, com o Catolicismo e com o conservadorismo, os quais eram vistos por ele como paradigmas sufocantes à cultura germânica.

Na França, berço medieval do estilo, o revivalismo gótico tomou caminhos mais progressistas, sugeridos pelos escritos do polêmico, mas brilhante, Eugène VIOLLET-LE-DUC, especialmente em 'Entrétiens sur l'architecture' (1863-72). Entre suas tantas contribuições à disciplina, esteve o aprofundado estudo dos sistemas construtivos, dos materiais e da concepção espacial e estrutural da arquitetura gótica, extrapolando os aspectos meramente estilísticos. A massiva influência que exerce, desde aí, no pensamento arquitetônico do século XIX, não se fixa, propriamente, na eleição do gótico como o estilo entre os estilos, mas na abordagem do gótico enquanto linguagem e, principalmente, na valorização da força racional da estrutura alcançada pelos construtores medievais – flexível, esbelta, livre, moderna em espírito – em contraste ao clássico – estático, pesado, imóvel.

Se, no entanto, esse racionalismo estrutural por ele esclarecido e severamente defendido era consoante ao espírito modernizador da época, mais controversas eram suas idéias acerca da restauração dos grandes monumentos do passado francês. Para Violle-le-Duc, restaurar um edifício não era conservá-lo, repará-lo ou refazê-lo, como declarava habilmente, mas restabelecê-lo em um estado completo que pode nunca ter existido em um dado momento, fazendo uma 'restauração interpretativa'. Foi assim que, quando chamado pela 'Comission des Monuments Historiques' para trabalhar nas restaurações necessárias em alguns dos mais famosos templos

7, 8
George Gilbert Scott,
 com W. B. Moffat
St. Nikolai, em
Hamburgo, i. 1844



9
Eugène Viollet-le-Duc
*restaurações feitas na
Catedral de Notre-Dame, em Paris*

10
Victor Baltard
*St. Augustin, em Paris,
1860/71*

góticos da França, como a Abadia de Vézelay, a Sainte-Chapelle e a Catedral de Notre-Dame, em Paris, as catedrais de Amiens, Chartres, Reims e a Abadia de Saint-Denis, retocou-os, não buscando exatamente o que eles foram, mas o que poderiam ter sido[11].

À parte as liberdades que se dava ao tratar com o preexistente e o radicalismo acerca do classicismo que, analogamente a Pugin, via como gramática inconciliável com o espírito cristão[12] - o que o colocava em choque constante com a Academia -, suas teorias racionalistas, de fé na tecnologia são, indubitavelmente, predecessores diretos do paradigma moderno da máquina e um impulso fundamental à arquitetura dos primórdios do século XX. Essa intuição acerca da surpreendente dinâmica que os novos materiais como o ferro e o concreto poderiam trazer à arquitetura, abriu caminho seguro ao estabelecimento de novos paradigmas arquitetônicos.

Exatamente pela influência de Viollet-le-Duc e seus discípulos, o uso da tecnologia e dos novos materiais alçou a arquitetura eclesiástica francesa a níveis mais promissores do que em outros países na segunda metade do século XIX. A lição do Crystal Palace, em Londres, de Joseph PAXTON (1851), que inaugura o uso do ferro em termos mais efetivos na composição arquitetônica, para a França transpõe-se, entre tantas obras seculares, na pioneira igreja de St. Eugène (1854-55), em Paris, de Louis-Auguste BOILEAU, na qual o arquiteto serve-se do ferro nas colunas e nervuras abobadadas de uma estrutura eminentemente gótica pela leveza e esbelteza, cerca de cinco anos antes da Bibliothèque Nationale, em Paris (1860-65), de Henri LABROUSTE, marco do período.

Eclétismo e Historicismos como linguagem para o sagrado

Nesses mesmos anos, enquanto construía a magnífica estrutura em ferro de Les Halles Centralles (i. 1853), em Paris – freqüentemente citada como uma das primeiras estruturas ‘racionalistas’ –, o arquiteto francês Victor BALTARD edificava, também em Paris, a igreja de St. Augustin (1860-71), igualmente estruturada em ferro, mas que, ao contrário do mercado de Les Halles, resulta edifício apuradamente eclético, onde o brilhantismo estrutural é dissolvido pela trágica combinação entre pedra e ferro, ambos aparentes, reunidos, modelados e ornados com elementos neo-renascentistas, reminiscências góticas e pasteurizações bizantinas. Os volumes não se encaixam, e uma solenidade inconsistente reflete-se nos elementos disparatados do exterior e desproporcionados do interior.



11

Paul Abadie

Santuário Nacional do Sacré-Coeur, em Paris, i. 1876

12,13

Pierre Bossan

Notre-Dame de Fourvières, Lyon, 1872

Em momento onde a recuperação de elementos do passado é procedimento corrente e, em amplo espectro, razão da arte, numa atitude que pode ser apontada como assustada com o porvir e nostálgica em relação ao antigo – é Argan quem explica, em outras palavras, que é tipicamente cristão considerar o passado melhor e mais perfeito que o presente, quando este não se compreende – historicismos de toda ordem proliferam, na forma de revivals estilísticos de algum grande momento artístico do passado (leia-se, aqui, os vários ‘neos’ oitocentistas conhecidos, como o neo-renascimento, o neobarroco e, até, o neogótico e o neocolonial), o Ecletismo também se mostra como alternativa, misturando elementos estilísticos das grandes arquiteturas do passado com liberdade e fantasia, de modo a criar algo ‘fora do tempo’.

Dessa forma é que elementos romano-bizantinos e medievalismo gótico, por exemplo, podem colocar-se solidários na composição e caráter de um edifício, como se observa no Santuário Nacional do Sacré-Coeur (i. 1876), na colina de Montmartre, em Paris. A obra de Paul ABADIE, sucessor de Viollet-le-Duc como arquiteto diocesano, terminada por Lucien MAGNE em 1910, inspira-se na igreja românica de Saint-Front de Périgueux, em cuja restauração Abadie havia participado e, portanto, é basilica de mármore branco e numerosas cúpulas exteriores, com profusa decoração interior de mosaicos e vidros policrômicos em ecletismo que encarna, de alguma forma, indescritível fervor místico.

Na mesma linha, Pierre BOSSAN projetaria, em 1872, a basilica de Notre-Dame de Fourvières em uma colina de Lyon, no lugar da antiga capela do século XVIII. Ungido pelo famoso Cura d’Ars, Bossan propunha-se a “...quebrar as cadeias da fórmula arqueológica: não serei nem plagiário nem inovador, serei apenas cristão”[13], mas o plano, que tinha como divisa suscitar o êxtase, resultou em templo eclético onde se mesclam torres que lembram minaretes muçulmanos e espaço sacro acumulado de ornamentos estilizados, esmagadores, numa nave superpovoada de anjos resplandecentes, sobrevoando as colunas all’antica, que sustentam ogivas góticas e cúpulas bizantinas.

Nada há de espantar em rumos tão descentrados, tal era a realidade arquitetônica da época: entre comprometidas iniciativas, os revivalismos malbaratados e o ecletismo demasiadamente imaginativo, por vezes, iam longe demais na busca incessante e angustiosa por uma linguagem moderna. No caso da arquitetura eclesiástica, verificaram-se muitos simbolismos gratuitos, composições exageradas e grandes desacertos na aplicação de novos materiais como



14, 15

Zacharie Astruc
*Notre-Dame-du-
Travail, 1899/1901*

16, 17

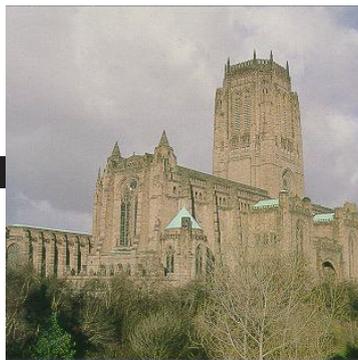
Anatole de Baudot
*St. Jean de
Montmartre, i. 1844*

o ferro e o concreto, então presentes, com mais propriedade, em programas seculares como estações ferroviárias, mercados, galerias ou hangares. São tempos de real agonia para a arte sacra, onde artistas e arquitetos atolam-se em paródias ao gosto das autoridades religiosas e dos fiéis, que só aceitam o novo disfarçado de antigo, com idealismos de modernidade logo abortados, apesar da boa vontade em suplantar a momentânea impotência artística, diante do desafio de renovar a forma sem alterar o espírito.

No limiar do moderno e de forma positiva

Nos anos de transição ao século XX, no entanto, despontam algumas experiências mais promissoras em termos de arquitetura eclesiástica, promotoras de síntese mais justa entre os legado arquitetônico do passado e os novos materiais amplificados pelo desenvolvimento industrial do século XIX. Na França, esse progresso é ilustrado, especialmente, por dois edifícios: o primeiro é a igreja de Notre-Dame-du-Travail, em Paris (1899-1901), de Zacharie ASTRUC, onde a estrutura em ferro é determinante crucial na articulação do espaço, tal qual já haviam feito vários arquitetos em programas seculares; internamente, o resultado é funcional e expressivo, ao mesmo tempo leve, desobstruído e audacioso. O segundo, também em Paris, é a igreja de St. Jean de Montmartre, iniciada em 1894 por Anatole de BAUDOT, outro pupilo de Viollet-le-Duc, revolucionária não apenas por ser a primeira igreja estruturada em cimento armado[14], mas por ser, talvez, o primeiro edifício a utilizá-lo tão audaciosamente, ratificando o papel vanguardista dos franceses no uso do concreto na arquitetura do século XX. Curioso é que as autoridades eclesiásticas duvidaram da resistência da estrutura ao ver a delicadeza dos elementos, que pareciam de ferro, fato que fez as obras pararem em 1899, retardando a conclusão até 1904.

Em termos arquitetônicos, o vocabulário de Baudot expressa com segurança as obsessões estruturais de fundamento gótico do mestre Viollet-le-Duc, mais do que privilegia um dado estilo, mas mascara o avanço estrutural e o novo material – os elementos em concreto, por exemplo, são recobertos com mosaicos de porcelana em atitude claramente decorativa – e, portanto, o resultado final de St. Jean, entre o neogótico e o *Art Nouveau*, embora representativo, de algum modo, ainda perpetua a confusão estilística que pairava no cenário arquitetônico do século XIX, deixando o trabalho de edificar em linguagem moderna e na plena potencialidade do concreto, na Europa, para décadas mais tarde, com Auguste PERRET em Notre-Dame du



Raincy[15]. De qualquer maneira, nasce com Baudot um novo sentido de recinto eclesiástico, com permanências palpáveis à posteridade: a nave ampla, limpa de obstáculos visuais e a grande janela no fundo do altar, no lado leste, já se encontram em St. Jean, como também a série de clarabóias, muito utilizada para a iluminação das igrejas dita ‘modernas’, construídas a partir de então.

Exceções apontadas, deve-se ratificar que a cena europeia do limiar do século XX continuava marcada por uma indefinição de rumos que poucas inovações trazia à arquitetura, simultaneamente a movimentos vanguardistas como o *Arts & Crafts* britânico ou o *Art Nouveau* dos Países Baixos que se apresentavam, juntamente com a obra de arquitetos considerados precursores do modernismo como Gaudí, Wagner, Behrens, Loos e Perret, em alternativas àquele establishment.

A arquitetura eclesiástica, sempre mais reticente às inovações, inicialmente, pouco absorveu das vanguardas modernas, permanecendo, na generalidade, fiel ao gótico e a outros estilos históricos. Na Inglaterra, por exemplo, a Catedral de Westminster (1895-1903), em Londres, projetada por J. F. BENTLEY – como Pugin, um católico convertido –, nada mais é que outro amálgama de elementos do passado, em ecletismo que conjuga o barroco italiano, o bizantino e o neogótico do Parlamento, algo na linha do Sacré-Coeur de Abadie, ou entre Hagia Sophia e o gótico setentrional ao gosto de Ruskin. O templo resulta em edifício massivo, pesado e escuro, com interiores soturnos e imenso campanário lateral. Em grandeza, equipara-se à Catedral Anglicana de Liverpool, de Giles Gilbert SCOTT, projeto vencedor de um concurso no qual todos os projetos inscritos deveriam, por edital, ser neogóticos. Iniciada em 1903, a imensa construção, desenvolvida até seu falecimento, em 1960, só ficaria completa em 1978, figurando, provavelmente, como a última catedral a ser construída totalmente em pedra; um derradeiro epítáfio do extenso revivalismo gótico, que mesmo não sendo parte de qualquer firme impulso teológico cristão, católico ou protestante, teve, por vários países no mundo, eloqüente aceitação, demonstrando a força persuasiva do simbolismo religioso medieval e seus grandes templos de pedra para além de um mero revival arquitetônico, porque significativo, em diferentes graus, a partir da metade do século XIX até algum impreciso ano do século XX.

18, 19
John Francis Bentley
Catedral de Westminster, Londres, 1895/1903

20, 21
Giles Gilbert Scott
Catedral Anglicana de Liverpool, 1903/1978

1.2 Antevistas à Figuratividade Moderna

41

“Todo o moderno deve responder ao novo material, às exigências do tempo presente. Se quisermos adaptar-nos à humanidade atual, devemos aceitar nossa própria e melhor maneira de ser: democrática e consciente de si mesma. Esse novo estilo moderno, se há de representar-nos e a nosso tempo, deve expressar, com clareza, um evidente menosprezo do sentimentalismo em arte, a quase completa liquidação do romantismo e o quase total predomínio da razão sobre todos os nossos atos.”

Otto Wagner

A contribuição das linguagens progressistas fin-du-siècle

O ímpeto das inovações estruturais em ferro e concreto dos arquitetos europeus, especialmente franceses, apontava a tensa procura por expressão arquitetônica capaz de fundar os novos termos da linguagem figurativa moderna, embora, em raras vezes, os desejos tivessem passado de insinuações por carência de unidade. Enquanto os revivalismos e o Eclétismo convenciam, cada vez menos, artistas e público, a sobrevida provinha de experiências arquitetônicas fundamentadas sob bases essencialmente diferentes das exploradas até então e um tanto diversificadas entre si.

A crueza artesanal do Arts & Crafts britânico

Por um lado, o Arts & Crafts emergia no final da década de 1880 e trazia boas-novas do ‘lugar nenhum’[16] de William Morris, sob a forma de uma paradoxal reação à indústria, promulgando um design avesso à vulgarização do produto e solidário ao artesanal, e uma arquitetura descomprometida com os estilos históricos, mas receptiva ao vernacular que descartava, todavia, o idílio pitoresco anterior de Morris e Phillip Webb. Nesse sentido, as igrejas



de Holy Trinity, em Bothenhampton (1884-89), e St. Andrews, Roker (1906-07), de Edward PRIOR, encarnam simplicidade e clareza de intenção plástica incomparáveis na época. Em Holy Trinity, formas góticas aparecem nos arcos pontiagudos da estrutura e nas janelas, mas o espaço é profundamente elementar, enquanto St. Andrews, construída para uma comunidade industrial portuária, vai ainda mais longe, materializando as convicções racionais de Prior na forma de uma igreja austera, liberta de decorativismos de qualquer natureza. O interior é estruturado em concreto armado, numa das primeiras aplicações do material na arquitetura eclesiástica inglesa, e resulta tão despojado que nem os arcos, de reminiscências góticas, foram capazes de desvirtuar a rudez do espaço ou confundi-la com exemplares neogóticos contemporâneos.

Exemplares, também, são os templos construídos por outro expoente do Arts & Crafts, o influente W. R. LETHABY, autor de 'Architecture, Mysticism and Myth' (1891). O livro, eloqüente exploração acerca da base metafísica universal do simbolismo arquitetônico, ajuda-nos a compreender tanto o aporte racionalista, comparável em gênero e grau com o Loos de 'Ornamento e Crime' (1908), quanto a procura pelo símbolo em arquitetura, o qual, para Lethaby, estava no inconsciente coletivo, na forma de uma linguagem arquetípica de elementos independentes ao ornamento. Sua lúcida contribuição está em fundamentar um método para libertar a arquitetura do historicismo, direcionando-a à natureza universal do tipo. Escrevia Lethaby: "A velha arquitetura viveu, porque tinha um propósito. A moderna arquitetura, para ser verdadeira, não deve ser um mero envelope sem conteúdo." [17], explicitando a busca subjetiva de uma aura, de um sentimento, de uma instância metafísica que tornasse significativo o envoltório arquitetônico moderno – no que o distanciamento temporal permite-nos asseverar que acertara em cheio.

De todos os seus edifícios, o que melhor ilustra esse ponto de vista é a All Saints em Brockhampton, de 1902. O espaço interno é de uma simplicidade primordial e parece imbuído de sacralidade possível de ser relacionada aos antigos templos do passado celta-irlandês – aliás, um misticismo onipresente no Arts & Crafts britânico. O templo é tanto uma expressão das convicções de Lethaby, de que a arquitetura moderna somente poderia surgir de forma evolucionária e nunca revolucionária, quanto uma feliz interpretação da união entre tradição vernacular, novas tecnologias de construção e suas arraigadas crenças simbólicas. Estas últimas materializam-se, em volume, na conjugação de sólidos platônicos: a torre, por exemplo, é formada por dois cubos coroados por uma pirâmide, interceptada à 'caixa' do templo em dada altura –

22, 23

Edward Prior

*Holy Trinity, em
Bothenhampton, 1884/
89*

24

*St. Andrews, Roker,
(1906/07)*



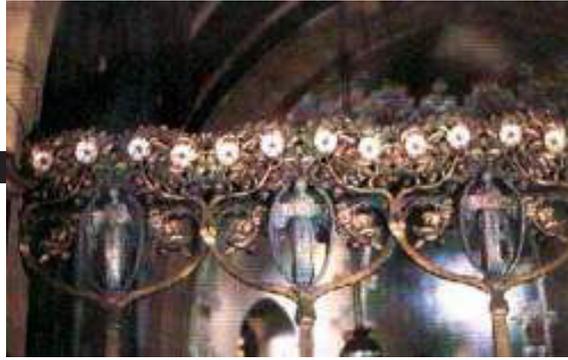
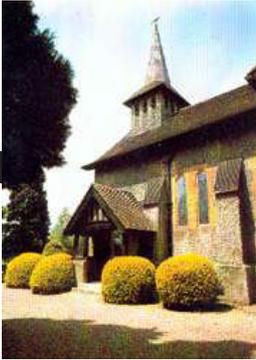
25,26
William Richard Lethaby
Igreja de All Saints, em Brockhampton, 1902

27
Charles Rennie Mackintosh
Queen's Cross, em Glasgow, 1897/99

todas figuras recorrentes em 'Architecture, Mysticism and Myth' –, o quadrado sendo o símbolo da força e do mundo em si, a janela, tripartida no oriente, atrás do altar, recorrendo ao simbolismo cristão da paridade da Trindade, e uma luz que se colocava ao centro da igreja, hoje removida, reforçava a idéia cosmogônica da 'Árvore Sagrada'. Detalhes menores, também, atentavam a arquétipos cosmogônicos e modelos primitivos de mundo, como faria, analogamente, LE CORBUSIER em Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, na década de 50 (ver Capítulo 4, item 4.3). Ainda, outras duas igrejas de Lethaby exploram a força dos símbolos cosmogônicos na arquitetura eclesiástica: o projeto para o concurso da Catedral Anglicana de Liverpool, de 1903, vencido por Giles Gilbert Scott e a Capela de St. Colm e St. Margaret na Malsetter House, em Orkney Islands, de 1900, essa sua primeira obra eclesiástica.

Outro nome de destaque no cenário britânico da época, e um dos poucos a ser amplamente reconhecido fora dele, Charles Rennie MACKINTOSH, também manejava com componentes simbolistas em sua arquitetura, embora esses, conjugados com extratos menos exóticos da formação neogótica, evidenciem, em sua obra eclesiástica, certo comedimento em relação aos próprios níveis por ele atingidos na arquitetura secular, numa maior aproximação com a tradição.

Na igreja de Queen's Cross, em Glasgow, construída entre 1897 e 1899, vemos ecos de precursores arquitetos neogóticos como Butterfield, mas o avanço de Mackintosh está no volume compacto e simples, de estrutura direta e audaz. A planta é funcional, embora nada apresente de inovador, sendo a justeza de elementos, em nível organizacional e simbólico, o destaque no interior: um teto abobadado define o espaço da reduzida nave, sem obstáculos visuais até o altar, e as paredes são unidas com perfis metálicos 'I' rebitados, em demonstração de avanço das técnicas construtivas. Exteriormente, a torre única é pura massa, e, embora elegantemente atenuada de peso pelo tratamento quase Art Nouveau que recebe na superfície, contrasta com as grandes aberturas arqueadas, transbordando de exuberante luz o espaço interno. Há, evidentemente, pontos de contato com sua obra-prima, a Escola de Arte de Glasgow (1896-1909), praticamente simultânea, tanto no domínio da massa da cantaria sobre o ferro e o vidro, como nos cuidadosos, senão cerebrais, detalhes arquitetônicos – combinação de materiais, faces que se encontram, elegância dos elementos litúrgicos –, mas não se repete a mesma confluência de sentido, nem o mesmo brilhantismo daquela.



O idílio Art Nouveau em algumas novas igrejas europeias

Alheios à profusão arquitetônica historicista e comprometidos com a renovação figurativa da arte no final do século XIX estiveram, também, os arquitetos que trabalharam, cada um de maneira própria, dentro do ethos do que se convencionou chamar *Art Nouveau*, *Jugendstil*, *Stile Floreale* ou *Modern Style*. Efetivamente, o *Art Nouveau* pode ser apontado como real precursor da arquitetura moderna europeia, tendo fundamental importância por oferecer um primeiro programa internacional de renovação arquitetônica de caráter anti-revivalista ou reformista. Embora capítulo bastante breve – inicia no princípio dos 1890 e dura pouco mais de uma década – teve ampla difusão mundial, alcançando a um papel central os arquitetos embrionariamente a ele vinculados, como o belga Victor HORTA e o francês Hector GUIMARD.

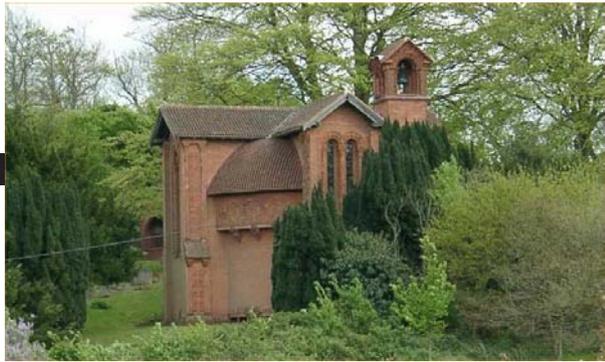
A ênfase mais decorativa que sistemática ou estrutural, certamente, foi a razão da grande aceitação pública, mas a amplitude alcançada no meio profissional pode-se explicar, apenas, a partir do desejo premente de modernidade que pairava entre a nova geração de arquitetos do final do século XIX. Se há, por um lado, pontos de contato com o racionalismo estrutural de Viollet-le-Duc, o uso do ferro, tornado uma das características marcantes do *Art Nouveau*, é verificado mais pela facilidade de moldá-lo nas formas sinuosas, de linhas oscilantes e cunho naturalista, do que pela potencialidade estrutural. De qualquer maneira, reconhece-se prolífica arquitetura Art Nouveau através dos elementos ornamentais recorrentes em interiores e exteriores de edifícios por toda a Europa e fora dela, embora conceitual ou tipologicamente pouco tenha acrescentado à arquitetura.

Em termos de edifícios eclesiais, a visualidade efusiva da ornamentação Art Nouveau corporifica, especialmente, duas igrejas inglesas. A primeira delas é St. Mary the Virgin, em Great Warley, Essex, consagrada em 1904, obra de Charles Harrison TOWNSEND, o mesmo arquiteto da conhecida Whitechapel Art Gallery (1898-99). O exterior simples, de grandes contrafortes, recorda Voysey e abre caminho a uma exuberante decoração interior, concebida por Sir William Reynolds-Stephens. O uso do fecundo organicismo das gavinhas revoltas, próprias do estilo continental de Horta, em nada desvirtuou o clima ascético necessário ao espaço eclesial de St. Mary; pelo contrário, personificou, apropriadamente, o simbolismo da 'Árvore Sagrada' pela leveza sugerida, desmaterializando os planos interiores e amplificando a capacidade do envoltório atingir o sagrado.

28 - 30

Charles Harrison
Townsend, com Sir
William Reynolds-
Stephens

Igreja de St. Mary The
Virgin, Great Warley,
Essex, 1904



31, 32
Mary Watts
Watts Chapel, em
Compton

O sagrado também é tocado na Watts Chapel, em Compton, de Mary WATTS, concebida como memorial ao marido, o artista G. E. Watts. O interior, sumamente ornamentado, faz da capela uma fantasia simbolista, um tanto mais excessiva do que St. Mary, por cada plano do interior receber relevos em gesso formadores de intrincado padrão organicista que, combinado com as paredes internas curvas, sugere o virtuosismo romântico da 'gruta coberta de jóias'.

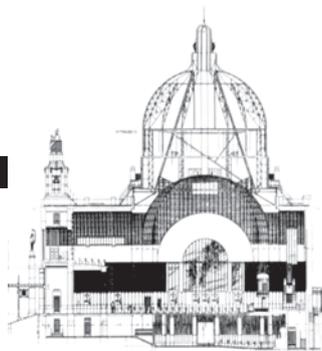
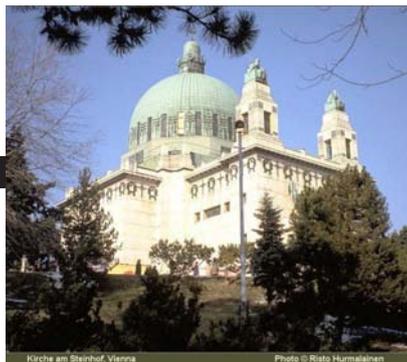
O sagrado por um ateu: praticidade e pureza na interpretação Wagneriana

De postura semelhante, mas paradigmática no sentido de buscar conciliar racionalismo, simbolismo e um caráter eminentemente nacional, recorrendo de maneira singular à tradição, os Secessionistas austríacos estabeleceram precedente indelével na discussão do caráter dos templos na primeira modernidade.

A Secessão formara-se sob as bênçãos do mestre Otto WAGNER – que apenas mais tarde, aderiria, formalmente, ao movimento – quando seu assistente Josef Maria OLBRICH e seu mais brilhante discípulo, Josef HOFFMANN, unem-se aos pintores vienenses Gustav Klimt e Kolomon Moser e lançam a revista *Ver Sacrum*, plataforma inicial das idéias do grupo. A capa do primeiro número trazia um arbusto ornamental com raízes irrompidas da terra, uma imagem simbólica da vitalidade orgânica que pretendiam, cada um de maneira própria, imprimir à arte e à arquitetura daqueles dias.

Assim como o Art Nouveau, a Secessão Vienense não fora exatamente um estilo, mas um estado de espírito, pura rebeldia anticadêmica contrária aos historicismos em voga, para onde convergiram uma gama de artistas, nem 'engagés nem degagés'[18], mas descontentes com aquele estado de coisas e com talento suficiente para vislumbrar outros termos artísticos em busca de uma nova estética[19].

Nesse espírito, caberá a Wagner relevante contribuição à arquitetura eclesiástica, através da igreja católica de St. Leopold, construída em 1907 nas dependências do asilo psiquiátrico de Steinhof, em Viena. O templo, no qual Wagner buscou formalizar o que confidenciara ao discípulo Jan Kotera ser a mais alta meta de seus esforços artísticos[20] - construir uma igreja puramente moderna – é exemplar para ilustrar a estéril discussão de que um arquiteto declaradamente ateu[21] é incapaz de construir um edifício ascético.

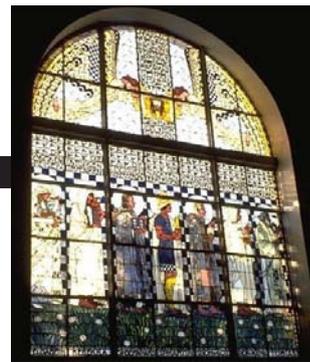
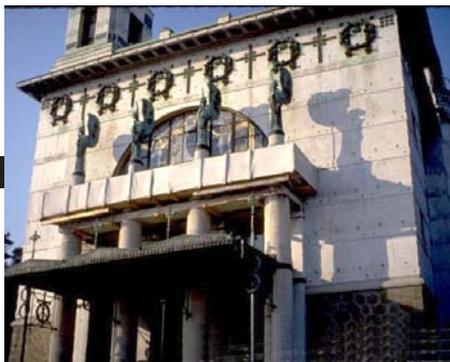


33 - 35
Otto Wagner
 Igreja de St. Leopold
 'am Steinhof', Viena,
 Áustria, 1907

St. Leopold é obra expressiva e paradigmática do porvir, por partir da interpretação objetiva do que seria construir uma igreja nos tempos modernos e deixar de perpetuar, inquestionavelmente, linguagens e clichês, até então, dominantes em termos de arquitetura eclesiástica. No reexame simultaneamente funcional e simbólico, Wagner, o ateu, preocupou-se menos com a linguagem do que com a racionalidade espacial e, dessa forma, antecipou as iminentes reformas configurativas e de expressão do sagrado, realizadas durante o desenrolar do século XX, simultaneamente advogando o definitivo abandono das formas historicistas[22] tão presentes na Viena da época.

A obsessão de Wagner concentra-se na geometria, especialmente, no quadrado multiplicado ao infinito. A igreja parte da tradicional cruz grega, com a nave principal reconhecida pela extensão do vestíbulo de acesso, como já o fizera em sua primeira capela, em Währing (1895), e no projeto para uma igreja capuchinha, datado de 1898. Enquanto espaço de um complexo de reabilitação mental, há entradas separadas, uma em cada lado da igreja, para homens e mulheres, estando os bancos dispostos, na nave, em fileiras de quatro para que os pacientes possam ser removidos, rapidamente, em caso de surto. Uma sala de primeiros socorros e banheiros foram colocados na cripta, em nível inferior. A pia de água benta toma a forma de uma pequena cascata, com água corrente, como recurso limitador à propagação de doenças infecciosas, num gesto de preocupação com a sanidade, pelo menos material, do espaço sagrado. Higiene e conforto são buscados por Wagner, que não descuida do aquecimento, da acústica, da ventilação, preocupações excessivamente práticas para aquele momento, conforme seus detratores – “O arquiteto foi até o ponto de substituir as pias de água benta por repuxos... desde quando é preciso a esterilização da água benta?”, observa o tratadista francês L. Cloquet[23].

A ênfase é mais volumétrica que estrutural, ordenando interior livre de colunas e outras interferências visuais para o fiel que olha em direção ao altar, ali salientado por um baldaquino em cobre. Grande cúpula sobre o cruzeiro, decorada com mosaicos de Rudolph Jettman, arremata a composição e, juntamente com os vitrais de Moser, transborda de luz o claro interior onde domina o branco, e uma profusão de anjos, esculpidos por Othmar Schimkovitz e Richard Luksch, afloram como espectadores de todas as superfícies. Do lado de fora, as quatro colunas, que definem a entrada principal, recebem estátuas de anjos na culminação, enquanto a cúpula dourada cintila, flanqueada por um par de santos, esculpidos nas torres laterais. O efeito atingido pelo volume, já localizado sobre uma colina, torna-se, assim, ainda mais magnífico, antecipando,



36 - 38
Otto Wagner
Igreja de St. Leopold
'am Steinhof', Viena,
Áustria, 1907

como fizera Olbrich na Torre Matrimonial Darmstadt (1908), o caráter simbólico da Stadtkrone de Bruno Taut, de 1919 (ver Capítulo 2, item 2.1).

Indubitavelmente, St. Leopold é uma igreja tanto prática quanto mística na funcionalidade litúrgica, soberba luminosidade e depuração de elementos estilísticos historicistas - *“Quem quer que acredite que o impulso místico-religioso é alimentado na semi-escuridão de um interior precariamente ventilado, frio e úmido é brilhantemente contrariado pelo edifício de Wagner”*[24] -, personificando a mesma clareza, simplicidade e modernidade que transpira de sua obra mais conhecida, a Caixa Econômica da Agência dos Correios, também em Viena, de 1904. Todos esses atributos fazem de St. Leopold marco notável na história da arquitetura eclesiástica moderna, desde onde se poderia pecar apenas por mediocridade, já que os novos caminhos arquitetônicos estavam, inexoravelmente, abertos.

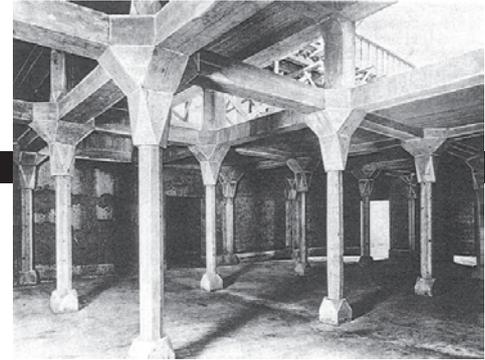
1.3 O Sagrado entre o Tradicional e a Moderno

Como uma aranha, tecer a própria teia: Josef Plecnik

Além da evidente contenção formal, a atmosfera laica da modernidade de Wagner em St. Leopold levou à exasperação um de seus mais destacados pupilos, o jovem arquiteto esloveno Josef PLECNİK, que entre outras declarações virulentas contra o antigo mestre na Revista Styl, de Praga, apontava que a igreja de Wagner

“...produz o efeito de um templo protestante, de um oratório, de um salão de coros, mas não de uma igreja católica. Tudo isso encaixa bem com a idéia de Wagner: um estilo não confessional, uma fé indeterminada, cambiante todos os dias conforme o humor. A grandiloquência oca, sem classe, sem distinção; a ausência de uma convicção sólida frente às coisas desafiantes. (...) Ao olhar essa obra digo a mim mesmo: mais valeria que não houvesse arte, que uma desse gênero”[25].

Certamente gerada por motivos outros que não apenas as diferenças entre crenças arquitetônicas, essa declaração de Plecnik esclarece a posição diametralmente oposta a de Wagner em relação à vida e à arte, explicada por uma fé religiosa profunda, fundamentada na austeridade e sentimento do transcendente que o fez buscar, incessantemente, durante toda a vida, a conciliação entre tradição e modernidade sem ter de recorrer aos historicismos vigentes, ou negar tanto a história, quanto a experiência nacional, fantasiosamente obliterada pelas utopias universalizantes modernas. Categoricamente, o próprio tratava de estabelecer os termos de sua busca: *“Como uma aranha, aspiro unir um fio com a tradição e a partir dela tecer minha própria teia”[26].*



39, 40
Josef Plecnik
*Igreja do Espírito
Santo, em Viena, 1910/
13*

A primeira oportunidade para materializar o aporte ascético entre o tradicional e o moderno teve Plecnik na Igreja do Espírito Santo (1910-13), projeto desenvolvido enquanto ainda estava em Viena, em 1908. A igreja deveria funcionar como local de encontro e culto para cristãos socialistas de um subúrbio pobre da capital austríaca e ser construída com modestos recursos financeiros. Várias mudanças sucederam-se desde o lançamento inicial da idéia, em 1908, até se impor, por insistência do arquiteto, a necessidade de construir uma sala embaixo da igreja, o que o animou a desconsiderar os poucos recursos e a monumentalizar o aspecto exterior do templo. Não prevendo construí-la em concreto até aquele momento, esse foi o caminho para acomodar o projeto às possibilidades econômicas do cliente, não sem antes realizar alguma redução ornamental no projeto original. Plecnik passou, então, a experimentar as possibilidades de o material servir às molduras e à ornamentação exterior, sintetizando o vocabulário estilístico clássico de colunas e capitéis para adaptá-lo às possibilidades do concreto. Quase por acaso, portanto, por constrangimento recorrente na prática arquitetônica, Plecnik atinge o exuberante resultado observado na única parte do projeto concluída sob sua direção: exatamente, a cripta.

O uso que fez do concreto, nessa primeira igreja, mostrou-se altamente influente, uma segura demonstração do potencial plástico do material quando deixado aparente; todavia, o plano era pouco inovador: consistia em retângulo basilical, com o altar numa das extremidades longitudinais e galerias misuladas, ao invés de arqueadas, assim como em elevação, também, não fora muito mais do que um templo grego, abstraído em pouco grau.

Com a experiência de Viena, Plecnik anteviu o caminho promissor da redução estilística e do novo material e passou a trabalhar no sentido de depurar as formas clássicas e tradicionais de seu repertório anterior, investigando a essência e as relações possíveis entre elas, preocupado com os efeitos psicológicos que poderiam produzir. Talvez por isso, a igreja projetada entre 1925 e 1930 para Siska, Ljubljana, sua cidade natal, tenha atingido resultados mais contundentes. São Francisco de Assis mostra o vocabulário clássico de Plecnik desenvolvido de maneira tão intensa e individual que é difícil qualificá-lo como neoclássico, eclético, historicista ou, mesmo, moderno. O plano é baseado num retângulo, sem capelas laterais, com o altar elevado e colocado centralmente à congregação, de maneira a trazê-la mais próxima à celebração eucarística. Tal articulação é exemplar não apenas da extração de signos da arquitetura dos primeiros cristãos, ou da redução estilística clássica a termos representativos na modernidade, mas, principalmente,



da experimentação de modelos configuracionais inovadores para o espaço de culto. Uma demonstração anterior a essa havia sido o projeto da Igreja Larga, de 1898, o qual antecipava o esforço reflexivo em torno de um entendimento democrático do espaço do templo: partindo do conceito primitivo de 'assembléia', Plecnik aspirava desenvolver um cenário sacro mais participativo relacionando, mais diretamente, celebrante com fiel, culto com experimentação religiosa.

Ao tempo que a igreja em Ljubljana estava sendo terminada, o arquiteto completava aquela que seria uma das mais destacadas obras eclesiais por ele construídas, a Igreja do Sagrado Coração, em Praga (1921-33). A história do projeto é um tanto curiosa: em 1919 havia sido convocado um concurso para a construção da igreja, no qual participaram parte dos alunos de Plecnik, docente desde 1911; anulado o concurso, 29 arquitetos firmaram um documento no qual solicitavam que o encargo fosse dado a Plecnik, o que, efetivamente, acabou ocorrendo. Defrontado com outra possibilidade de colaborar ao debate eclesial, Plecnik deposita suas crenças pessoais, religiosas e arquitetônicas, novamente, ao esforço de conciliar modernidade com tradição, funcionalidade e democracia com amplificação do sagrado. O edifício deveria ocupar testada singular de uma praça circundada por edifícios de pouca altura, a maioria de quatro pavimentos, dos quais a construção deveria, hierarquicamente, destacar-se. Com efeito, a igreja de Plecnik responde, com propriedade, a essa condição essencial, dominando o perfil de Praga apenas pelo equilíbrio do corpo relativamente baixo, harmonizado com a vizinhança, mas contrastante ao alto volume do campanário, que ocupa toda a extensão transversal da nave e encarna a condição monumental e simbólica necessária.

O corpo retangular encerra o espaço de culto, animado pelo ritmo dos contrafortes, sobressaídos ligeiramente das paredes. O altar principal, marcado com colunas e em nível com a nave, foi trazido mais próximo aos fiéis, reduzindo a nave única, alongada, para um quadrado de celebração. Inicialmente, Plecnik havia previsto alguns outros altares, distribuídos aleatoriamente na nave, de modo que tal dispersão cumprisse com a idéia do espaço participativo, da assembléia democrática primitiva, que perseguia[27]. No entanto, o que permaneceu foram duas pequenas capelas nas laterais e outras duas colocadas diagonalmente nas extremidades ficando, ao fundo do altar, as dependências religiosas. Um outro altar, com colunas, aparece na cripta, espaço definido por abóbada contínua tida tanto como teto quanto parede e que rememora, simbolicamente, o cristianismo primitivo pela figuração de caverna.

41 - 43

Josef Plecnik

Igrejas de São Francisco, em Siska, Ljubljana, 1925/30



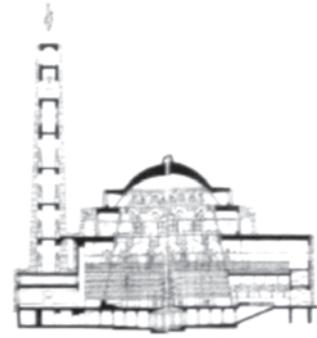
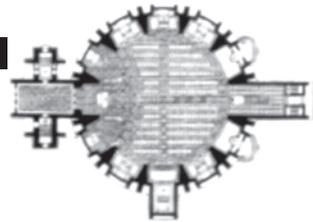
44 - 46
Josef Plecnik
Igreja do Sagrado
Coração, em Praga,
1921/33

Exteriormente, o trabalho com tijolo aparente até a altura das esquadrias altas, emula Semper no efeito têxtil. Arrematando tanto o volume da nave quanto o campanário, Plecnik dispõe pequenas janelas, sucessivamente, em faixa de tom claro, contrastante com a base trabalhada em tijolo. Na elevação frontal, uma porta central e duas laterais, encimadas com santos, marcam os acessos à igreja, tendo, logo acima, as janelas e o frontão peculiarmente achatado, com duas espécies de minarettes nas extremidades enquadrando o grande relógio colocado no centro do campanário, em alusão às rosáceas medievais.

A liberdade organizacional do recinto sagrado é novamente explorada na Igreja de São Miguel, em Barje (1937-38), concebida como um retângulo com o altar colocado no eixo menor, transversal – ou seja, invertido em relação ao tradicional –, tal como, originalmente, eram as basílicas, e como fizera, depois, Bernini na forma oval de S. Andrea al Quirinale (1658-78) e, a partir dele, não muitos outros. O templo em Barje é bem mais modesto que os de Viena e Praga, e, talvez por isso, Plecnik tenha conseguido reunir as experiências positivas anteriores e, então, sintetizá-las para criar a obra mais paradigmática de suas crenças configuracionais e estilísticas.

A relação entre lugar e arquitetura é a via para compreender-se o partido adotado: por um lado, a igreja está localizada em uma planície periodicamente inundada, o que obrigou Plecnik a elevar a nave, criando um volume de dupla altura com cobertura em duas águas, adentrado por ponte elevada e caráter processional, ao final da qual arranca o volume da torre. Nave e torre são manipuladas plasticamente para serem percebidas independentemente, diferente do que acontecia no templo em Praga, onde também havia tal contraste volumétrico. A monumentalização de elementos simples parte do conhecimento de Plecnik da composição casual entre partes, adicionadas conforme a necessidade, característica da produção vernácula das construções rurais eslovenas. O resultado é obra complexa e pessoal, atingindo a dimensão simbólica na medida que as formas do lugar são aludidas e que o repertório estilístico é atenuado em favor do espírito local. Dessa maneira, fica comprovado que, acima das pesquisas estilísticas, uma real atenção à tradição não apenas estilística, mas de espírito, também alimentava as reflexões de Plecnik em relação ao fato simbólico das construções sacras[28].

Das proposições aparentemente paradoxais, mas, fundamentalmente, importantes de Plecnik em relação à configuração e ao simbolismo do templo católico na modernidade, também é necessário apontar o projeto não realizado da Catedral de Sarajevo, de 1935. Após as insinuações



47

Josef Plečnik

*Igreja de São Miguel,
em Barje, Eslovênia,
1937/38*

48

*Planta e corte
longitudinal do projeto
para a Catedral de
Sarajevo, 1935*

centralizantes de São Francisco de Assis e Santo Antonio de Pádua, o templo para Sarajevo é brilhante resolução do debate formal renascentista acerca da funcionalização do culto católico em formas centralizadas[29], nesse caso, mais especificamente, de como destacar a centralidade do espaço numa organização onde o altar não está colocado centralmente. A organização é semelhante a que outrora propusera Brunelleschi em Santa Maria degli Angeli, em Florença (i. 1434) e depois dele muitos outros – entre os tantos, com grande destaque Oscar Niemeyer, na Catedral de Brasília, de 1958 (ver Capítulo 4, item 4.4) –, simulando eixo que penetra no espaço, circularmente configurado por capelas retangulares, colocando o acesso numa das extremidades desse eixo, e o altar na outra.

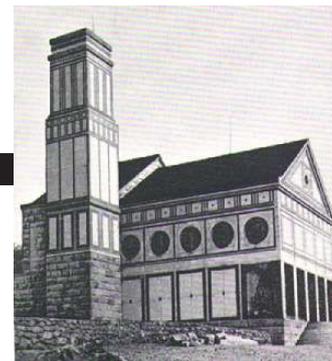
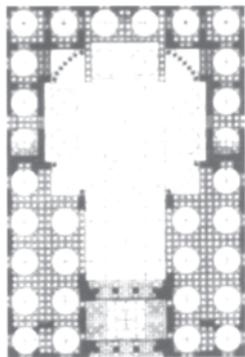
Na catedral de Sarajevo, Plečnik, efetivamente, constrói tal eixo, interceptando o volume centralizado e determinando, de um lado, a galeria de acesso, e do outro, a grande torre. Resolvido funcionalmente, o espaço central é enfatizado, na dimensão simbólica, por tratamento ascensional, em forma de cone, arrematado por enorme cúpula, que lhe dá perfil semelhante à Hagia Sophia.

A experiência, acima de tudo, prova que Plečnik não fora um antimoderno, pois resolve problema antigo através de geometrização estrita, com a técnica que a ele ofertava a modernidade; demonstra, também, que Plečnik não seguia os caminhos ortodoxos do projeto moderno e não se prendia, em termos formais, à tradição. Suas obras eclesásticas originam-se da seleção e combinação das formas por ele especuladas como as mais apropriadas para alcançar a dimensão simbólica e representativa do templo moderno.

O aporte configuracional, através da experimentação com planos centralizados e retangulares, tanto longitudinais quanto transversais, e as subversões esquemáticas, na tentativa de alcançar espaço de assembléia mais democrático, são contribuições da maior relevância ao debate moderno, apontando que a veia tradicional de sua arquitetura ultrapassava o estilístico. Utilizar a tradição como aliada e não como inimiga, acudir tanto a códigos de expressão vernaculares quanto clássicos, absorver o que é válido da modernidade – esse o caminho legítimo de um artista amplamente preocupado em colaborar ao estado da arte sacra em seu tempo.

O sagrado na acepção de Peter Behrens

Josef Plečnik, no entanto, não estava sozinho na busca conciliatória entre modernidade e tradição, enquanto via sincera de expressão moderna. A mesma postura revisionista, que toma



49
Johannes Lauweriks
esquema de
geometrização para
uma igreja

50, 51
Peter Behrens
Crematório de
Delstern, próximo à
Hagen, 1906

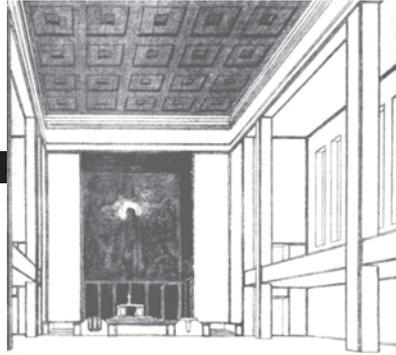
a história como referência e não como fonte, foi assumida por muitos arquitetos em toda a Europa pré-guerra, entre os quais cabe destacar, especialmente, o polifacético artista alemão Peter BEHRENS.

Essencialmente pintor até tomar contato com o secessionistas vienenses, em 1901, Behrens logo abandona a pintura e passa a dedicar-se à arquitetura e ao desenho industrial, sendo nomeado diretor da *Kunstgewerbeschule* de Düsseldorf, em 1903, para em 1907 figurar entre os primeiros membros, senão o mais destacado[30], da *Deutsche Werkbund*, fundada por Muthesius, Naumann e Schmidt em torno da aspiração industrial das artes aplicadas alemãs.

É por volta de 1904 que seu estilo Darmstadt, secessionista, irá transformar-se pela influência do arquiteto holandês Johannes L. LAUWERIKS, chegado como docente na escola de Düsseldorf. Passa a interessar-lhe, então, a sistematização do processo de projeto mediante o estabelecimento de um sistema modular baseado no círculo para a dinamização proporcional do quadrado; o objetivo era estabelecer as formas e as dimensões dos edifícios e, simultaneamente, racionalizar os métodos construtivos e os ganhos espaciais possibilitados pelos novos materiais, conciliando método normativo e repertório formal referenciado na história, mais propriamente, na simplicidade, na pureza e na clareza geométrica do classicismo toscano.

Tal aporte manifestou-se, pela primeira vez, nos pavilhões construídos por Behrens em Oldenburg, em 1905, estendendo-o à Sala de Concertos para o Jardim Flora, em Colônia, e àquela que seria sua primeira obra eclesiástica, a Capela para o Crematório de Delstern, próximo à Hagen, de 1906, sendo adaptado a tons diversos até 1908, data da *Turbinenfabrik* da AEG, em Berlim, sua obra mais conhecida.

Afloram, na Capela de Hagen, nítidas influências das igrejas paleocristãs, especialmente na planta basilical de teto plano e nas galerias em arcadas, assim como do classicismo florentino da Igreja de San Miniato al Monte, tanto na configuração, quanto no tratamento volumétrico e ornamental. Tal é a relação de Hagen com San Miniato que ambos os edifícios presidem um cemitério e estão localizados no lugar mais elevado do sítio, tendo semelhante organização tipológica de corpo principal com torre lateral separada, com a diferença de que onde é campanário em San Miniato, é chaminé em Hagen. Estão, também, articulados com os mesmos elementos clássicos, como o grande frontão triangular sobre o tema do arco do triunfo, embora o pórtico em Hagen seja uma estilização, porque construído com pilares sob vãos retos em lugar de colunas



sob arcos plenos. Assemelham-se, ainda, no tratamento da elevação principal, partindo da tradição toscana de revestir com placas policrômicas de mármore formando motivos geométricos, do que são exemplos mais conhecidos o Batistério e a própria Catedral de Santa Maria dei Fiori (i. 1296), em Florença.

A capela de Behrens não é, contudo, a materialização de San Miniato em Hagen; mais que isso, é a expressão de um sistema organizativo baseado na geometria e na proporção, tanto na organização, quanto no tratamento volumétrico e estilístico, enquanto formalização de um processo científico suscetível de ser transmitido – crença análoga a dos arquitetos toscanos do séc. XV – e capaz de dar uma resposta às interrogações colocadas antes da primeira guerra mundial em torno da arquitetura moderna em toda a Europa.

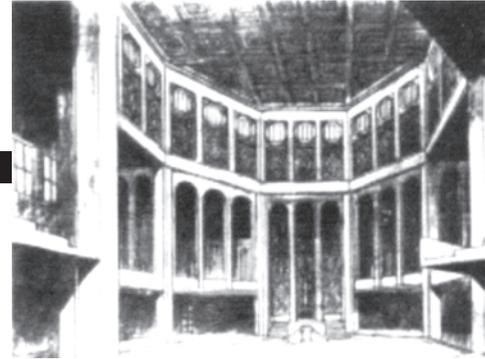
Entre o ecletismo e as diversas tendências regionais presentes na Alemanha entre 1900 e 1914[31], Behrens, portanto, lidera a abertura às novas formas do século XX de maneira singular, sem nenhuma pretensão de originalidade – importava-lhe a lição, não as formas da história. Isso fica mais evidente no projeto não realizado para a Igreja Protestante de Hagen, de 1906. Os mesmos severos critérios formais e configuracionais, baseados na geometria e na proporção, estão presentes, mas com uma nova claridade de linhas, representativas do depuramento do estilo a uma instância mais pessoal, como demonstram os desenhos remanescentes das duas propostas que realizara.

Através deles, pode-se perceber o avanço feito: a primeira proposta previa templo aparentemente em cruz grega, com o campanário colocado em anexo no espaço intersticial entre as naves, ligando-se diretamente à casa do pároco e às demais dependências eclesiásticas. É no interior, no entanto, que o estilo de Behrens far-se-ia mais contundente: a dura geometria, retangular, e a claridade geral, desperta da profunda redução dos elementos compositivos, têm efeito surpreendente, propiciando atmosfera quase civil pela alta nave de teto plano, com motivos em caixão, e as galerias laterais de dupla altura, onde estão as janelas estreitas e verticais que provêm de luz o interior; nota fundamental é o tratamento do altar, elevado por escadarias do plano da nave e intensificado como centro da organização pela sugestão de um grande painel sacro ao fundo, integrado de tal maneira na proposta, que transcende o papel de mero adendo decorativo.

52, 53

Peter Behrens

*Igreja Protestante de
Hagen, primeira
proposta - 1906*



54, 55

Peter Behrens
*Igreja Protestante de
Hagen, segunda
proposta - 1906*

No entanto, o espírito nacional germânico, requisitado por essa época, à arquitetura eclesiástica alemã, vêm inculcido na reminiscência carolíngia da segunda proposta, próxima em atmosfera da Capela Palatina de Carlos Magno (782-805). Como essa, a configuração do templo é centralizada, mas ao invés de circular, adota esquema que parece ser de nave octogonal ligada a um corpo retangular, colocado transversalmente, servindo de pórtico, com o volume do campanário dominando a composição; com tal recurso, Behrens consegue integração mais adequada entre igreja, casa do pároco e demais edifícios eclesiásticos. Tomando as mesmas licenças decorativas, o interior é igualmente poderoso na redução estilística, e por motivo de forma e partido, retém o caráter necessário.

Mesmo assim, o projeto não foi aceito pelas autoridades clericais por ser demasiado 'moderno'. Todavia, como as experiências de Plecnik, as propostas de Behrens são representativas dos primeiros passos da arquitetura eclesiástica no aporte de conjugar o tradicional e o moderno, entendendo-se tradição enquanto continuidade espiritual, e não perpetuação de formas a priori. Como escreve D. Koch, "*Behrens conseguiu desligar-se das recordações estilísticas que sobrevivem nas obras dos demais arquitetos*"[32] em direção a uma arquitetura de bases geométricas, gradualmente comprometida com os meios de produção em série, mas não insensível ao problema da representatividade simbólica do cristianismo nos tempos modernos.

55

1.4 Racionalismo e Revisionismo Clássico

“O desejo de um espírito novo nos jovens baseia-se num profundo conhecimento do passado, não se funda no vazio... Não existe incompatibilidade entre nosso passado e nosso presente. Nós não queremos romper com a tradição.”

Manifesto do Gruppo 7

Classicismo como herança imanente

No afã de encontrar e consolidar linguagem figurativa consoante com o novo tempo industrial e, mais especificamente, desenvolver diferentes referências funcionais, construtivas e simbólicas aos historicismos tradicionalmente vinculados ao programa arquitetônico eclesiástico no início do século XX, cada país, distintamente, reviu os parâmetros e, em diversos momentos e maneiras, nem sempre hegemonicamente, conseguiu superar o retrocesso estilístico dominante com um aporte baseado – também em diferentes graus –, na tradição local, simultaneamente às influências recolhidas dos arquitetos precursores do Movimento Moderno em França, Alemanha e Países Baixos, principalmente.

A Itália enfrentou esse fato desde posição peculiar, caracterizada pela insopitável herança clássica que legara insistentes instâncias figurativas tanto à formação dos arquitetos daquele país, como às exigências do mecenato e do público, ainda na modernidade. Reavaliando sinteticamente a arquitetura italiana desde então, percebe-se que, como ressalta das linhas do manifesto do ‘Gruppo 7’ postas na epígrafe, essa herança, que poderia ter sido enorme fardo, foi por considerável parcela encarada positivamente e potencializada na prática arquitetônica italiana do século XX, sempre sólida e influente, apesar do mascaramento de sua produção por parte da bibliografia, que a reduz sempre a umas poucas linhas, dizendo, sumariamente, as mesmas coisas; como Bruno Zevi afirmou em algum momento, os estudos recompilatórios sobre a arquitetura eclesiástica evitam, sistematicamente, referir-se aos templos italianos do século XX – em oposição aos séculos anteriores, onde sua produção domina qualquer publicação – apontando

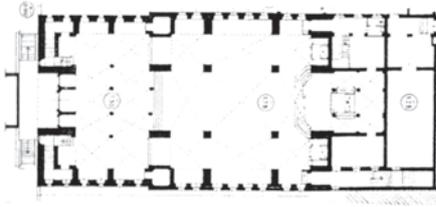
a possibilidade de que o critério de seleção seja o das inovações programáticas e não o da qualidade formal.

No entanto, é evidente que a arquitetura italiana produziu experiências da maior relevância no período, as quais extrapolavam as questões meramente plástico-compositivas da figuratividade moderna, agregando, à boa qualidade do desenho, as interrogações programáticas em voga na época, tanto quanto ainda acontece na atualidade; para convencer-se disso, basta analisar as obras daqueles pioneiros modernos dos anos 20 – como Antonio Sant’Elia, Adalberto Libera ou Giuseppe Terragni – ou avaliar, mais profundamente e sem preconceitos, a obra de arquitetos críticos como Alberto Sartoris ou Bruno Zevi e, mais recentemente, Aldo Rossi e Giorgio Grassi, na imensa contribuição teórica e prática de cunho morfotipológico.

A querela entre acadêmicos e vanguardistas

Para discutir a exata contribuição da Itália em termos de arquitetura eclesiástica, é necessário rememorar o panorama artístico turvo e denso dominante no país por volta das décadas de 20 e 30, mais precisamente, a polêmica deflagrada entre os principais grupos nacionais simpatizantes com o regime fascista de Mussolini. Se concordavam em termos políticos, os representantes do grupo chamado ‘Novecento’ e do ‘Gruppo 7’ discordavam, amplamente, em matéria de arquitetura: o primeiro, constituído em 1923, foi influenciado por De Chirico e pelos pintores metafísicos, tendo o firme propósito de relacionar a modernidade com a tradição nacional dentro de um conceito de ‘italianidade’; o segundo, opostamente, caracterizou-se como organização nitidamente vanguardista e cunho racionalista que, mesmo expressando condolências à tradição, rechaçava a arquitetura historicista dita como representante da mais alta tradição italiana, em prol de uma síntese nova e mais racional entre os valores da tradição classicista italiana e a lógica sistemática da máquina – um meio do caminho entre os arcanos do Novecento e o vocabulário dinâmico legado pelos Futuristas, vanguarda anterior[33].

Em verdade, o ocorrido não fora muito mais do que uma franca oposição entre ‘acadêmicos’ e ‘vanguardistas’, cada qual reclamando para si a honra de servir ao fascismo. Mesmo que se possa considerar que tal querela veio em detrimento dos rumos italianos na modernidade, como o fez Giulia Veronese[34], pode-se lembrar, também, que essa confusão de rumos foi dominante, declaradamente ou não, em todas as nações européias, num primeiro



momento, para, posteriormente, verificar-se em muitos outros países, como não poderia deixar de acontecer em tamanha ruptura. Discordando de Veronese, cabe ressaltar a pertinência de atuação do grupo racionalista italiano, consciente de que a tradição continuaria válida aos cânones da modernidade na forma de lições preciosas, permitindo-os avançar rumo ao novo espírito técnico e figurativo do tempo.

Giovani Muzio e os preceitos do Novecento

Entre os representantes tradicionalistas do Novecento, o arquiteto Giovanni MUZIO é quem mais se destaca pela expressividade de obras caracterizadas pela interpretação das formas clássicas provindas de amplo extrato temporal, como exemplifica o bloco de apartamentos construído em 1923, em Milão – a Ca' Brutta –, tida como manifesto dos valores figurativos do grupo. No programa eclesiástico, projetos realizados a partir de 1927, na maioria para a ordem dos franciscanos, têm nítida fundamentação historicista, enquanto que na igreja da Università del Sacro Cuore, também em Milão (1927/32), a ordem clássica é levada reacionariamente ao extremo – tanto quanto a política direitista de Mussolini –, a pouca distância de uma cópia histórica (ou de um retrocesso histórico, em termos político-sociais), dele salvando-se pela ênfase na ordenação, em detrimento do abuso ornamental, de base na gramática clássica.

Logicamente, em termos construtivos, as igrejas de Muzio pouco se serviram dos novos materiais: o tijolo é utilizado como fechamento tanto na igreja da universidade católica quanto no Santuário de Sant'Antonio, construído em Cremona entre 1936 e 1937, assim como na Chiesa di Sant'Antonio, em Varese, já nos idos de 1955; nas duas primeiras, apenas a estrutura e a cobertura eram de concreto, atingindo resultados mais expressivos no templo de Varese, onde o monumentalismo quase brutal das abóbadas de arestas, em concreto, dominam e sintetizam o espaço interior, embora no exterior volte a verificar-se as referências lingüísticas historicistas que o concreto, internamente, parecia reprimir.

Muzio estava atrelado, também, a esquemas configurativos tradicionais, utilizando-se, especialmente, das plantas retangulares de ênfase longitudinal. Se observarmos o Santuário de Cremona, por exemplo, veremos o espaço conformado em moldes basilicais, onde a nave delimita-se do deambulatório por sucessão de abóbadas transversais ao eixo de acesso, apoiadas em pilares de tijolo. A planta do templo de Varese, igualmente, é composição retangular tradicional,

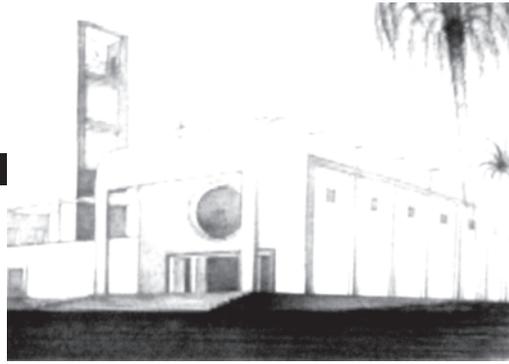
56

Giovani Muzio

Igreja da Università del Sacro Cuore, em Milão, 1927/32

57,58

Chiesa di Sant'Antonio, em Varese, 1955



59

Adalberto Libera
*Templo para uma
comunidade agrícola
na Líbia - projeto*

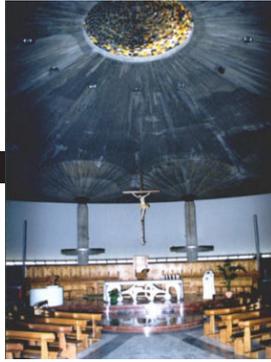
levemente modificada pela criação de uma segunda nave, mais baixa, espécie de átrio, vinculado à nave maior por escada central; a nave principal, por sua vez, separa-se das alas laterais por quatro pilares de seção quadrada, frente aos quais domina o presbitério, elevado, ladeado por dois pequenos nichos de oratório. Ao templo, ascende-se por duas escadas que sobem paralelamente ao plano da fachada e encontram-se num mesmo patamar, tal como fizera Michelangelo no Palazzo del Senatore da Piazza del Campidoglio, em Roma, adentrando o espaço sacro por portada bem marcada, em eixo com o altar. Na mesma linha, a igreja de San Marcellino, de Luigi Carlo DANERI, construída em Gênova por volta de 1931, é exemplo de planta circular, claramente devedora da seminal igreja de St. Engelbert, de Dominikus Böhm, construída um ano antes (ver Capítulo 2, item 2.2). No entanto, a multiplicidade de altares no perímetro da planta da igreja italiana, sugere caráter organizativo menos engajado ao movimento reformador da liturgia moderna, aproximando-se de uma organização barroca do espaço[35].

Racionalismo atrelado à tradição: o exemplo dos Futuristas e do Gruppo 7

De desenho vanguardista e alguma inspiração no Futurismo de Marinetti e Sant'Elia, desponta o templo projetado por Gaetano MINNUCCI, em 1931, com esquema tipológico de ordem 'perretiana' (ver Capítulo 2, item 2.2): alta torre central engastada a um corpo mais baixo, dedicado à assembléia. No entanto, interessante notar a série de distorções empreendidas por Minnucci a partir do modelo original: a torre não tem o mesmo ímpeto gótico, já que a estrutura aporticada, em concreto, vazada ao centro, onde se colocam três sinos, não enfatiza a linha vertical escalonada; grande e fina marquise balança-se à fachada frontal, engastada na torre e no corpo da nave, esta não mais uma caixa legítima, mas volume retangular de dupla altura, composto por corpo denso e tectônico mais baixo, etéreo e brilhante, sob outro alinhado com a torre, onde se dispõem profusas entradas de luz natural.

Do lado dos progressistas do 'Gruppo 7', cabe destacar, inicialmente, o templo projetado também em 1931 para um povoado agrícola na Líbia por Adalberto LIBERA, o mesmo arquiteto da brilhante casa do escritor Curzio Malaparte, na ilha de Capri. Especificamente por que apresenta pontos de contato com o templo de Muzio em Cremona, o de Libera é exemplar para esclarecer os rumos difusos que uma postura ideológica diferente pode consagrar a um tipo semelhante: de acordo com a modernidade de Libera, o edifício, que repetia o mesmo sistema de cobertura e a

59



60 - 62
Adalberto Libera
Cattedrale di Cristo Re,
em Spezia, Itália, 1956

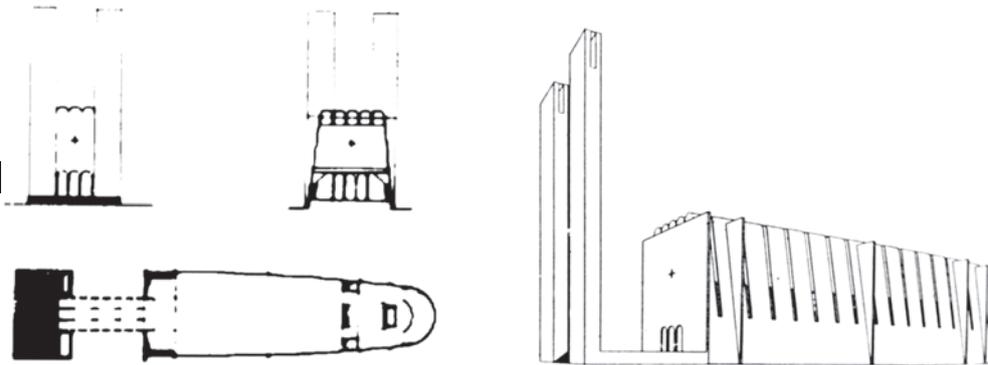
mesma configuração retangular do de Muzio, não remete a nenhuma referência estilística erudita precedente; pelo contrário, a racionalização do esquema distributivo e compositivo de um retângulo, formado volumetricamente por abóbadas transversais modularmente dispostas, em concreto – contrastando com o corpo lateral, onde se coloca a torre sineira – atinge imagem consoante à figuratividade vanguardista, ao mesmo tempo que sugere algo das construções vernaculares locais; destaque para a abóbada frontal, vazada, que demarca espaço de nártex, com fachada dominada por grande óculo e acesso baixo e largo, frente à escadaria.

Já a Cattedrale di Spezia, projetada por Libera em 1956, acorre a um dos modelos configuracionais proposto pelo alemão Rudolf Schwarz em 'Vom Bau der Kirche', de 1938, especificamente, o segundo modelo, o do 'Anel Aberto' (ver Capítulo 2, item 2.4), mostrando que as profundas inovações em temas de configuração organizativa e formal que aconteciam na Alemanha pela mesma época, foram bem recebidas na Itália. O plano é o de um espaço cilíndrico cujo diâmetro excede, em muitas vezes, a altura, tendo, estruturalmente, uma linha de pilares rodeando o perímetro da circunferência para suportar, mediante doze cones, o peso da cobertura. Internamente, a congregação organiza-se em torno do altar, ao centro, restando livre um dos setores do círculo para ser ocupado pelos catedráticos. Infelizmente, as circunstâncias do encargo não permitiram que Libera o visse terminado.

Esquemas de composição e elementos da arquitetura classicista italiana absolutamente sintetizados, conciliados a um rigorismo volumétrico essencialmente moderno, é o amálgama por onde também se manifesta o sagrado na série de projetos para a Arquidiocese de Messina, feitos pelos arquitetos Ernesto LA PADULA e Mario RIDOLFI entre 1931 e 1932. Diferente da postura de Libera, esses têm o intento de conjugar o tradicional e o moderno de maneira menos abstrata.

Na vanguarda, expressões singulares do sagrado: Terragni e Sartoris

Viés semelhante seguiu Giuseppe TERRAGNI ao tratar com o programa eclesiástico, como podemos verificar no projeto para uma catedral, feito em 1932 para exposição organizada pelo M.I.A.R. – Movimento Italiano per l'Architettura Razionale –, fundado em 1930. Terragni foi artista complexo, trabalhando, com força, os extremos da dialética que se propunha conciliar o 'Gruppo 7': a fé na tradição e a nova estética da máquina. Assim, algo suscetível à ordem estrita de

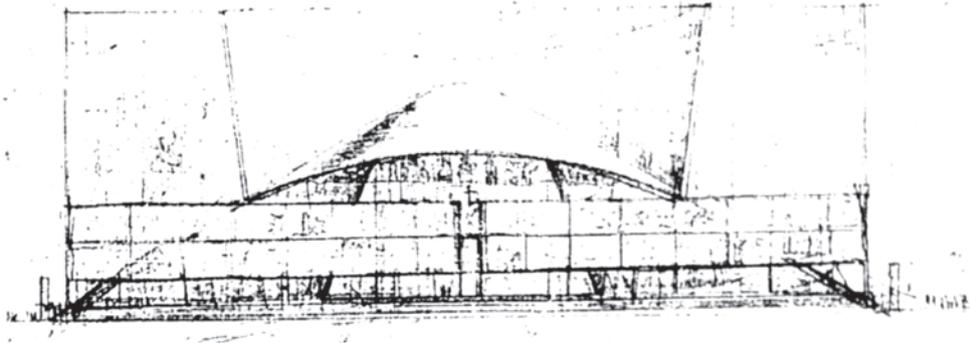


63
Giuseppe Terragni
esboços para a
chamada Catedral de
Cimento Armado -
1932

Muzio, Terragni desenvolve, com outros recursos formais que não os tradicionais, dois projetos: um de escasso nível de definição, baseado na transformação da tipologia basilical, e o outro a conhecida Catedral de Cimento Armado, cuja planta é trapézio alongado, terminado em ábside onde se coloca o presbitério, formando nave longa, livre de obstáculos visuais, adentrada em eixo com o altar. O volume resultante dessa organização é caixa baixa, levemente curvada para cima, que parece ser coberta por pequenos arcos parabólicos de diferentes vãos; no intercolúnio dos pilares, destacados do corpo principal como arcobotantes, sucessivos rasgos verticais captam a luz natural; três lados do trapézio são assim conformados, contrastando, drasticamente, com o plano puro, liso, com cruz ao centro, e com os três arcos plenos unidos da elevação principal; logo mais à frente, e um tanto afastadas para definir espécie de adro, duas altas torres destacam-se, tão puras quanto o plano principal; dessa maneira, conformam, simetricamente, pórtico que funciona como marco na composição – tudo próximo, em espírito, à dialética tradicional/moderno, mas com forte tendência à essencialidade da nova arquitetura.

Cerca de nove anos depois dos esquemas desenvolvidos em 1932, nasce aquele que seria seu derradeiro projeto, já que 1943 é o ano da prematura e, até hoje, um tanto misteriosa morte de Terragni, aos 36 anos. Precisamente, de outro templo ocupava-se o arquiteto nos últimos dias de vida; os desenhos deixados, mostram clara evolução da idéia do espaço longitudinal, já articulado na catedral de 1932, em direção a uma configuração parabólica. A planta é, outra vez, trapézio terminado em ábside, só que, agora, algumas vistas sugerem volume de perfil predominantemente curvo, arqueado por parabolóides que cobririam o esquema trapezoidal e variariam de vão até cerrarem-se no altar. O apreendido é que, contrariamente aos seus dias, a criatividade de Terragni estava distante de cessar, especialmente diante de uma investigação tipológica que, para ele, era tão cara, como o próprio atestou em momento anterior à definitiva passagem: *“Durante as eternas jornadas inverniais no refúgio, trabalhei em um projeto que me falava enormemente ao coração: o de uma catedral moderníssima”*[36].

O caminho sugerido por Terragni e seus colegas do ‘Gruppo 7’ – entre eles Sebastiano Larco, Guido Frette, Carlo Enrico Rava, Luigi Figini e Gino Pollini –, demonstrou, com êxito, a possibilidade, sempre arriscada e por vezes frustrante, de conciliar a tradição local com o ímpeto universalizante da concepção moderna para fazer arquitetura comprometida com os valores da



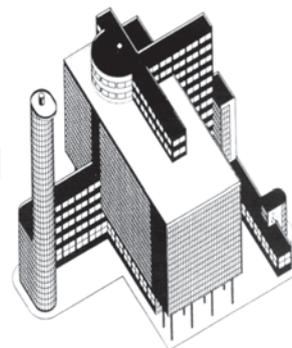
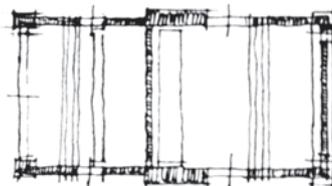
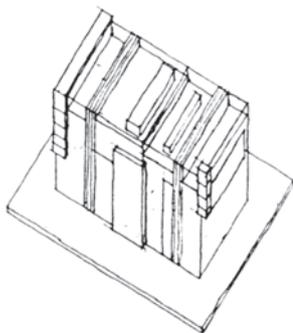
história (não entendida como passado, mas como legado) e às aspirações daqueles dias conflitivos, de forte indefinição de rumos, onde imperava tomar-se uma posição.

Radicalmente comprometido com tal vontade esteve Alberto SARTORIS, arquiteto e crítico de arquitetura italiano que lega grande contribuição, em termos práticos e teóricos, à discussão da nova arquitetura racionalista italiana, assim como ao programa eclesiástico na primeira modernidade. Para estarmos certos de tanto, cabe atentarmos para três momentos distintos, mas de semelhante importância de sua arquitetura: o projeto para uma Capela-bar futurista, datado de 1920, a igreja de Madonna del Faro, ainda atrelada ao futurismo, de 1931 e a Igreja Católica de Lourtier, Suíça, construída em 1932.

Os esboços conhecidos da capela-bar mostram a pretensão de templo cúbico, de pequenas proporções, ao qual Sartoris imprime espécie de discussão distributiva e de conformação da forma ao tipo da 'caixa sagrada', antecipadamente, ainda em 1920. Anteriormente à Perret, portanto (ver Capítulo 2, item 2.2), Sartoris trabalha em consciente transgressão do espaço eclesiástico tradicional, buscando estabelecer novos parâmetros funcionais e, principalmente, figurativos à vanguarda que defendia:

“O futurismo entra hoje numa fase clássica. Eliminação dos elementos inúteis e supérfluos em relação ao passado e a verdadeira tradição, distribuição harmônica das linhas e da cor, uso rítmico de contrastes e assonâncias. Esses são dados de um futurismo purificado, cuja evolução condensa-se nas palavras: tornar consciente a arte moderna”[37].

Efetivamente, a proposta de Sartoris tirava grande partido plástico da sintetização, para não dizer eliminação, dos resquícios da linguagem classicista italiana, em jogo plástico de reentrâncias e saliências a partir de volume que viria a antecipar muitas pesquisas formais tidas como inéditas em anos posteriores. Numa espécie de desconstrução cúbica, Sartoris lega novos códigos formais ao futurismo e ao racionalismo crescente contribuindo, em suma, à discussão da arte moderna, ao apontar sólidos caminhos futuros não apenas dentro do contexto italiano.



65

Alberto Sartoris
Desenhos para a
Capela-Bar Futurista

66

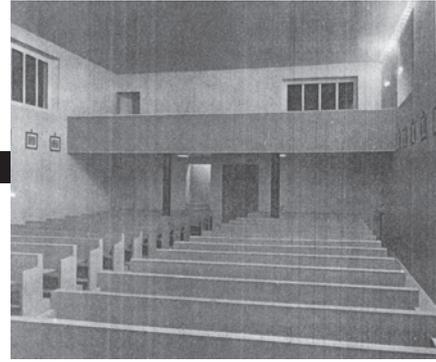
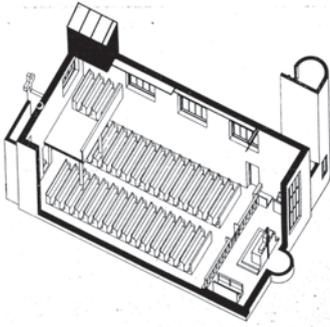
Madonna del Faro,
projeto elaborado para
Friburgo, em 1931

A inquietante busca por novos cânones figurativos à imagem do templo moderno parecia preocupar Sartoris, porque aquela aparência ortodoxa dos templos religiosos, ainda presente no início dos anos 30, é definitivamente banida com o tão importante quanto discutível projeto de Nossa Senhora do Faro; importante pela cisão com os padrões, pois àquela altura era necessário rediscutir e, até, restabelecer o caráter do templo e os simbolismos válidos para o novo tempo, tanto em imagem quanto em função; discutível porque, afora a legitimidade da transgressão, essa 'catedral de vidro, mármore, aço e cimento armado' pensada para elevar-se na selva de pedra da 'tumultuada cidade futurista', distancia-se, largamente, de qualquer parâmetro associado a um templo: a dissociação empreendida por Sartoris ratifica a preocupação massiva do Clero com os templos que mais pareciam fábricas, silos ou até mesmo edifícios residenciais, do que igrejas.

Tal problema de caráter fica claro ao observar-se a volumetria resultante, ou analisar-se o tratamento dos planos: à nave de cunho longitudinal agregam-se elementos secundários dissonantes, que tomam estranho protagonismo em relação à caixa sagrada – às vezes altos e circulares, como o que parece ser um campanário, por vezes baixos e extensos, como alguns blocos laterais e, ainda, por vezes, blocos menores, associados àqueles secundários, com outra geometria – todas formas retóricas e amaneiradas, do então concebido como 'moderno'; no tratamento dos planos comete Sartoris outras exacerbações inoportunas, tais como o contrastante jogo cromático das superfícies, utilizando-se das cores primárias dos neoplasticistas, e a excessiva perfuração dos planos, que longe de suavizar as massas em prol de imagem suave e etérea, cria atrapalhado balanço de cheios e vazios, tanto no volume principal e no campanário, com longos planos de vidro, quanto nos anexos, com sucessivas aberturas, alinhadas uma a uma, de cima a baixo, até a exaustão.

No entanto, no templo concebido em 1932, para a Suíça, Sartoris atingirá resultados mais conseqüentes a partir de explorações semelhantes, talvez por que agora mais ajustadas a uma realidade concreta. O templo de Lourtier demonstra o quão abstraído pode ser um tipo tradicional da arquitetura eclesíastica e, dentro de uma concepção moderna, aliar funcionalidade e simbolismo justos aos novos tempos técnicos, artísticos e espirituais vividos. O plano é retângulo basilical de cerca de 220 m², conformando pequeno templo com acesso em eixo longitudinal finalizado em curta ábside, a qual demarca o espaço do altar; à direita do acesso, em volume saliente da elevação principal, uma escada leva ao coro sobreposto à nave, apoiado, apenas, em

63



dois delgados pilares quadrados, únicos elementos a ocuparem o centro do prisma; à esquerda do altar fica a sacristia, em volume baixo, acoplado o volume semicilíndrico do campanário ao corpo de culto. A construção implanta-se em leve desnível próximo às montanhas, e o arquiteto tira partido plástico disso: um terraplano em pedra encaixa o volume principal no terreno, contrastando a linha diagonal ascendente da cobertura com a diagonal descendente do relevo, em efeito dinâmico de linhas reminescente da vanguarda futurista.

Essa tomada de decisão frente ao lugar é um dos trunfos do projeto, sem dúvida, mas o que parece aqui ocorrer, de maneira mais pertinente, é o jogo equilibradamente plástico dos corpos secundários ao corpo principal do templo: há harmonia na delgada marquise sobre a porta principal, tanto quanto no encontro com a parede lateral da escada do coro, encimada por cruz em concreto; há ponderada relação do campanário com a nave, através da sacristia, que funciona claramente como interligação volumétrica; as alturas não são discrepantes, e o tratamento dos planos bastante concisos, perfurados apenas com aquelas aberturas consideradas necessárias para dar protagonismo à luz no interior leve, claro e despojado; o teto é plano, a nave única é hierarquizada pelo altar sutilmente elevado e pelos bancos de desenho simples, em madeira, dispostos em fileira dupla que, junto às paredes lisas e às janelas altas, conformam legítimo espaço de reunião e retiro espiritual. Praticamente, não há ornamentação, a não ser a cruz, no fundo do altar, e alguns pequenos quadros nas paredes laterais, tudo no sentido de enfatizar o recolhimento íntimo e a expressão pura do culto.

Nessa singeleza, Sartoris toca os imperativos litúrgicos através de arquitetura que emociona pela cerebralidade, a mesma cerebralidade clássica que fazia parte daqueles primeiros templos cristãos romanos ou dos de Brunelleschi e Alberti, enxutos ainda, do século XV renascentista, revivendo por outra via a mais pura tradição italiana.

67 - 69

Alberto Sartoris
Igreja em Lourtier,
Valais, Suíça - 1932

1.5 Classicismo, Modernidade, Natureza e Mito

“Um dos problemas arquitetônicos mais difíceis é a configuração dos arredores do edifício em escala humana. Na arquitetura moderna, onde a racionalidade da moldura estrutural e as massas construídas ameaçam dominar, existe freqüentemente um vácuo arquitetônico nas porções restantes do local. Seria bom se, em vez de preencher esse vácuo com jardins decorativos, o movimento orgânico das pessoas pudesse ser incorporado à forma do lugar, de modo a criar uma estreita relação entre Homem e Arquitetura.”

Alvar Aalto

A lição elementar da Escandinávia

A arquitetura emanada dos países nórdicos europeus nos anos 1920/1930 traz uma lição de conciliação entre homem, lugar e arquitetura profunda e significativa, exemplificando o que memória, tradição e mito podiam legar à condição progressista moderna, como acontecera sincronicamente, mas com características próprias, como vimos, também na Itália.

Finlândia primeiramente, Suécia e Dinamarca depois, empreenderam improvável conjugação entre o classicismo estrangeiro e a tradição nórdica própria, na forma de um *“...Romantismo Nacional, que data de 1895, e a sensibilidade dórica, que surgiu na Escandinávia por volta de 1910”*[38]. Romantismo Nacional advindo do Neogótico Shingle Style do norte-americano H. H. Richardson, através da obra do arquiteto G. F. Boberg, esvaindo-se na Suécia e na Dinamarca para predominar na Finlândia, pela ação de um grupo local de artistas envolvidos em encontrar um estilo nacional que não fosse o Classicismo Romântico schinkelesco, herdado via imperialismo russo através de Helsinque – fundada capital do país em 1817. Aponta Frampton, ainda, outro motivo, mais concreto e de ordem construtiva, como origem da sintaxe ‘richardsoniana’ assumida: a necessidade de explorar a abundância de granito local[39].



Por sua vez, o viés classicista de ‘sensibilidade dórica’, é tanto influência do Classicismo Romântico de Schinkel, através do companheiro e discípulo Carl Ludwig Engel, que havia construído, após 1818, os primeiros e mais representativos edifícios da nova capital, traçada ortogonalmente por J. A. Ehrenström – o Senado, a Universidade e a Catedral –, quanto também do aprendizado dos arquitetos locais na Itália, país que, pelo menos até os anos 30, provia-lhes completa galeria de imagens, entronizadas na ocasião das viagens de estudo periodicamente realizadas para complementarem a formação acadêmica.

Hitchcock salienta que os admiradores estrangeiros viram no amálgama escandinavo originalidade e vitalidade enquanto, pelo menos inicialmente, aquilo que podia ser chamado de ‘moderno’, na Escandinávia, pouco se diferenciava de outros ‘tradicionalismos’ presentes na Europa até o final da década de 20, embora um cuidado apurado no desenho e no detalhe estimasse superior qualidade aos desenhos, como poucas vezes atingida em outros locais[40]. Isso pode ser dito em relação a Lars SONCK, o primeiro arquiteto romântico nacional a utilizar o granito, na igreja neogótica de St. Michael, construída em Turku no ano de 1895. Profissional de muita classe, embora pouco conhecido internacionalmente, Sonck enriqueceu, com apuro, o interior desse templo, fazendo colunas e mobiliário em granito, contrastando-o com o exterior austero, de escassa decoração.

No entanto, o panorama historicista começara a mudar com algumas obras pontuais para, logo, alçar a condição progressista tão estimada nos nórdicos e, curiosamente, o programa sacro da Igreja St. Engelbrekt, construída por L. I. WAHLMAN entre 1904 e 1924 em Estocolmo, pode ser apontada como catalisadora dos novos rumos. Os grandes arcos parabólicos e a verticalidade dos volumes, incluindo a esbelta torre, tornam a obra elegante e “...possivelmente tão importante, como igreja do século XX, como a de Perret em Raincy”[41].

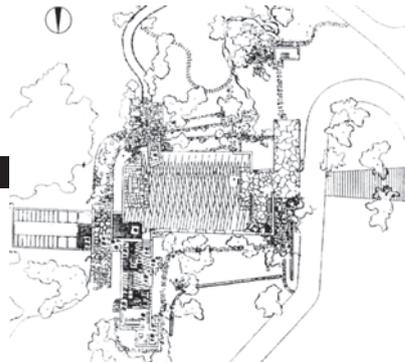
Esse também é o período de florescimento do brilhante Alvar AALTO, ícone maior da arquitetura escandinava, finlandês, formado arquiteto em 1921. Em 1924, Aalto realiza a viagem à Itália e em 1925, quando volta à Escandinávia, chega à Suécia, para trabalhar no escritório de um dos arquitetos mais profícuos de Estocolmo, o professor Erik Gunnar Asplund. Mesmo que o intento resulte frustrado, a partir de então, timidamente, Aalto vai experimentando e construindo as bases do que vai desenvolver, com certa originalidade e grande acento pessoal, anos mais tarde, em série de projetos de pequeno alcance e média escala. Dentre esses primeiros projetos da

70, 71

Lars Sonck
*Igreja de St. Michael,
em Turku, 1895*

72, 73

L. I. Wahlman
*St. Engelbrekt, em
Estocolmo, 1904/24*



74, 75

Alvar Aalto

*Templo de Muurame,
próximo à Säynätsalo*

76

Erik Bryggman

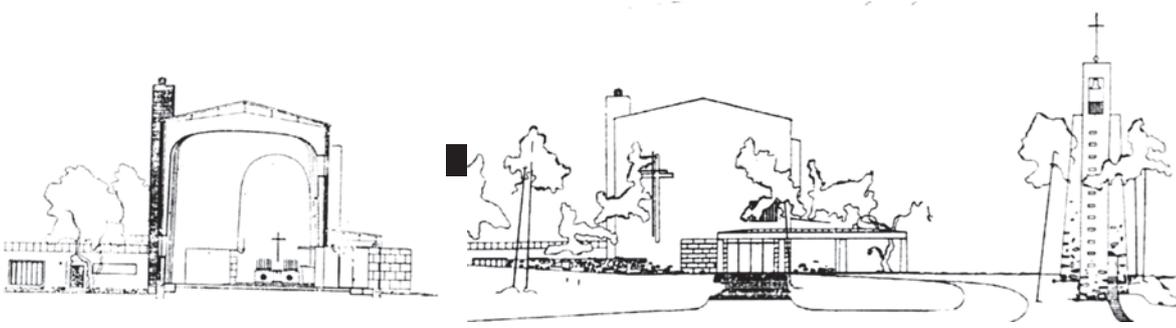
*Capela Funerária da
Ressurreição, em
Turku, 1938/41 - planta*

juventude, por exemplo, está seu primeiro contato com o programa eclesiástico, na construção do Templo de Muurame, sobre colina próxima de Säynätsalo, pequena igreja em que o ímpeto parece ter sido utilizar-se das referências vernaculares locais e não do classicismo nacional, de cunho monumental, do qual tem algo o 'funcionalista' Sanatório de Paimio, projetado em 1928.

Antes, em 1927, Aalto havia se aproximado do conterrâneo Erik BRYGGMAN, arquiteto de mesma formação, vindo a trabalhar em seu escritório. Juntos, interessaram-se pela crescente influência estrangeira do funcionalismo e começaram a aplicá-lo na Finlândia. Depois de 1930, projetara Aalto, ainda, outros templos que, cada um de maneira própria, preludiaram aqueles sabiamente concebidos nos anos 50 e 60, começando com a Capela do Cemitério de Malm, em Helsinki, concurso de 1950, onde Aalto recebeu o primeiro prêmio, irrealizado, até o Centro Paroquial de Riola, projeto de 1966/1968 para as proximidades de Bolonha, na Itália. Toda sua produção eclesiástica tradia, que reforça os argumentos do papel absolutamente significativo da Escandinávia em prol da linguagem figurativa e simbólica mais pertinente ao programa do templo no século XX, ocupar-nos-emos, com maior atenção, em tópico próprio, adiante, dada sua relevância (Capítulo 4, item 4.4).

Bryggman, por sua vez, não acompanhou o ritmo da carreira de Aalto nas mutações significativas sofridas no decorrer da modernidade[42]. Mesmo assim, vale referenciar o classicismo 'suavizado' por ele exercitado na Capela Funerária da Ressurreição, construída entre 1938 e 1941 em Turku, na Finlândia. Nela, a rigidez funcionalista vista na Capela do Cemitério Parainen, obra feita em 1930, perde terreno para alcançar síntese mais humana entre o modernismo e a arquetípica linguagem classicista, vinculada ao romantismo nacional. Chama atenção, nessa capela, a semelhança com a Capela de Santa Cruz, projeto de Asplund, da mesma época. No entanto, apesar das semelhanças, é curioso notar como Bryggman consegue propor uma série de inferências alternativas ao projeto de Asplund, criando interior conciso e austero, enquanto o exterior, ao contrário, resulta consideravelmente mais retórico que a essencialidade, limpeza estilística e precisão volumétrica da capela de Asplund.

O templo de Bryggman é formado por vários corpos, cada um servindo às distintas fases do ritual de celebração crematória. Numa elevação do cemitério, vê-se o pórtico, descentrado em relação ao eixo da nave, e de altura muito menor. Esse é composto de oito colunas estriadas, tendo paralelamente, mas colocada em separado, a chaminé. Adentrando a porta principal,



77

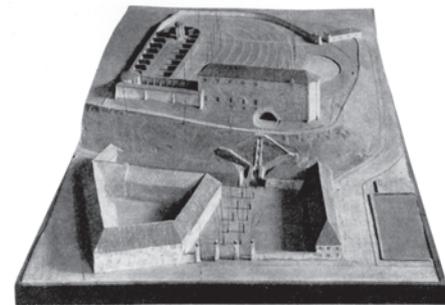
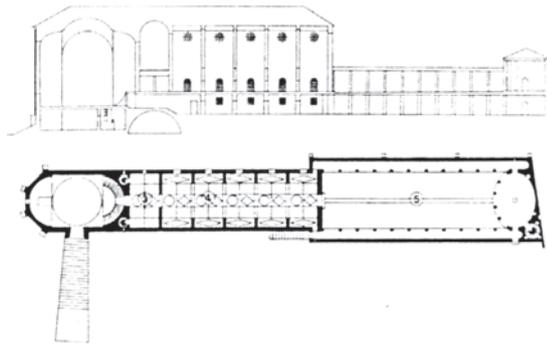
Erik Bryggman
*Capela Funerária da
 Ressurreição, em
 Turku, 1938/41 - corte
 e elevação*

percebe-se o interior de nave única, também assimétrico, com seqüência de colunas em um dos lados separando a zona onde se situam os bancos de um pano inteiramente de vidro, que abre a visão interna às árvores e à luz externa.

A assimetria e potencial participação do cenário natural no interior criam dinamismo e tensões perceptivas positivas no interior, desfigurando a idéia da morte pela esperança em uma nova vida. A idéia da nave tradicional desvanece-se com o pano de vidro e com a assimetria. O foco do altar está deslocado, mas ressaltado pela luz que chega desde a porta da Esperança, através da qual os fiéis continuam o rito cerimonial que partiu desde o pórtico, posto como um umbral no campo santo. Ou seja, ao subir até o templo, é recorrente a idéia da dor, desde o pórtico até o lugar onde se realiza o ritual de despedida, mas essa é amenizada, em algum grau, pelo pano acristalado que a anula em um dos limites, em atitude metafórica de que há a esperança da Ressurreição ao disponibilizar a vista do exterior no interior. Nessa diferenciada ênfase no caminho, a partir de experimentação assimétrica do espaço, e tirando partido da luz e dos materiais, Bryggman materializa o trânsito feliz depois da morte, unguindo de forte caráter e emoção esse seu templo.

O antagonístico tratamento da superfície exterior, por sua vez, que aposta na simetria e numa retórica classicista mais declarada, não indica mascaramento, mas o entendimento independente entre o volume simétrico feito pele e a nave assimétrica, com altar no eixo de acesso, demonstrando como se pode aproveitar a relação entre pórtico e nave de maneira mais eloqüente, pelo dinamismo atingido quando se quebra a simetria.

Um dos grandes trunfos do projeto de Bryggman é a libertação dos cânones rigidamente classicistas de composição, explorando vários recursos não muito usuais, com escassos precedentes e potenciais repercussões para definir a funcionalidade e o simbolismo do templo. A relação entre luz e superfície, o grande protagonismo da paisagem na intensificação do espaço da nave ou a formação do todo por partes que, aparentemente, não correspondem a uma dada lógica, são apenas algumas das chaves lançadas para fazer de um programa religioso um templo eterno, repleto de caráter e imanência sagrada. Em relação ao débito a Asplund e à Capela de Santa Cruz, é provável que Bryggman tenha se compenetrado da poética do mestre sueco e tratado de construir, a partir dela, discurso próprio, onde não cabiam respostas sintáticas literais.



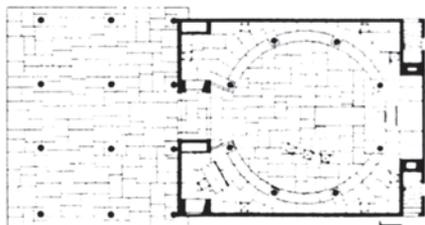
78, 79
Sigurd Lewerentz
Projeto para o
Crematório de
Helsingborg, Finlândia,
1914

Asplund e Lewerentz, mestres sensíveis à paisagem e ao espírito

Erik Gunnar ASPLUND vem sendo, sumariamente, citado nessa seqüência, sempre referenciado a fatos importantes do desenvolvimento inicial da arquitetura escandinava. Com efeito, não se pode abordar, adequadamente, o romantismo nacional escandinavo, sem enfatizar a forte influência por ele exercida através de obras que, como as de Bryggman, nas primeiras décadas, e as de Aalto a partir dos anos 40, tornam fecunda a arquitetura classicista do século XX e, conseqüentemente, permitem qualificação mais ampla da reverenciada arquitetura dos países nórdicos.

A profunda conciliação entre paisagem, forma construída e algo de espiritual sentida na arquitetura de Asplund desperta desde muito cedo; além da inclinação pessoal, definida pela educação e experiência e da própria tradição nórdica, provavelmente é reflexo, também, das lições aprendidas na viagem de estudos feita à Itália e França, na observação da arquitetura dos mestres construtores mediterrânicos e latinos pelo menos desde os romanos, tanto no viés erudito quanto popular. Logo que voltara à Escandinávia, o arquiteto teve a oportunidade de praticar esse repertório de formas históricas carregadas de significado mítico e transfiguradas pela realidade de tempo e espaço, no concurso convocado para a construção do Cemitério Sul de Estocolmo, por ele vencido em 1915 em parceria com outro grande arquiteto, colaborador e amigo por vários anos, Sigurd LEWERENTZ.

Duas figuras fundamentais nas terras geladas do norte europeu naqueles anos, Asplund e Lewerentz conheciam-se desde a época de estudantes, mas a iniciativa da colaboração foi de Asplund, impressionado com o projeto desenvolvido por Lewerentz para o Crematório de Helsingborg, apresentado na exposição de Malmö em 1914, como digna maneira de compreender a relação arquitetura e paisagem em sua ambivalência, sem sujeição de nenhuma à outra. Nesse projeto, Lewerentz explora, também, inédita organização do programa, tratando de encontrar maneira mais representativa de conformar o cerimonial da cremação, como desejado pela Associação Sueca de Incineração. O trunfo foi centrar o ato ritual como um percurso entre as diferentes partes do todo construído, de maneira que cada espaço apoiasse, fisicamente, uma parcela da seqüência. Estreando partido que chegaria até o templo de Bryggman, anteriormente abordado, Lewerentz articulou digna procissão através do edifício, iniciada na entrada, por escadaria que ocupa a pendente do terreno para, ascendendo à porta principal, atingir-se à Sala



80, 81
Erik Gunnar Asplund
Capela do Bosque, no
Cemitério Sul de
Estocolmo, 1918/20 -
planta e elevações

da Morte, espaço fundamental da organização, recinto quase sem luz, com teto abobadado, onde se situa o catafalco – estrado sobre o qual se coloca o féretro –, e onde teria lugar a cerimônia de despedida. Por escadas, da Sala da Morte passa-se à Sala da Vida, em nível superior, recinto tratado inversamente ao anterior, a profusa luz e as paredes pintadas metaforizando a significação e lugar próprios na seqüência. Nela, os familiares deviam esperar a entrega das cinzas, enquanto escutavam vozes suaves de cantos jubilosos, vindos do coro, localizado na parte superior da galeria, os sentidos apreendendo a beleza da vida pela visão da paisagem através das amplas aberturas. Finalmente, da Sala da Vida, tinha-se a possibilidade de experimentar o pátio, um pequeno claustro em cujas paredes colocaram-se os nichos para depósito das cinzas e, ao final, numa das faces, o mausoléu reservado para as urnas dos membros importantes da comunidade.

Foi nos avanços do projeto de Lewerentz em Helsinborg, tanto pela relação arquitetura e paisagem, quanto pela maneira de entender e articular seqüência representativa ao ato de cremação, que se inspiraram Lewerentz e Asplund para a proposta do Cemitério Sul de Estocolmo, já que um pressuposto fundamental do projeto era que se deveria considerar a preexistência, na maior parte uma área de bosque, já com alguns edifícios construídos, simultaneamente à otimização do programa ritual. Uma vez vencido o concurso, à Lewerentz coube o projeto paisagístico e a construção da Capela da Ressurreição, enquanto Asplund passou a ocupar-se da Capela do Bosque.

Desenhada ente 1918 e 1920, a Capela do Bosque foi o primeiro projeto que Asplund desenvolvera integralmente, e as chaves para interpretá-lo são pelo menos duas referências visíveis: a primeira, devido ao perfil assumido pelo edifício, algo como uma releitura do mito da cabana primitivo lançado por Laugier em 'Essai sur l'architecture', o abrigo arquetípico de planta retangular erigido por colunas, vigas e estrutura diagonal de cobertura tornado, por sugestão do arquiteto, templo religioso; a segunda, as construções com as quais Asplund encantara-se ao recorrer de bicicleta, acompanhado da esposa, a região de Liselund, em Moen, na Dinamarca, especialmente o refúgio de caça de Hytten, um pequeno pavilhão do jardim construído em 1795, rodeado por pórtico de colunas de madeira que suportavam telhado de palha com forte inclinação[43].

A capela do Bosque é composição em duas partes, sincronicamente, exploradas em potencial metafórico e arquitetônico. A entrada faz-se por um pórtico, espaço vazado composto



82, 83
Erik Gunnar Asplund
Capela do Bosque, no
Cemitério Sul de
Estocolmo, 1918/20

por peristilo de oito colunas que suportam cobertura angulosa – elemento tomado com maior literalidade de Liselund –, e serve como espaço de recepção para reunião do cortejo e, em termos mais amplos, dada a gravidade imposta pela luz amena, assume âmbito de espaço de reflexão. Liga-se ao espaço cerrado, mas luminoso, da capela, onde acontece o rito propriamente dito, nave quase quadrada com cúpula apoiada sobre anel de colunas de mesmas dimensões das do pórtico; a cúpula desperta interesse especial: é superfície hemisférica branca que busca elevação até o céu, não tão leve como deveria, mas clara e envolvente metáfora da esperança após a morte.

Desse contraste entre entidades – aberto/fechado e luminosidade/penumbra – dado pela contraposição de dois retângulos, deriva o primeiro trunfo da simplicidade e clareza essencial que liga a imagem dessa capela à cabana primitiva e à construção de Liselund. Mas isso, por si só, não basta para explicar a completa magnitude do empreendimento de Asplund, porque tanto a implantação, essencialmente romântica, quanto as relevantes referências simbólicas possibilitadas pela composição formal, são outros fundamentos da maior relevância para carregá-la ainda mais de significado.

No traçado geométrico, condensam-se formas limpas e reconhecíveis, intensificadas pelos materiais que, cerebralmente, compõem as superfícies: a pirâmide pesada, a esfera luminosa, os suportes oblíquos; por outro lado, a volumetria simples, metade cabana, metade santuário, permite associar imagens míticas e arquetípicas do inconsciente humano em relação ao sagrado. Lendo a planta, vemos que estão combinadas as figuras do retângulo como envolvente (nave) e do círculo como forma interior (suporte da cúpula), tipologia tradicional em templos funerários desde os primeiros tempos do cristianismo romanizado. De maneira semelhante, o encontro entre pirâmide e hemisfera, entre cúpula e telhado liga o ato da cremação com a imagem ancestral do eterno retorno na cultura escandinava, como exemplificado nos túmulos funerários de Uppsala, na intervenção paisagística do próprio cemitério de Estocolmo, ou mesmo, na cripta da Capela do Bosque. Na composição dessas figuras, há, também, um nexu de união entre céu e terra e, por analogia, o espaço interior cria-se como morada dos imortais, lugar de regeneração da alma, onde o nascimento segue a morte[44].

Outra abstração importante, patrocinada por Asplund, foi a colocação do catafalco ligeiramente deslocado em relação à luz que chega por cima, através da lanterna, fazendo com



que os espectadores possam ocupar o centro do recinto, a luz da esperança na continuidade corrompendo as lágrimas por quem está partindo.

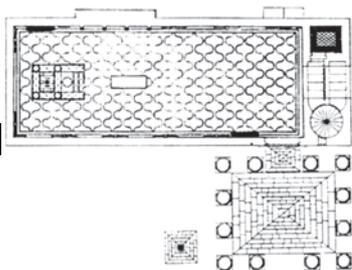
Lewerentz, por sua vez, nesses mesmos anos, protelando a concepção da capela que lhe cabia no conjunto do Cemitério Sul de Estocolmo, envolve-se em outro programa sacro, a Capela do Cemitério de Kvarnsveden. O projeto é bastante semelhante à Capela do Bosque, marcadamente, o telhado piramidal e a organização em duas partes, o pórtico e o recinto fechado, interligados, definindo planta em retângulo de, aproximadamente, as mesmas proporções, o que acaba por transmitir percepção volumétrica semelhante à atingida por Asplund.

No entanto, utilizando-se da mesma tipologia, Lewerentz consegue imprimir diferente concepção espacial. A idéia do recorrido, igualmente, inicia-se pelo pórtico vazado suportado com colunas, mas é, agora, intensificado em representatividade por localizar-se no final do caminho principal do cemitério, que àquela altura, é cruzado por outro caminho, transversal, organizado desde uma das entradas.

Tal posicionamento é importante para concluirmos a respeito da organização espacial da capela, já que a coincidência dos dois eixos cruzados no pórtico é disposição clássica que, quase mecanicamente, conduz à disposição das colunas na frente de um, numa das faces, e seguindo a seqüência imaginária do outro, para as laterais. Lewerentz ajusta o tamanho do pórtico e o espaçamento do intercolúnio para enfatizar a percepção do edifício em partes iguais tratadas de maneira diferente, uma ocupada pelo pórtico e a outra pelo recinto fúnebre. Com tal ajuste dimensional, de alguma maneira, consegue suavizar o dramático contraste espacial entre volumes, para o que, também, colabora o tratamento da sala fechada, coberta por abóbada de canhão, e com o altar ante o muro, em eixo, mas oposto à porta de acesso.

Se a experiência de Kvarnsveden foi um ensaio de Lewerentz para a concepção da Capela da Ressurreição, projeto que lhe cabia no Cemitério de Estocolmo, bendita seja a ordem dos acontecimentos.

O projeto, que começou em 1922 e terminou em 1925, teve uma primeira proposta, não construída, na qual o arquiteto defendia que o séquito fúnebre não precisava passar pelo mesmo caminho que vinha seguindo, em rito, para sair do edifício. O intuito era enfatizar, em termos ainda mais representativos do que nas ocasiões anteriores, o espaço interior como parte de um recorrido, o que seria conseguido em uma planta retangular, onde a procissão far-se-ia em eixo longitudinal



85 - 87
Sigurd Lewerentz
Capela da
Ressurreição, no
Cemitério Sul de
Estocolmo, 1922/25

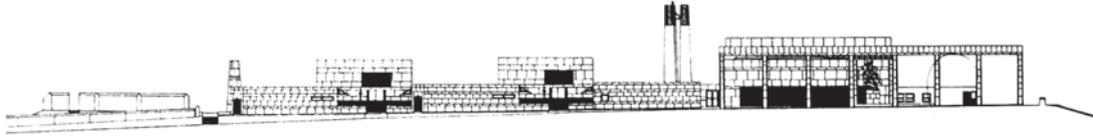
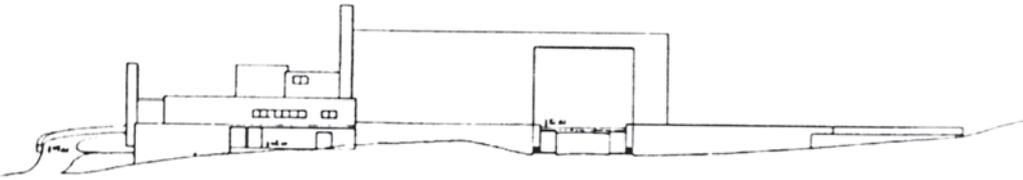
desde a porta principal, localizando-se a saída onde, costumeiramente, dispõe-se o altar, em lado oposto à entrada.

As abstrações feitas por Lewerentz à tradição escandinava não foram bem recebidas pelo comitê do cemitério, de forma que essa primeira proposta não foi aceita por ser considerada 'pouco cristã'. Não bastou a poética processional, que incrementa a representatividade do ato, o trânsito para a morte substanciada de esperança na continuidade, muito menos a retirada do altar da posição estratégica para ,ali, colocar o catafalco e a saída para o exterior, para que o projeto fosse levado adiante.

No estudo definitivo, Lewerentz propõe a capela ao final do 'Caminho dos Sete Poços', onde implanta o pórtico, de tratamento semelhante ao que dera em Kvarnsveden, mas aumentado de um intercolúnio lateral, não para fazer centro no cruzamento dos caminhos, mas para, ao que parece, independizá-lo do restante do edifício, já que está ligeiramente separado da parede de entrada e arrematado na lateral que toca a capela por um pórtico apenas intuído.

Outra vez, o projeto enfatiza a idéia processional desde o primeiro contato com o edifício, que se dá pelo lado norte, onde se vê a parede hermética da capela atrás do pórtico, a contraluz, com o sol no poente. Acompanhando a idéia do rito está a da obscuridade gradual enquanto se experimenta o edifício, muito clara se se compara, mais uma vez, o pórtico vazado ante a ausência de aberturas nas paredes laterais da nave. No primeiro contato, o pórtico é lugar a filtrar sentimentos e tocar sentidos, antes do cortejo adentrar o espaço sacro: atravessando a pesada porta, chega-se a um espaço exuberantemente iluminado desde o sul por grande janela; com a luz abundante, percebe-se o tratamento interior oposto ao exterior: os muros brancos e luminosos são marcados por pilastras em dois níveis surgindo, no lado oeste, a galeria para o órgão e a porta que abre o edifício para que, quando terminada a cerimônia, tomem protagonismo os ritos de despedida.

Na silhueta, a sensação despertada pela capela é a de tumba, onde joga papel primordial a ordem clássica do pórtico e a ortodoxia configuracional do volume da nave, tudo isso intensificado pelo acento da luz. Diferente do que acontecera em Kvarnsveden, na Capela da Ressurreição Lewerentz apela à solenidade do classicismo e não à imagem da cabana primitiva para mostrar a capacidade do classicismo de, uma vez mais na história cristã, dotar o programa eclesial de representatividade e simbolismo pela justeza de interpretação de elementos inexoráveis, aliados aos valores tradicionais locais.



A celeuma da Capela de Santa Cruz, no Cemitério Sul de Estocolmo

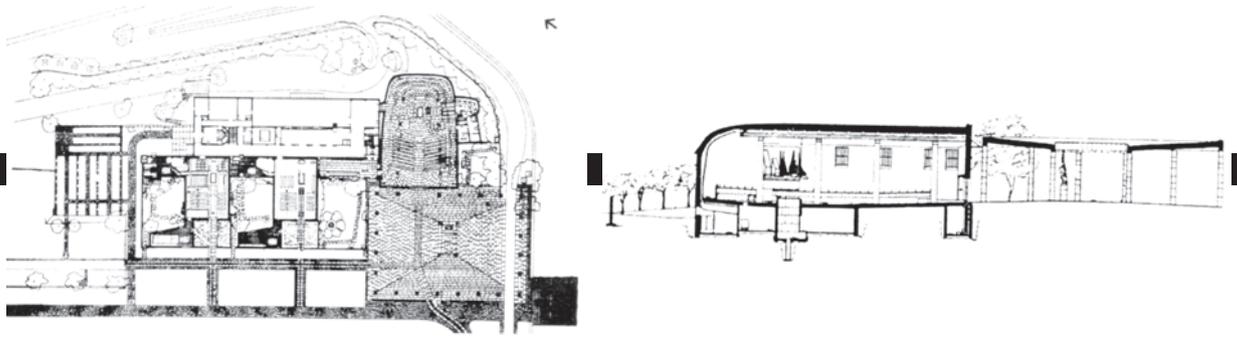
Substanciados por essas experiências, Asplund e Lewerentz levam a cabo, a partir de 1933 – depois de mais de quinze anos do concurso por eles vencido para o Cemitério de Estocolmo –, a Capela Maior, posteriormente chamada de Capela de Santa Cruz. Todo o projeto é um doloroso processo, desde a proposta inicial, que resultara decididamente moderna demais para que o edifício fosse aceito – o que fez com que, de mal grado, Lewerentz fosse afastado da realização – até quando Asplund tomou a dianteira e, sob influência da comissão do cemitério, suavizasse as linhas um tanto vanguardistas propostas para o edifício.

O caminho para tal conflito estilístico foi, indubitavelmente, o hiato de tempo entre a vitória no concurso e aqueles efusivos anos 30 europeus. Nesse tempo Asplund, por exemplo, tomou forte contato com a sistemática moderna a ponto de não ser mais possível dela furta-se, como demonstram o pavilhão para a Exposição de Estocolmo, de 1930, e o projeto para os Armazéns Bredenberg, de 1933 – visíveis mudanças de rumo em direção a uma linguagem internacional[45]. Lewerentz, por sua vez, demonstrava igual tendência na capela que construía em Enköping, de grande economia formal nas diminutas dimensões e composição equilibrada, de geometria pura.

Não havendo disposição para retroceder, em definitivo, Asplund entendeu a necessidade de adaptar o projeto de 1933 à mentalidade conservadora da comissão, algo com que Lewerentz não estivera de acordo. Afastado Lewerentz do processo, e com sérias dúvidas de que conseguiria levar adiante um trabalho oriundo de quase vinte anos de colaboração entre ambos, Asplund não sucumbe; dedica-se a reavaliar o desenho de 1933, lançando nova proposta onde a tipologia do pórtico, frente à capela principal, mantém-se como princípio essencial, mas a organização assume chaves completamente diferente, uma composição aditiva de partes que suaviza a relação entre os volumes exteriores, porque como se referiu Asplund, a paisagem “...não teria suportado um edifício compacto e grande”[46].

Asplund também manteve boa parte dos preceitos de implantação definidos com Lewerentz, e depois de diversas mudanças, localizou a Capela de Santa Cruz no lado leste do caminho principal de acesso ao cemitério, encerrando a composição monumental com os outros edifícios e, todos, com a paisagem.

**Erik Gunnar Asplund
e Sigurd Lewerentz**
*Cemitério Sul de
Estocolmo - Complexo
das Capelas
Funerárias e
Crematório - elavação
do plano de 1933 e do
projeto definitivo,
realizado apenas por
Asplund*



89, 90
Erik Gunnar Asplund
*Complexo Funerário,
 no Cemitério Sul de
 Estocolmo - planta do
 conjunto e corte da
 Capela Maior, ou
 Capela de Santa Cruz*

Na nova conformação, a subjugação da natureza é sutil, reforçando o caminho de pedestres desde o portão principal do cemitério até a capela, por seqüência de muros que separam uma primeira zona para enterro e, posteriormente, apóiam os limites das capelas menores, até alcançar o grande pórtico, referência de todo o projeto frente a espacialidade do cemitério. Asplund utiliza-se do ponto mais alto da suave planície para localizar o 'complexo', de frente para um lago.

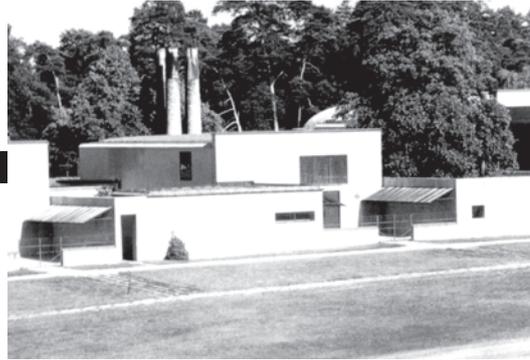
Refiro-me à 'complexo', porque o programa final do edifício requeria, então, uma grande capela e outras duas, menores, que deveriam poder funcionar simultaneamente, separadas das dependências para cremação. Para tanto, o arquiteto serve-se da pendente natural do terreno a oeste para situar as instalações de serviço que apóiam o funcionamento técnico do conjunto, em nível mais baixo que o acesso às capelas. Para resolver a simultaneidade dos usos, o desenho contempla que cada uma das capelas tenha seu próprio ante-pátio, e disponha de pátio interno e sala de espera com acesso direto. Desse modo, as comitivas nunca se encontram: enquanto uma entra na capela desde a sala de espera, outra sai pela porta principal, permitindo uso independente.

Cada uma das três capelas caracteriza-se por ter o altar como lugar secundário em relação ao catafalco, como é muito próprio que aconteça, pela especificidade do programa. As tribunas do órgão estão, também, intencionalmente situadas de maneira que o público escute o som da música e da celebração como se proviessem de um mesmo ponto, aproveitando as melhores condições acústicas dos recintos cúbicos para intensificar a cerimônia.

Internamente, as capelas apelam para um plano basilical relativizado. A capela principal tem planta ligeiramente trapezoidal terminada em curva, mantendo duas linhas de quatro suportes que hierarquizam o espaço. A idéia do passeio perimetral manteve-se, em parte pela definição entre a nave principal e as secundárias, e em parte por mureta baixa, separando um nível mais elevado da zona dos assentos, de modo a situar as pessoas que ficam em pé e as comitivas com estandartes.

Já as capelas menores, a da Fé e a da Esperança, organizaram-se a partir de estrutura mais simples: um interior de nave diáfana, com apenas um pilar separando virtualmente as partes e jogando papel fundamental na composição cênica, com a luz penetrando, com intensidade, através das janelas laterais altas dos pátios orientados ao sul.

Toda a economia formal das pequenas capelas, portanto, não renderam pouca arquitetura, assim como exuberante de significado funcional e simbólico fez-se a capela principal, de



concepção declaradamente mais cuidada e aspecto mais suntuoso. Vários elementos tomaram diferentes protagonismos no todo, cada um deles amplamente pensados pelo arquiteto. Assim é que a própria forma da capela nasce de profundas considerações simbólicas (e não só acústicas, como gostava de enfatizar Asplund, dentro da tradição moderna de justificar todos os temas formais a partir de componentes estritamente funcionais), sendo a seção que termina dobrando-se em curva suave, na altura da ábside, evocativa de uma relação com a arquitetura das criptas mortuárias, refúgios ancestrais, imagem de superfícies sólidas envolventes que apóiam a associação morte-ressurreição, símbolo apropriado ao ato da cremação. Como escrevera Franco Borsi liricamente a respeito,

“Asplund teve êxito em combinar (...) rarefeito classicismo com uma cruz maravilhosa e um pórtico aberto, e a agressiva funcionalidade do crematório, onde até as bocas das fornalhas são moldadas exatamente para adequarem-se ao caixão. Assim, teve êxito em dar a cada parte, a cada elemento funcional, não somente sua própria forma, mas também sua própria forma simbólica essencial, tal que a natureza é a natureza, a cruz é a cruz, sem uma base ou qualquer outra arquitetura a não ser ela mesma, o campo é o campo, a madeira é a madeira, e tudo, na austera solenidade do lugar, exsuda impressão de finalidade e proclama, de fato, uma mensagem simbólica final”[47].

O pórtico é outro elemento que se mostra importante na composição desde os primeiros esboços do projeto, na dualidade função e símbolo. Sua forma final resulta muito próxima ao da Capela da Ressurreição, de Lewerentz, sobretudo na independência guardada em relação ao templo, mas se enfatiza em relação àquele pelo esquema menos rígido que propõe Asplund, sem grande contraste com o volume da capela. Por outro lado, o pórtico não foi concebido apenas como ante-sala da capela, mas enquanto real extensão da nave, já que quando há a necessidade e o clima permite, recolhe-se a grande porta para que se possa ver e ouvir a cerimônia desde o

91, 92

Erik Gunnar Asplund
 Complexo de capelas
 funerárias no Cemitério
 Sul de Estocolmo



93, 94
Erik Gunnar Asplund
Capela Maior, ou
Capela de Santa Cruz,
no Cemitério Sul de
Estocolmo - pórtico

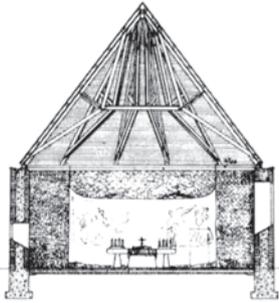
exterior. Nele, também, outra vez, a forma pode ser avaliada a partir de um componente simbólico, já que se compõe de dupla fila de pilares encimados por vigas que mimetizam a plantação das árvores da Colina da Meditação, próxima dali.

Do exterior, o conjunto pórtico/capela acha todo seu sentido em relação ao fato representativo do edifício por relacionar-se com a paisagem como um templo grego[48] – estático, rígido, exuberante e eterno em sua plástica simplória; desperta uma austeridade que, como destaca Pevsner, “...é maravilhosamente realçada pela mais admirável das implantações, pelo gramado em declive suave, pelo espelho d’água e pelas árvores ao fundo. Nunca antes do século XX houve combinação tão perfeita entre arquitetura e paisagem.”[49], configurando-se como imagem potencial do perfeito equilíbrio entre classicismo e modernidade, natureza e mito, que tem como gênese a arquitetura entendida como artifício belo e funcional frente à natureza primeira.

Com efeito, pelo conjunto de inferências ao projeto de 1933, é possível dizer que Asplund entendeu que não podia renunciar às conquistas funcionais, figurativas e simbólicas da modernidade, assim como à vontade dos clientes, elaborando proposta que concilia natureza, tradição e vanguarda naquilo de melhor que poderiam legar. Por esses anos, o arquiteto distanciava-se da defesa de um classicismo que ainda admitia ordens em direção a um fino nível de abstração formal moderna, retendo noções de ordem válidas para além dos estilos. Desvinculando-se de qualquer retórica mais ampla, no delicado processo de gênese desse projeto, conseguiu, então, recriar a essência de valores que se podem definir como clássicos e míticos, e fundou simbolismo inteligente, onde desempenham papel importante determinados signos sempre válidos na intensificação formal do objeto arquitetônico.

A derradeira obra eclesiástica dos mestres

Asplund ainda se envolveria com outros dois projetos eclesiásticos, os crematórios de Kviberg e Skövde, ambos concebidos em 1938. Kviberg foi construído dez anos após a vitória do concurso, com alterações substanciais em relação ao projeto original, que tinha como idéia geradora, uma vez mais, a relação entre edifício e paisagem: a localização aproveitava a pendente do terreno para, o edifício na perpendicular, situar as bancadas para as urnas e para os enterros. Já Skövde traz similitudes com a Capela do Bosque: ambos são edifícios de mesmo tamanho e mesmo programa, apelando para a mesma cobertura inclinada, remetente à idéia de ‘cabana-



templo primitiva'. Sobre grossas paredes de pedra – à moda das pequenas igrejas de pedra medievais da Suécia – acomoda-se o telhado de inclinação aguda, a pirâmide pesada rememorando o simbolismo da 'Montanha Sagrada', ao mesmo tempo em que figura como centro do mundo para o homem.

Lewerentz, por sua vez, construiria ainda outros três projetos eclesiásticos importantes após o afastamento do encargo da Capela de Santa Cruz. 1943 é a data de concepção das Capelas Gêmeas do Cemitério Leste de Malmö onde, como nas outras oportunidades, o arquiteto demonstra grande capacidade para organizar o funcionamento do rito e, a partir disso, conciliar as capelas com a paisagem circundante. Internamente, o catafalco é o protagonista maior do espaço, colocado como ponto central em detrimento do lugar do altar. Compositivamente, volta-se a encontrar algumas das chaves significativas de projeto testadas e consolidadas com o amigo Asplund; especialmente o pórtico, em abstração de desenho surpreendente, que apela para uns poucos suportes muito altos para sustentar a cobertura.

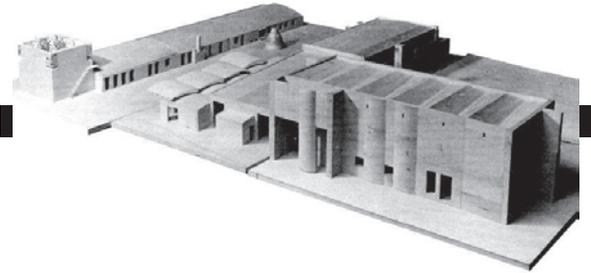
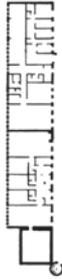
Cada vez mais distante de qualquer retórica, Lewerentz inaugura a estratégia de abolir as superfícies lisas em favor de tirar partido expressivo das características próprias dos materiais, utilizando a textura como signo representativo. As paredes das capelas, por exemplo, Lewerentz reveste de pedaços de mármore, introduzindo-os nas juntas dos tijolos "...como uma analogia da casca terrestre que se embeleza com o passar do tempo, com a umidade ou a vegetação"[50].

Digna de um aparte é, ainda, a Igreja de St. Markus, em Björkhagen, construída em 1960, quatro anos após o concurso. O edifício está colocado sobre perfil de antigo lago, em terreno de declive suave, como se sempre estivera ali. O partido é composição aditiva entre duas partes que não se tensionam, afastadas de alguns poucos metros, sem organização hierárquica marcada. O templo ocupa a base do edifício em L, colocado frente a outro em I, este dominado pelo volume do campanário, onde ficam as dependências paroquiais.

A idéia do antigo e da vinculação como ruína acompanha a experimentação do edifício, tanto pelo tijolo à vista, que envelhece com o tempo, quanto pela volumetria composta de paredes salientes e reentrantes, cobertas por lajes planas que sugestionam processo construtivo intermitente, a ênfase no plano como em algumas construções romanas ou persas modificadas pelo tempo.

95
Erik Gunnar Asplund
Capela no Crematório de Skövde, 1938

96
Sigurd Lewerentz
Capelas no Cemitério Leste de Malmö, 1943



97, 98
Sigurd Lewerentz
Igreja de St. Markus,
em Björkhagen, 1960

Internamente, o templo organiza-se em duas naves, uma mais alta que a outra, separadas por pilar de tijolo, com a nave longitudinal, de teto abobadado, estruturada com vigas de aço. No mais, o apelo é à disposição canônica do rito cristão, com certas chaves simbólicas mais reconhecíveis, sobretudo a ordem da nave e dos elementos missais. Externamente, a expressão faz-se pela superposição inteligente e equilibrada de elementos arquitetônicos tradicionais, especialmente o pórtico, evocando a reconstrução de um edifício antigo – em suma, é obra que reconhece episódios históricos, evocando-os a partir de aporte algo arqueológico.

Partido semelhante lança mão Lewerentz na Igreja de St. Petri, construída entre 1963 e 1967 em Klippan. O conjunto também é composição de dois edifícios, o templo e o centro paroquial. O centro paroquial é edifício em L a contornar o templo, mas de volumetria diferenciada desse pelo telhado em duas águas. Já o templo é, praticamente, retangular, com a nave quadrada de apoio único, central, com disposição espartana de assentos para os fiéis e altar em oposição ao acesso, a cobertura em sucessivas abóbadas de tijolo. A capacidade expressiva própria do material in nuce é outra vez explorada, especialmente a combinação entre o tijolo e o concreto a adornar superfícies justas, exatas, sem virtuosismos.

O espaço todo quebra os cânones compositivos tradicionais: nada de simetrias, contrastes formais, sucessões axiais ou proporcionalidade. Sem citações nem convenções estilísticas, após os tantos anos de classicismo elegante, o conjunto exala, em plenos anos 60, quando já exploradas todas as facetas válidas da modernidade – Lewerentz, a essa altura, com 78 anos –, certa simplicidade compositiva por poucos tocada, uma essencialidade que faz do edifício cometimento atemporal, onde o sagrado é imanente à concretude plástica.

Dessa arquitetura escandinava, emergente do classicismo a um caminho próprio na modernidade, onde atuaram arquitetos de grande relevância para o cenário do século XX, como Asplund e Lewerentz, além do partido que aposta na dualidade cheio/vazio e aberto/fechado entre pórtico e templo, da junção de signos divinos e humanos como o céu e a terra, aludidos pelas formas geométricas da arquitetura, e da rememoração do mito da cabana primitiva, que retém o homem em condição essencial, fica a consistência da conciliação entre o tradicional e o inovador, entre a materialidade plástica e o entendimento de como é possível, mais propriamente, arquitetar a paisagem; e, acima de tudo isso, a compreensão justa dos símbolos míticos e valores materiais



válidos à cultura local para articular com pedras, tijolos, vidros e aço, um dado ideal sagrado em pleno século dito por tantos 'materialista'.

99 - 101
Sigurd Lewerentz
 Igreja de St. Markus,
 em Björkhamnen, 1960

Notas

1 O século XIX pode ser definido como tempo decididamente plural, período de apropriação das diferentes contribuições produzidas pelo homem ao longo dos tempos e de todas as partes, um momento onde dogmas são quebrados e as verdades tidas, até então, como absolutas, questionadas, no que se enquadram as coisas da arte, da sociedade e da religião; em arte, as chamadas 'leis de beleza eterna' são postas em dúvida: a questão mais ou menos a seguinte: por que só fazendo como os gregos, romanos ou renascentistas atinge-se a beleza, o perfeito, o imutável e inquestionável em arte?

2 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 29.

3 Entre seus textos mais importantes, estão "*The True principles of Pointed or Christian Architecture*" (1841) e "*An Apology for the Revival of Christian Architecture*", de 1843.

4 No prólogo à segunda edição de "*The Seven Lamps of Architecture*", de 1855, Ruskin escrevia "*Não me cabe a menor dúvida de que o gótico setentrional do século XIII é o único estilo que se adapta aos trabalhos modernos nos países nórdicos*".

5 RUSKIN apud FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 42.

6 As lâmpadas exaltadas por Ruskin.

7 Extrato de um dos 16 pontos do *Eisenacher Regulativ*, de 1861, da confederação de igrejas protestantes alemãs. Conforme SCHNELL, Hugo. *La arquitectura eclesial del siglo XX en Alemania*. Munich: Schnell & Steiner, 1974, p. 7.

8 HECKNER apud SCHNELL, op. cit. p. 7.

9 Idem.

10 "*As novas igrejas construir-se-ão só no estilo românico ou gótico, ou no chamado estilo de transição. Em nossa províncias é de recomendar sobretudo o estilo gótico. Nos últimos tempos nota-se uma tendência dos arquitetos a empregar novos estilos, inclusive os modernos. De agora em diante não se permitirão tais construções. (...) Por outro lado, dispomos de numerosos artistas dotados de iniciativa e talento, tão compenetrados com o espírito da arquitetura antiga, que estão em perfeitas condições não só de imitá-la, como inclusive chegar a uma criação pessoal, sempre dentro do espírito dos velhos mestres.*". Citado em SCHNELL, op. cit., p. 7.

11 A atitude, tão discutível na época quanto hoje, foi deplorada pelo conterrâneo Victor Hugo a ponto desse alterar o dito medieval 'Tempus edax, homo edacior' (o tempo é destrutivo, o homem é mais destrutivo) para algo como 'O tempo é cego, mas o homem é estúpido' para classificar as 'insensíveis restaurações' comandadas por Viollet-le-Duc.

12 "*Dizem que não sou arquiteto, e estou de acordo, porque não sou arquiteto para torturar e massacrar o culto católico em uma basílica grega*". VIOLLET-LE-DUC apud OCHSÉ, Madeleine. *Uma arte sacra para nosso tempo*. São Paulo: Flamboyant, 1960, p. 38.

13 Bossan apud OCHSÉ, op. cit., p. 44.



102, 103
Sigurd Lewerentz
 Igreja de St. Petri, em
 Klippan, 1963/67

14 Aponta H.-R. Hitchcock a respeito da estrutura de St. Jean, de Baudot, que “De fato, é incorreto chamar *béton armé* ao material utilizado nela; seria mais apropriado chamá-lo ‘*ciment armé*’, já que na mescla não há brita grossa como no concreto.”. HITCHCOCK, Henry-Russel. *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. 4ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993, p. 447.

15 Dizemos ‘na Europa’ porque, antes de Perret em Raincy, deve ser citado o Templo Unitário de Oak Park, Illinois, EUA, obra de Wright, como precursor no uso efetivo do concreto para o programa eclesialístico. Ver Capítulo 4, item 4.2

16 Parafraseando FRAMPTON, op. cit., p. 41.

17 LETHABY apud HEATHCOTE, E. & SPENS, I. *Church Builders*. London: Academy Editions, 1997, p. 14.

18 Ver epígrafe de Carl Schorske in FRAMPTON, op. cit., p. 87.

19 1903 foi o ano do último número da ‘Primavera Sagrada’ e o término do período máximo da Secessão, que até então tinha construído o Edifício da Secessão, projeto de Olbrich segundo esboço de Klimt, em 1898 – uma caixa de modelagem austera que suspenso através de quatro pequenos pilares uma cúpula dourada em metal perfurado - realizado a Exposição da Secessão de Viena, em 1900, ocasião em que foi mostrada pela primeira vez na Áustria a obra de Mackintosh e, junto com outros seis artistas, a exposição ‘*Ein Dokument Deutscher Kunst*’ (Um Documento da Arte Alemã), que na verdade era um documento do estilo de vida da colônia de artistas secessionistas na figuração de uma obra de arte total, inaugurada em 1901 com uma curiosa cerimônia simbolista nas escadarias da casa secessionista construída por Olbrich para o grão-duque Ernst Ludwig, em Darmstadt, no mesmo ano. A partir de então o ímpeto inicial se perde, passando a dominar o estilo próprio cunhado ao longo dos anos por cada artista em direção a uma crescente classicização. Olbrich falece prematuramente em 1908; em 1910 Hoffman termina a obra do Palácio Stoclet, em Bruxelas, no qual vinha trabalhando desde 1905 e que é, de certa maneira, em seu classicismo atectônico, a culminação da Secessão austríaca.

20 Cf. citado em GIL, Paloma. *El Templo del Siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999, p. 13.

21 Declara Wagner: “Até meus cinquenta e cinco anos, eu acreditava em um Deus desconhecido. Mais tarde, este Deus foi forçado a ceder a uma fé implacável de que o homem pode não ter fé, e que depois da morte seu corpo simplesmente retorna à terra... Há algo extremamente aflitivo em minha teoria da vida após a morte, mas minha razão obriga-me a aderir a ela”. In: HEATHCOTE, op. cit., p. 17.

22 Escreve Wagner a este respeito: “A tarefa da arte e, portanto, também da arte moderna continua o que tem sido em todos os tempos. A arte moderna deve oferecer-nos formas modernas, criadas por nós e representativas de nossas habilidades e ações... Todas as criações modernas devem corresponder aos novos materiais e demandas do presente, se são para acomodar o homem moderno”. Idem.

23 In OCHSÉ, op. cit., p. 58.

24 J. A. Lux apud HEATHCOTE, op. cit., p. 17.

25 Plecnik apud GIL, op. cit., p. 13.

26 Idem, p. 15.

27 Tal aporte democrático do espaço Plecnik propõe, também, através dos suportes, então realmente aleatórios, da nave quadrada de Nossa Senhora de Lourdes, em Zagreb, de 1928.



28 O aporte vernacular, aliado à peculiar classicismo, domina, também, outros templos construídos por Plecnik fora dos centros urbanos como a Igreja da Ascensão, em Bogojina (1925-27), Santo Antonio de Padua, em Belgrado (1929-32) e a primorosa intervenção na igreja de São Miguel, em Marsch, Crna (1938-39).

29 Sobre tal tema, pode-se consultar MÜLLER, Fábio. *Sagrado ou profano? Arquitetura eclesiástica renascentista*. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2000, datil., p.4 a 15.

30 Como aponta FRAMPTON, "O desenvolvimento subsequente da *Werkbund*, em particular em sua relação com a indústria, é inseparável da fase da carreira de Behrens que começou em 1907, com sua nomeação como arquiteto e designer da AEG...". Op. cit., p. 132.

31 Ver SCHNELL, op. cit., p. 16 e 17.

32 In: SCHNELL, op. cit., p. 17.

33 Em relação aos futuristas, assim os representantes do Gruppo 7 escreveram criticamente, ao mesmo tempo que se autopromoviam: "A marca da vanguarda anterior foi um ímpeto afetado e uma fúria vã e destrutiva em que se misturavam bons e maus elementos; a marca da juventude de hoje é um desejo de lucidez e sabedoria." Citado em FRAMPTON, op. cit., p. 247.

34 "De dois séculos para cá os arquitetos italianos, quando não construíram como os antigos romanos, trilharam os passos dos estrangeiros". Giulia Veronese apud WILSON, Winefride. *Modern Christian Art*. New York: Hawthorn Books, 1965, p. 110.

35 Cf. Peter Hammond apud HEATHCOTE, op. cit., p. 39.

36 Terragni apud GIL, op. cit., p. 40.

37 Sartoris apud GIL, op. cit., p. 136.

38 FRAMPTON, op. cit., p. 234.

39 Idem.

40 HITCHCOCK, op. cit., p. 513.

41 Idem.

42 A principal partindo do final dos anos 30 e início da década de 40, quando da aproximação das indústrias nacionais de produção de madeira, papel e celulose, via família da senhora Gullichsen, para quem projetara a Villa Mairea.

43 Influência admitida pelo arquiteto; quando lançado um livro com fotos daquela região, Asplund, então diretor da revista *Arkitektur*, escreve uma resenha de duas páginas que finaliza com a declaração de que, uma vez conhecido o refúgio de caça de Hytten, "...toma-se papel limpo e começa-se a trabalhar com uma nova inspiração.". Cf. TREIB, Marc. "Perseguindo o significado de Asplund e os precedentes arquitetônicos". In: *Erik Gunnar Asplund*. Madrid: Stylos, 1990, p. 100.

44 ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, 1970, p. 132.

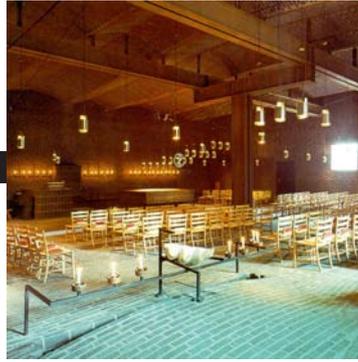
45 Como explica HITCHCOCK, "Na Suécia, E. G. Asplund (1885/1940), cuja arquitetura havia sido até o momento de estilo neoclássico, muito decidida e refinada mas remanescente, converteu-se à nova arquitetura de Le Corbusier e Gropius logo antes de terminar a Biblioteca Central de Estocolmo, que havia projetado em 1921, mas que não se inaugurou até 1928. Pouco depois desenharia para a Exposição de Estocolmo de 1930, da qual se encarregou por inteiro, uma grande série de pavilhões elegantemente variados em que explorava ao máximo as possibilidades da nova arquitetura.". Op. cit., p. 545.

46 Citado em Quaderns n. 157, abril-mayo-junio 1983, p. 18.

47 Franco Borsi, cit. em HEATHCOTE, op. cit., p. 51.

104 - 106

Sigurd Lewerentz
Igreja de St. Petri, em
Klippan, 1963/67



107 -109
Sigurd Lewerentz
Igreja de St. Petri, em
Klippan, 1963/67

48 Como aponta MONTANER, “A imagem do templo grego volta a ser recorrente por estes anos”, uma recuperação de paradigma estimulada, entre outros, por Corbusier, Denys Lasdun, Alvar Aalto e Louis Kahn. MONTANER, Josep Maria. *Después del Movimiento Moderno: arquitetura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997, p. 84.
49 PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da arquitetura ocidental*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 434.
50 GIL, op. cit., p. 60.



Capítulo 2

Explorações Formais

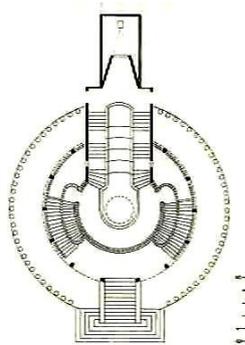
2.1 A Coroa de Cristal e a Montanha Sagrada

"Precisamos criar do mesmo modo que o sangue de nossos ancestrais levantou ondas de criatividade; e ficaremos satisfeitos se, mais tarde, formos capazes de demonstrar uma compreensão completa da natureza e da causalidade de nossas criações."

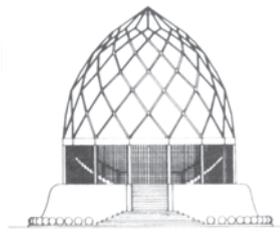
Hans Scharoun

A renovação espiritual e artística pela via expressionista

Salvo algumas experiências conseqüentes, derivadas de consistente conciliação entre modernidade e tradição, em verdade, foram poucos os contextos que demonstraram apreender, no limiar dos tempos modernos, o sentido da arquitetura para além da questão estilística, ousando composição correta e caráter[1] apropriado em forma pertinente, inovadora, para responder ao Zeitgeist e à inexorabilidade do fato arquitetônico. Se, pelos revivalismos onipresentes, retorquia-se com a 'crença no passado' aos angustiantes problemas da arte na passagem para os 1900, e com o Eclétismo buscava-se estabelecer linguagem reconhecível, criando algo 'fora do tempo' pelo amálgama de várias épocas e estilos como razão de uma nova arte, em geral, a arquitetura viu-se, por esse tempo, envolta em não muito mais que uma gama de decorações parietais extraídas da história, utilizadas em acordo com as 'tendências artísticas' do arquiteto ou o 'gosto' do cliente. Argumenta Argan que, tanto o ideal subjetivo do romântico, quanto o do clássico universal começaram, aí, a perder-se, pela formação do conceito de 'estilo' enquanto redução a esquemas recorrentes de uma determinada época[2], compilados e sugeridos ao uso em manuais, tendo em vista repetição banal ou adaptação artificial a funções, previamente, estabelecidas – o renascentista para os edifícios públicos governamentais, o barroco para programas culturais como teatros ou bibliotecas e o gótico, particularmente, para os templos de qualquer religião cristã.



DER GÖTISCHE DOM IST DAS
PRALUDIUM DER GLASARCHITEKTUR



1 - 3

Bruno Taut

Pavilhão de Vidro, na
Exposição da Deutsche
Werkbund, em 1914

O sentido do gótico reavaliado

Em termos de revivalismo medieval, apesar do desvirtuamento estilístico, estudos que se detiveram em aspectos perceptivos e criativos do gótico após Violet-le-Duc[3] buscaram reconduzi-lo à veia fundamental e foram legítimas influências, juntamente com os aspectos políticos e sociais periclitantes à época, para boa parte das vanguardas arquitetônicas européias, especialmente, na Alemanha, ampliando os conceitos do que, até então, entendia-se por gótico, e transformando seus critérios de definição.

Nesse sentido, quando a Exposição da 'Deutsche Werkbund' de Colônia, em 1914, ratificou a cisão ideológica entre a inclinação clássica de Behrens, Walter Gropius e Adolf Meyer, contrapondo a busca pela aceitação coletiva da 'Typieserung' (ou forma normativa), com a livre expressão individual da 'Kunstwollen' (desejo da forma) de Henri Van de Velde e Bruno Taut, abriu-se caminho para um círculo de artistas, de caráter quase iniciático, desprender-se da modernidade enquanto tecnicismo restrito à produção, e passar a externar preocupações tanto com a transformação moral da sociedade, quanto com a descoberta de novos símbolos potencialmente válidos para a arte de então.

Na arquitetura, o primeiro sinal concreto dessa busca foi o Pavilhão construído por Bruno TAUT para a indústria do vidro na Exposição da Werkbund, pequeno edifício de planta circular, tão inovador quanto revolucionário, que despertou a redenção do poeta Paul Scheerbarth, em seu trabalho intitulado "Glasarchitektur", de 1914:

"Para levar nossa cultura a um nível mais alto somos forçados, gostemos ou não, a mudar nossa arquitetura. E isso só será possível se livrarmos as dependências em que vivemos de seu caráter fechado. Isso, por sua vez, só será possível pela introdução de uma arquitetura de vidro, que deixe entrar a luz do sol, da lua e das estrelas, não só por algumas janelas, mas pelo maior número possível de paredes, que devem ser inteiramente de vidro – de vidro colorido."[4]



4 - 6

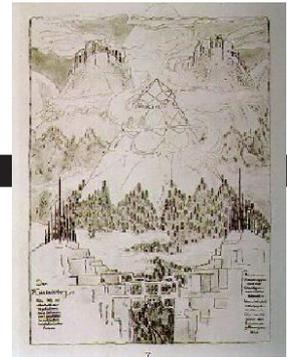
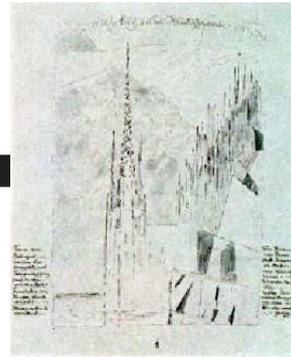
Bruno Taut
*Pavilhão de Vidro, na
Exposição da Deutsche
Werkbund, em 1914*

Exatamente nesse espírito, o pavilhão de Taut era estrutura cristalina, piramidal, onde a luz incendiava o interior através da cúpula facetada e das paredes em blocos de vidro, com o recinto interno sendo suavizado por cascata de água ao centro. Mais que isso, encarnava o espírito de uma catedral gótica[5] em sua figuração de 'Stadtkrone', ou 'Coroa da Cidade', forma apriorística postulada por Taut como paradigma universal para todas as construções religiosas pela conotação mística que, junto à fé capaz de inspirar, representaria elemento fundamental na reestruturação da sociedade.

Desse ponto em diante, o vidro, como 'material essencial' da arquitetura (não mais mero adendo, necessário ao fechamento dos vãos), passou a significar a superação da técnica disponível e a ter essencial importância aos artistas e arquitetos que, no prelúdio do século XX, debatiam-se em torno de uma renovada figuratividade, capaz de impulsionar modos de conceber e construir inéditos[6]. Por outro lado, e a partir de Scheerbart, proclamou-se, também, o valor 'cultural' e 'moral' do vidro, pelas potencialidades simbólicas e alegorias psicológicas por ele exaladas: "... uma pessoa que coloca, diariamente, seus olhos nos esplendores do vidro não pode cometer maldades"[7], apontava o poeta. À parte o argumento da delinquência, o vidro incorporou-se ao imaginário arquitetônico por possibilitar ao homem estender os olhos através dos espaços e do interior para o exterior ou vice-versa, ao mesmo tempo em que a visão dos edifícios cristalinos seria signo de uma sociedade liberta e aberta – enfim, de uma humanidade melhor.

Tal sentido expandiu-se com a trégua de novembro de 1918 e, aliado a ele, esteve a busca incessante por expressão artística mais de acordo com o período pós-guerra, onde uma Alemanha, em grave crise econômica e ferida no orgulho nacional, não podia mais que aspirar a um modelo, uma utopia para preencher o vazio e iluminar o futuro. Essa veio, no viés artístico, através de uma projeção do individual à coletividade, na promulgação feita por grande aliança de artistas alemães de uma arte democrática, que não servisse apenas às classes abastadas, mas fosse, também, desfrutada pelo povo.

Ao tempo em que a metáfora maior dava-se pela tela "O Grito" (1893), de Edvard Munch, pela busca dos artistas da Die Brücke, pelos aforismos de Scheerbart acerca do vidro e pelo existencialismo de Bergson, Nietzsche e Kierkegaard, a saída foi um caminho artístico que resgatasse do impressionismo a impessoalidade do efeito dos corpos sob a luz e expressasse o senso



7
**Lyonel Feininger e
Walter Gropius**
*Manifesto da Bauhaus,
capa e texto - 1919*

8, 9
Bruno Taut
*páginas de 'Arquitetura
Alpina', de 1919*

individual, e em atitude volitiva ou, conforme a circunstância, agressiva, falasse da angústia ou da fé, da dor ou da esperança.

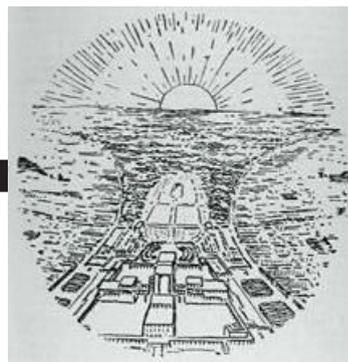
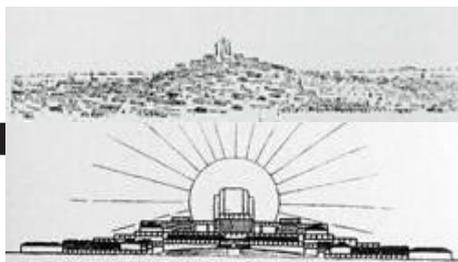
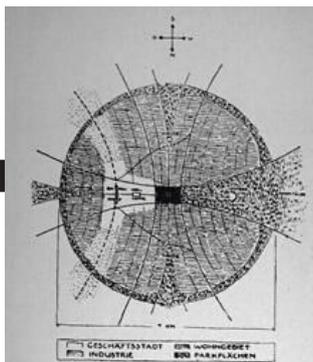
À arquitetura convencionalizada como Expressionista interessou a fusão da forma plástica, expressiva, liberta da geometria platônica e carregada de significado dramático na materialidade existencial. Sintomático é que tal anseio foi vislumbrado, por ampla gama de arquitetos, no programa do templo enquanto construção simbólica capaz de expressar a energia criativa do novo tempo e figurar como ícone mais apropriado ao reconhecimento coletivo, rememorando a idéia medieval da catedral como centro espiritual da sociedade[8].

Tal invocação comparece, já, em 1919, na Catedral do Socialismo, de Lyonel FEININGER, desenho que adorna a capa do Manifesto da Bauhaus, escrito por Gropius; a imagem fragmentada e faiscante de uma catedral (que só podia ser) gótica, traz três estrelas representativas da Trindade, reluzindo acima de três agudas torres, emitindo poderosos raios para iluminar o mundo – representação precisa da Bauhaus enquanto 'guilda medieval', pela proposta de ensino artístico amplo, baseado no fazer. Ainda em 1919, o arquiteto Adolf Behne, colega de Bruno Taut no grupo Arbeitsrat für Kunst, invocava o papel do arquiteto em criar um novo edifício religioso capaz de unificar a energia criativa da sociedade, como acontecia na Idade Média, deflagrando caminhos religiosos promissores a serem seguidos no contexto pós-guerra: "... o mais importante é construir uma casa de Deus ideal, não apenas em Seu nome, mas que seja verdadeiramente religiosa. (...) Não devemos esperar pelo advento de uma nova religiosidade, pois ela pode estar esperando por nós, enquanto nós esperamos por ela"[9].

As 'Coroas de Cristal' enquanto imagem arquetípica

Caberá a Bruno Taut, no entanto, já como líder do grupo de correspondência utópica conhecido como Cadeia de Cristal[10], o impulso original de esboçar, na modernidade, o sentido medieval do templo gótico, aliando-o aos argumentos psicológicos e arquitetônicos do vidro, nos vários desenhos de concepções scheerbartianas constantes nos livros 'Arquitetura Alpina' e 'Die Stadtkrone', ambos de 1919, e 'Der Weltbaumeister', de 1920.

Partindo da crença de que deveria existir espécie de relação 'religiosa' entre as artes, a arquitetura e a sociedade, Taut ilustrou seus escritos com projetos para templos cristalinos acompanhados de textos exaltados, dissonantes ao racionalismo dominante em boa parte das



10 - 12

Bruno Taut

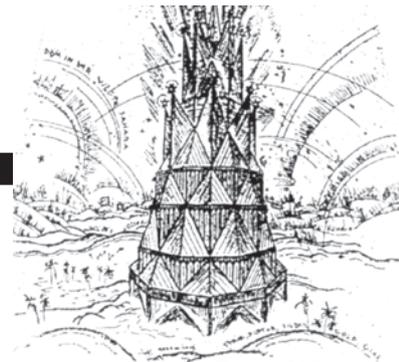
Ilustrações da Coroa da Cidade, de 'Die Stadtkrone', de 1919

vanguardas modernas. Das propostas imaginárias desenhadas, desperta a lúcida intenção de fazer das catedrais de vidro algo mais que espaço exclusivamente eclesiástico, tornando-as recintos sociais consagrados à coletividade expressar sua religiosidade ou reunir-se, fraternalmente, em torno dos ideais espirituais mais íntimos, como acontecia na Idade Média, ou mais além, nas cavernas dos primeiros cristãos. Por isso, a preferência era afastá-las das áreas centrais, localizando-as na periferia das cidades, no seio das classes trabalhadoras, em lugares altos onde todos pudessem contemplar seu fulgor e grandeza de Stadtkrone.

Sem estarem destinados a um credo específico, essas 'Coroas da Cidade' foram pensadas por Taut como edifícios distantes, vazios, silenciosos, luminosos e coloridos como raios solares, dentro de um ideal espiritualmente superior, mas materialmente fantástico: como se lê em passagem de 'Arquitetura Alpina', "A catedral e suas naves laterais são preenchidas com a serena luz do dia. À noite, entretanto, sua luz brilha em direção às montanhas e ao Paraíso...O propósito da catedral? Nenhum – se rezar no meio da beleza não é suficiente"[11]. Enquanto tipo, os templos cristalinos incorporavam misticismo e qualidade elementar na imagem atrativa dada pelos vidros coloridos, e enquanto metáfora, expressavam a visão platônica da catedral como representação de ordem maior, materialização da vontade coletiva na imensidão da paisagem.

Dos tantos esboços de 'Arquitetura Alpina', aquele que, mais claramente, retém o espírito religioso tradicional é o que Taut chama Catedral de Cristal para Portofino[12]. O desenho sugere templo de aparência gótica e organização presumivelmente centralizada, com suportes e nervos da cúpula bem marcados, embora nada possa afirmar-se a respeito dos materiais que o constituem. Deduz-se envoltório cristalino de espaço interno fluido, sem paredes, com finos arcos de aço fazendo a união das peças de vidro, a massa etérea marcando a paisagem ao longe e flutuando entre o nevoeiro como estranha filigrana cósmica.

Em 'Der Weltbaumeister', Taut vai mais longe nas abstrações acerca da 'Coroa de Cristal', ao descrever o nascimento apoteótico da Catedral do Futuro através de seqüência de desenhos feito atos de uma representação teatral. Por eles, pode-se acompanhar o crescimento, desde o chão, de um templo de aparência gótica que ultrapassa os limites superiores do 'cenário' e "Continua e continua crescendo... um movimento vivo de formas até que não se veja o final. Ao pé de uma imensa construção, um portal. O mesmo abre-se e toda a construção mostra o espaço multicolor"[13]; ao final, o templo desagrega-se, com as partes de vidro transformando-se em



13

Bruno Taut

A Casa de Cristal se abre e mostra seu interior - De 'Der Weltbaumeister', 1920

14

Wenzel Hablik

Catedral no Deserto do Saara

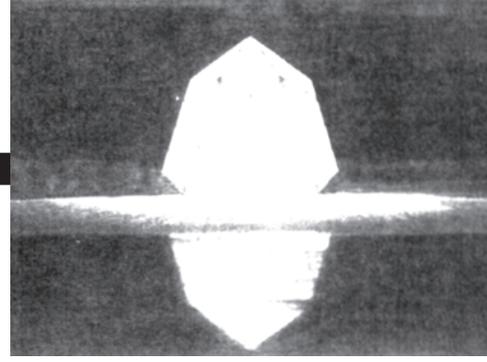
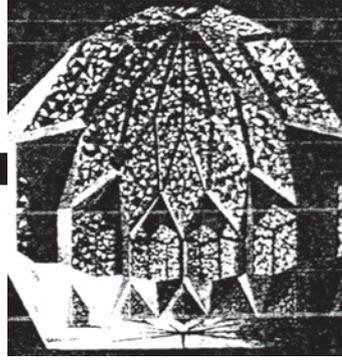
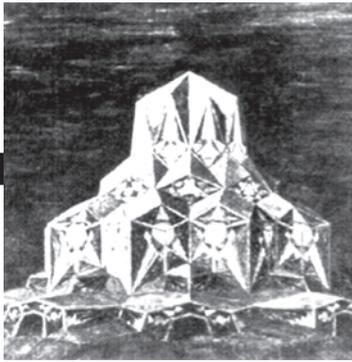
estrelas: “Arquitetura, noite, universo...uma unidade...depois nenhum movimento, a imagem se acaba...a música continua soando infinitamente, até que o cenário fecha-se, lentamente.”[14]

Mesmo não rendendo muito mais que intentos gráficos a ilustrar textos utópicos, vale referenciar o caráter exploratório das propostas desses edifícios sacros em cristal, que haviam de ‘regenerar o mundo’. Despreocupado com os meios para materializar as propostas – voluntariamente alheias à realidade e indiferentes à noção de espaço e sistemas de construção – para Taut, o templo de vidro era importante pelas intensificações simbólicas, sentimentais e cósmicas, enquanto estereótipos de revigorada religiosidade em uma (aspirada) nova sociedade.

O jogo geométrico nos templos cristalinos

Discordantes em forma, mas não em fundo, estiveram alguns dos parceiros de Taut na Cadeia de Cristal, defendendo, em essência, o valor geométrico das formas cristalinas, em detrimento da irregularidade de inspiração gótica. Wenzel HABLİK, por exemplo, participava crenças semelhantes a Taut acerca das propriedades simbólicas do vidro, mas imprimiu caráter distinto nas propostas. Partindo de uma ordem modular de projeção e de um modo de compor baseado na estrutura dos cristais de rocha – o qual explicara em livro lançado em 1902 –, Hablik operava desde dentro da natureza, buscando refletir os processos originários conformadores dos elementos naturais – no caso, a formação do cristal.

A acepção curiosa e, ao mesmo tempo, original, rendia concepções estereométricas de grande força formal, concedendo a Hablik posição singular dentro do grupo heterogêneo formado em torno a Taut. Seus desenhos tinham o mesmo caráter visionário e, geralmente, refletiam algo como a transfiguração do vidro desde a paisagem natural – a gênese e o desenvolvimento da forma; um deles, de 1920, mostra a proposta para uma Catedral no Deserto do Saara onde, diferente de outros esboços, o edifício, determinado pela união de volumes prismáticos compostos de maneira a obter superfície multifacetada, para tirar partido da reflexão vítrea, não nasce da areia como era de se esperar, mas ali pousa, sublime, sobre as dunas. A forma determina espaço de culto centralizado, onde o aço compõe a estrutura, e detalhes de ouro e prata complementam a ornamentação. O resultado é massa vítrea troncocônica, elevada do solo e diluída em luz no arremate em forma de coroa – uma legítima ‘Coroa de Cristal’.



Da 'Coroa de Cristal' à 'Montanha Sagrada'

Do grupo de Taut e Hablik e, retendo semelhantes crenças, Wassili LUCKHARDT apresenta outro aporte, igualmente significativo, para a configuração do templo cristalino. Tanto a primeira quanto a segunda proposta esboçada em 1920 de um Edifício Religioso, apelam de maneira incisiva à idéia do vidro enquanto massa, transformando a 'Coroa de Cristal' em 'Montanha Sagrada' pelo desvirtuamento da leveza do material. Na primeira versão, o templo diamante – transparente e pesado – está colocado sob base aparentemente de concreto, onde o cristal pousa e protagoniza a materialidade externa refulgente. A superfície volumétrica compõe-se de múltiplos planos oblíquos colocados de topo, com arestas precisas, sem referência a qualquer outro material para uni-los. Surpreendente, na concepção de Luckhardt, é que, talvez pela primeira vez, desenha-se o que seria o interior desses templos de cristal: um espaço centralizado, arrematado por cúpula nervurada de vidro colorido, apoiada por estrutura, ao que parece, de concreto, onde é clara a intenção de manter a transparência externa. No entanto, tal efeito é, apenas, parcialmente conseguido, talvez pela preocupação em tornar o objeto factível.

Percebendo a discrepância, a segunda versão demonstra empenho em alcançar maior compenetração entre interior e exterior. Conservando a idéia do templo diamante, Luckhardt abstrai a realidade em busca de coerência e esboça outro templo totalmente em vidro, agora de relação mais íntima entre núcleo e imagem pelo grau de transparência sugerida. A proposta resulta mais elaborada conceitualmente, mas, então, distante do exequível, dada à estilização formal da peça luminosa, pairando, sublime, em contraste com a escuridão da paisagem indefinida.

De índole igualmente utópica, mas incorporando maior definição, porque partindo de outros materiais, estão alguns esboços, da mesma época, feitos por Max TAUT, irmão de Bruno. A Catedral de Mármore esboçada em 1919, por exemplo, configura-se como sucessão de massas salientes e reentrantes de elevação gótica, que, na seqüência orgânica de formas pétreas e cristalinas, encerra núcleo cintilante, em forma de coroa, embora remonte, um tanto mais, ao tradicional simbolismo da 'Montanha Sagrada'.

O repertório arquitetônico de Max era semelhante ao do irmão, no sentido que ambos trabalhavam com formas orgânicas e concordavam a respeito do ideal gótico. Isso fica claro na tumba construída por Max para a Família Wissinger, terminada em 1920, materialização real das propostas teóricas, até então, destinadas apenas às páginas de papel. De fato, por essa pequena

15, 16

Wassili Luckhardt
Edifício Religioso -
primeira versão - vista
externa e perspectiva
interior, 1920

17

Edifício Religioso -
segunda versão - 1920



18
Max Taut
Catedral de Mármore,
1919

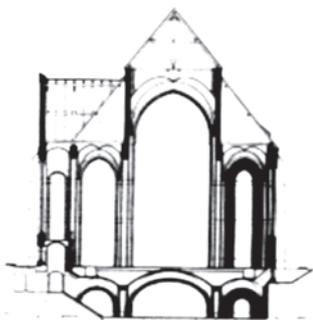
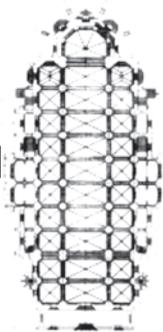
19, 20
Tumba da Família
Wissinger, terminada
em 1920 - perspectiva
e obra realizada

construção, podemos imaginar o que o gótico, revisitado com abstração de estilo pelos expressionistas do século XX, seria capaz de ter legado se o aporte tivesse sido menos conceitual e mais realista.

Às tradicionais características do templo religioso como o sagrado, o solene, o grandioso ou o infinito, os expressionistas acrescentaram o cósmico, o fantástico e o onírico, dado por linhas e superfícies contrárias às leis habituais devido aos encontros abruptos de planos inclinados, superfícies angulosas e novos materiais, criando imagens inacabadas, significativas, no entanto, na própria imperfeição ou impossibilidade construtiva. Exemplo disso é o imaginativo projeto feito por Hans SCHAROUN, em 1910, para o concurso da Igreja de Bremenhaven, cuja massa irregular formada por pequenas construções, de inspiração gótica, também remete à imagem de 'igreja como uma rocha'. A planta amebóide não permite deduzir a utilização funcional do espaço sacro, mas indica o interesse de Scharoun pela expressão do irregular.

O aporte romântico-gótico está presente, também, em Hans POELZIG, ao esboçar interpretação particular do medieval na Capela Mayólica, de 1921. A primeira versão do projeto propõe construção simplória, ingênua até, relicário vertical com portal ogival gótico, concorrendo, em escala, com a árvore desnuda desenhada ao lado. A capela parece frágil em sua feição vernacular, aparentando ser de ramos, como uma cabana rudimentar, algo próximo ao abrigo primitivo esboçado décadas antes por Viollet-Le-Duc. A segunda versão é mais sólida, definitiva, encarnando o espírito dos destacados projetos da Festspielhaus, em Salzburgo, no qual Poelzig estava trabalhando e, principalmente, da Grosses Schauspielhaus, em Berlim, de 1919, onde Poelzig, antes de Taut, havia concretizado a imagem quintessencial da Stadtkrone em vidro.

Esse segundo esboço sugere a mesma ordenação em espiras concêntricas da Festspielhaus, enquanto a lição de Scheerbart, concretizada na Schauspielhaus – uma luminosa e cintilante dissolução da forma e do espaço em fantástico interior de estalactites pendentes –, volta a aparecer no interior projetado para a capela. A luz penetra no espaço central desde abertura no centro da cúpula, protagonizando, com escassos recursos, interior esplendoroso, com a intimidade dos espaços ancestrais de culto.



'Stadtkrones' expressionistas construídas

Sem pertencerem, diretamente, ao grupo de Taut, dois artistas conseguiram materializar no entre guerras as ambições simbólicas tão ensaiadas pelos expressionistas, mas, até então, ainda presas ao papel. O primeiro foi o pintor e arquiteto dinamarquês Peter Vilhelm Jensen KLINT na Grundtvigskirche, esboçada a partir de 1913, mas construída apenas entre 1921 e 1926, em Copenhague. A proposta de Klint era a criação de uma pequena aldeia em torno de uma praça, na qual dominaria a volumetria da igreja dedicada a Nicolai Frederik Severin Grundtvig, destacada personalidade da igreja protestante dinamarquesa.

O terreno, localizado em elevação da capital, permitia a Klint a materialização da 'Stadtkrone' tautiana. Com efeito, o templo resultou monumental, dominando a silhueta da cidade, assim como impregnado de força social; a construção, inclusive, serviu-se da técnica e da mão-de-obra local, exaltando o trabalho educativo com camponeses ao qual se dedicara Grundtvig durante a segunda metade do século XIX, dentro dos mais nobres ideais socializantes.

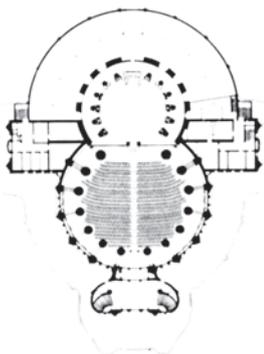
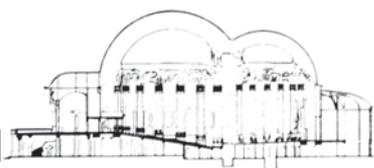
A decisão de Klint em utilizar o tijolo para construir o templo foi simplificação inteligente às grandes pedras talhadas das catedrais góticas, das quais a Grundtvigskirche guarda claras referências. Planta e estrutura seguem fielmente os esquemas tradicionais góticos, mas o arquiteto enfatiza o peso estrutural, em comparação à leveza medieval, nos grossos pilares da nave, com a intenção de subverter a tradição sem render-se, totalmente, às conquistas técnicas modernas. O interior é desprovido da ornamentação característica dos templos góticos, assim como o exterior, de absoluta verticalidade e expressão física em direção ao alto, dada pelo acento do trabalho escalonado em tijolo, é, claramente, gótico em emoção, mas não em estilo. Nenhum elemento reproduz, exatamente, a gramática gótica, embora o tratamento do volume alongado, que enfatiza a frontaria, faça com que se perceba ecos daquela arquitetura medieval.

Como autêntica 'Stadtkrone', a igreja domina a perspectiva desde o eixo de acesso à praça, como grande tela tridimensional em composição de triângulos, figurando como exemplo positivo da persistência de um modelo formal do passado, transplantado por interpretação particular na modernidade. Metaforicamente, o edifício é algo próximo a uma montanha estilizada, interessante alusão aos alemães e suas obsessões com a 'Coroa de Cristal' e a 'Montanha Sagrada' – especialmente, esta última, é o signo mais pertinente.

21 - 23

P. V. J. Klint

Grundtvigskirche, em
Copenhague, Dinamar-
ca, 1926

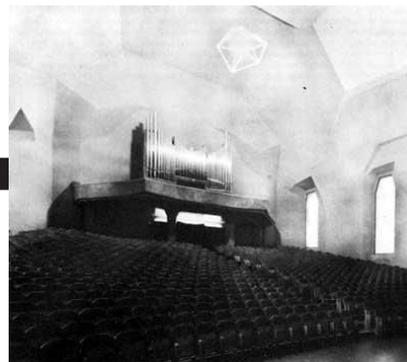
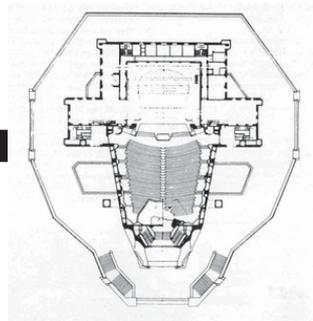


24, 25
Rudolf Steiner
Goethanum I, em
Dornach, Suíça,
destruído por um
incêndio em 1922

Por caminhos diferentes, mas sem afastar-se do conceito expressionista de arquitetura enquanto resposta emocional e escultórica – expressão de um misticismo cósmico ou de revigorada religiosidade –, esteve Rudolf STEINER e o espiritualismo oriental contido no culto da ‘antroposofia’. Em síntese, o intento de Steiner era permitir ao homem descobrir novos níveis de espiritualidade e abrir novos mundos além do plano físico. Steiner não era arquiteto, mas ilustrou o aporte transcendental em dois edifícios sagrados que teriam influência definitiva tanto na arquitetura eclesiástica, quanto secular. Ambos foram dedicados a Goethe, considerado o pai espiritual do culto.

O primeiro deles, ao qual chamou Goethanum, construído em Dornach entre 1913 e 1920, era edifício de madeira com duas grandes cúpulas estruturadas em concreto, com colunas e elementos de formas variadas, num padrão que, segundo Steiner, derivava das teorias sobre a metamorfose de Goethe. As paredes foram construídas de tal maneira a se dissolver no todo, abdicando de serem barreiras físicas. O espaço fluido fazia-se por plano conjugando dois círculos de diferentes tamanhos: o primeiro dedicado à assembléia e o segundo, ao altar, singulares, volumetricamente, pela diferente altura das cúpulas. À forma, implicava o simbolismo do círculo enquanto representativo do todo, embora, tal acepção apareça reformulada, pela intersecção criadora de um eixo direcional dominante, que acaba por negar o percurso incessante estimulado pela continuidade do círculo. O resultado de tais operações foi um templo de caráter central que manteve o tradicional simbolismo da cruz, através do braço transversal acomodado aos círculos no local onde esses se interceptavam, criando, ali, curioso cruzeiro.

No entanto, o primeiro edifício sucumbiu ao fogo, e um Segundo Goethanum, concebido por Steiner, foi construído em Dornach entre 1924 e 1928. Muito diferente do anterior, esse foi criação escultural em concreto armado derivado dos trabalhos em argila que Steiner costumava fazer, resultando volume orgânico, onde toda ortogonalidade ou angulosidade foi banida, em demonstração poderosa das potencialidades plásticas do material. No entanto, o apelo ao irregular não veio ungido da monumentalidade necessária, e a volumetria resultante, um tanto laica e carente da abstração formal de um Taut ou de um Scharoun, por exemplo, fizeram-no símbolo pouco expressivo dos ideais de regeneração social, via arte, desejado por aqueles homens das primeiras décadas do século XX.



O legado expressionista ao debate eclesiástico

Em diferentes graus e variados aportes, todas essas manifestações, construídas ou não, destacam-se pelo tom visionário em formas e materiais incomuns, pela fé mística no desconhecido e por uma aposta 'socialista', de imersão do individual no todo da comunidade. O intuito era estabelecer novos rumos, não apenas arquitetônicos, como também sociais e, mesmo, religiosos e individuais, após as inovações tecnológicas herdadas do século precedente, que desafiavam a capacidade criativa do artista, e do doloroso período de guerra, após a qual tudo havia para ser restabelecido pelos cidadãos.

Apesar de perder a unidade poucos anos após a primeira guerra, pode-se afirmar que o expressionismo teve papel decisivo em transplantar, definitivamente, o tradicionalismo de 'bom gosto' imperante, lançando-se como paradigma onipresente à posteridade em termos de arquitetura eclesiástica; isso é possível confirmar pelos trabalhos de Giovanni MICHELUCCI, especificamente, a Igreja de São João Batista, perto de Florença, (1960/64) e de Gottfried BÖHM, na Igreja de Maria Rainha, de Neviges (1963/68) – ambas tocando o simbolismo da 'Montanha Sagrada' – como, também, na obra de LE CORBUSIER, via o expressionismo escultural de Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp (1950/55) e, até, de Oscar NIEMEYER – o que é a Catedral de Brasília (1958/70), senão materialização figurativa da 'Coroa de Cristal' 'tautiana'[15]?

No campo da arquitetura eclesiástica, a crítica que se pode fazer é que, entre tantos acertos conceituais, a reavaliação do sentido gótico, rememorada dentro de renovado ideal de racionalidade, gradualmente, desvirtuara-se, até o ponto de ser possível justificar-se qualquer intenção simbólica a partir dela. No entanto, 'levantou ondas de criatividade', o que, em suma, deve ter satisfeito Scharoun.

26 - 28

Rudolf Steiner

*Goethanum II, em
Dornach, Suíça, 1924/
28*

2.2 Reforma Litúrgica e Templos Cristocêntricos

97

“Todo novo impulso e inspiração na arquitetura eclesiástica deve partir da consciência de que o culto é uma dimensão humana fundamental e que toda questão relacionada com a renovação da vida litúrgica é, em sua última instância, uma formulação da questão de Deus.”

Dedo Müller

Contexto e razões da Reforma Litúrgica no século XX

O prelúdio do século XX apresentava panorama de declínio da posição dominante das religiões ‘oficiais’ em uma sociedade, crescentemente, racional e materialista; gradual processo de dessacralização passara a dominar as relações humanas, entre outras coisas, devido às teorias evolutivas, ao Positivismo e às ideologias políticas de esquerda e de direita que passaram a relegar os valores espirituais em razão de uma nova ordem, apoiada em fé na tecnologia substanciada pelo grande potencial da máquina. Nesse tempo, salvo as exceções construídas e os planos já destacados, a arquitetura eclesiástica tinha deixado de ser agente partícipe dos rumos teológicos necessários para que a igreja reconquistasse a relevância de outrora, tornando-se, em geral, exercício historicista desprovido de interesse intrínseco.

Todavia, a angústia e a insegurança, vividas nos anos da primeira guerra, conduziram a uma transformação espiritual e religiosa unvida de nova concepção do homem e do mundo, do que, entre outras, as experiências pictóricas e arquiteturais dos expressionistas são legítimas e apuradas expressões.

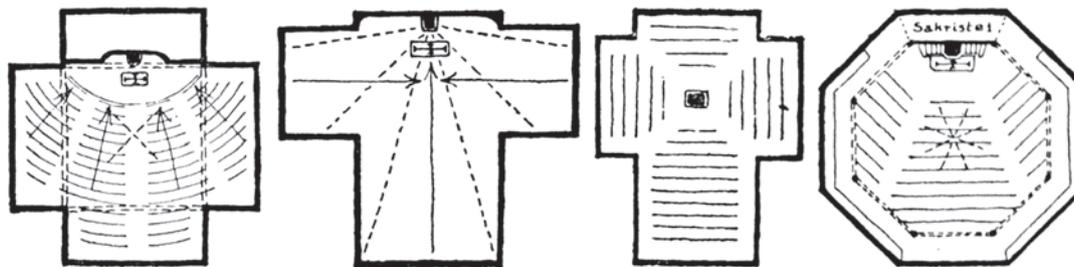
Subseqüente à mudança espiritual íntima, e à vontade artística da mudança, as igrejas católica e protestante, por via um tanto convergente, cunharam novos parâmetros ao credo cristão nos termos de uma renovação litúrgica que, mesmo não atingindo a totalidade da população europeia, foi além das experiências utópicas e, portanto, teve força suficiente para se estabelecer como paradigma inestimável para a arquitetura eclesiástica na modernidade.

Preceitos e aspirações do Movimento Reformista

Em síntese, o movimento litúrgico despertou no seio da Igreja Católica; emanou da Bélgica[16] e expandiu-se, dinamicamente, por Holanda, França e Alemanha, tendo como base as reformas propaladas pelo Papa Pio X, durante o papado entre 1903 e 1914. Na questão arquitetônica, tão importante quanto construir com lógica e sinceridade, com base nos materiais e técnicas modernas, foi a consciência de que a ‘domus ecclesiae’ deveria ser gerada da função litúrgica como causa final à arquitetura. O intuito primordial passou a ser a construção do templo como signo de ‘unidade’, explorando configurações alternativas ao tradicional espaço de culto, de modo a aumentar a participação da congregação e diminuir a alienação entre clero e fiéis. Como aponta Anton Henze[17],

“O objetivo do movimento litúrgico era transformar os fiéis de ‘espectadores silenciosos’ para participantes ativos na oferenda; os adoradores individuais juntar-se-iam com o padre para formar uma comunidade unida no sacrifício. Era tarefa, da arquitetura eclesiástica, ajustar-se à comunidade do altar, confirmando, reforçando e provendo-a com um envoltório onde cada pessoa devia estar em contato com a outra, e todas com o altar, participando visualmente e oralmente, desimpedidos, do sacrifício da missa.”

Portanto, fundamental à arquitetura eclesiástica da reforma foi o caráter eminentemente central que deveria assumir o altar, em volta do qual as pessoas reunir-se-iam, transplantando-o como domínio exclusivo do clero e exaltando-o como pedra fundamental da Igreja cristã, ao mesmo tempo em que o relacionaria ao ato Eucarístico à Cristo e aos apóstolos na Última Ceia[18], em ‘ideal cristocêntrico’. Além de facilitar a comunhão e a participação da congregação na ‘Casa de Deus’ e ‘Corpo de Cristo’, a função do templo reformado deveria ser a de promover o senso comunitário e encorajar a contribuição ativa do fiel pela emoção individual em conjugação à coletiva, sentido análogo à visão ‘socialista’ dos expressionistas.



29

Otto Bartning
Esquemas tipológicos
para templos - De 'Von
Neuen Kirchenbau',
 1919

Nesse sentido, a Alemanha irá destacar-se como precursora das novas experiências que determinarão o caráter do templo moderno, especialmente pela eficácia funcional, simbólica e construtiva, contida nos planos de arquitetos como Otto BARTNING e Dominikus BÖHM, profissionais de fundamental relevância para o empreendimento da modernidade arquitetônica, embora, sumariamente, desprezados pela bibliografia 'oficial' de arquitetura do século XX.

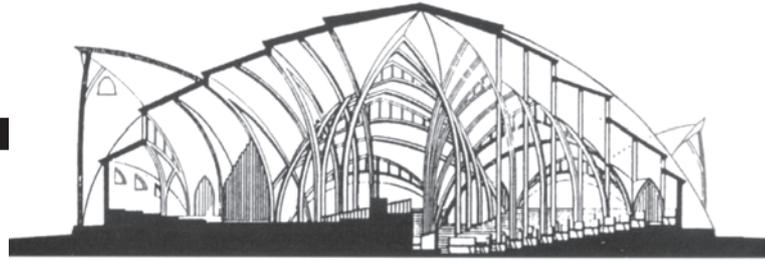
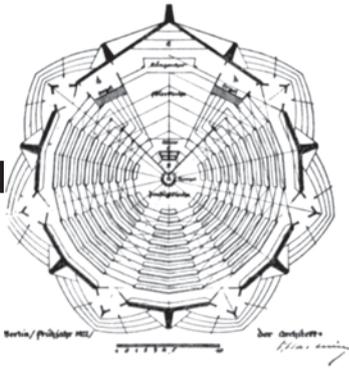
99

Otto Bartning e a criação de um espaço sacro unânime

Embora proveniente da Igreja católica, o movimento reformador teve reflexos na arquitetura protestante, meio no qual o arquiteto Bartning foi a figura exponencial. Já antes da primeira guerra, Bartning tinha edificado 17 igrejas, sobretudo na Áustria. Em 1919 publica o livro 'Vom Neuen Kirchenbau', trazendo vários croquis representativos do aporte simultaneamente configuracional e simbólico, tido como a tônica de sua postura profissional em busca dos parâmetros eclesiásticos válidos para o ambiente de reforma na modernidade. Partindo de uma base gótico-expressionista, Bartning irá deplorar a arquitetura de cunho historicista ao apontar "...a face profana do lugar da predicação mediante a máscara simbólica-sagrada inautêntica de uma igreja protestante, edificada em estilo neo-românico ou neogótico, onde (...) recintos tenebrosos criavam falso ambiente sagrado"[19] e, pelo fervor religioso, propalar que "Só quando o vazio da alma cria a necessidade religiosa de dedicar a Deus um lugar digno para, por meio do mesmo, voltar a estabelecer uma relação nova e sólida com Ele, só então significa a edificação mesma um ato de adoração e converte-se a cabana de barro, feita pela mão do homem, em um autêntico templo "[20], dando conta de seu pragmatismo operacional na edificação da Casa de Deus.

As cento e vinte e cinco igrejas, por ele construídas em oito países europeus, ao longo de longa trajetória, além de claro testemunho de fé constituem-se, em diferentes graus, expressões genuínas do emergente entendimento das potencialidades dos novos materiais e do reexame da natureza do culto para a criação de um espaço sacro mais unânime.

Para tanto, Bartning levará em conta a tradição cristã do espaço central, instigado pela unidade sugerida, acrescentando a essa motivação o valor simbólico outorgado a certas formas que representam a idéia de centro, pela emanção mítica ancestral, e o impulso moderno de experimentar geometrias essenciais, platônicas. Considerava Bartning que, apesar das dificuldades



funcionais, os esquemas centralizados na forma do círculo e do quadrado, derivados da arquitetura clássica, representavam a perfeição divina – a esfera remetendo à unidade divina por ser a mesma de qualquer ponto de vista e o cubo exalando imutabilidade e eternidade em sua estabilidade. Na ordem cosmológica, o círculo identificava-se com a forma do Céu e, na arquitetura religiosa, quando aliado ao quadrado, trazia, intrínseco, a união entre a Terra e o Céu, além de um sentido de universalidade.

Um risco revolucionário: a Sternkirche, ou Igreja Estelar

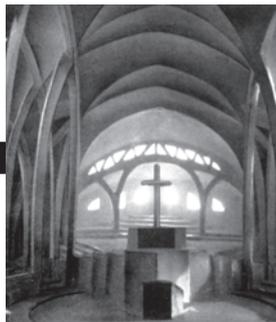
As relações geométrico-simbólicas delineadas, Bartning explora, com grande propriedade, na Sternkirche, ou Igreja Estelar, concebida entre 1921 e 1922, plano circular em forma de estrela, coberto por seqüência de cascas, que se constitui, dada sua inovação, num dos desenhos de templo mais visionários do século XX.

A recorrência de Bartning à estrela de sete pontas pode estar vinculada tanto à estreita relação que manteve com o grupo liderado por Gropius em torno de uma idéia messiânica de arte[21], quanto à defesa expressionista da arte como medida dos astros[22]. Seja como for, com efeito, a Sternkirche pode ser encarada como exploração em termos amplamente realistas da descrição utópica de um templo feita por Taut: “O edifício é o reflexo e a saudação das estrelas; o plano é em forma de estrela, os números santos três e sete combinam-se nele para formar a unidade... a iluminação chega entre a casca de vidro... ele brilha de longe como uma estrela. E soa como um sino”[23].

A obsessão mística dos expressionistas com o poder mágico dos números, não está, apenas, na planta de sete pontas da Sternkirche, mas, também, volumetricamente, nos sete setores que definem o espaço interno do templo e nos três pilares sustentantes do santuário, colocados em setor que renuncia à ordem do todo. Simbolicamente, o sete referido por Taut agrega vários significados, como o número dos metais, as fases do opus químico, as sete cores dos raios luminosos ou as sete portas do céu. Mais interessante é que, apesar de as relações numéricas dar-se em plano e em altura, a exuberante volumetria naturalista da Sternkirche nasce do desacordo entre a bela forma da estrela de sete pontas e a estrutura plástica, composta de pilares ogivais entrecruzados, suportes de cascas de diferentes alturas.

30, 31

Otto Bartning
Sternkirche, ou Templo Estelar - projeto, 1922



32 - 34

Otto Bartning

Sternkirche, ou Templo Estelar - imagens do modelo original

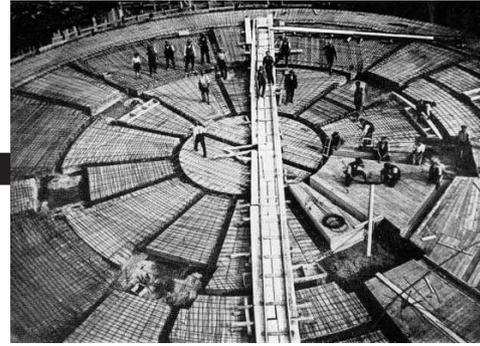
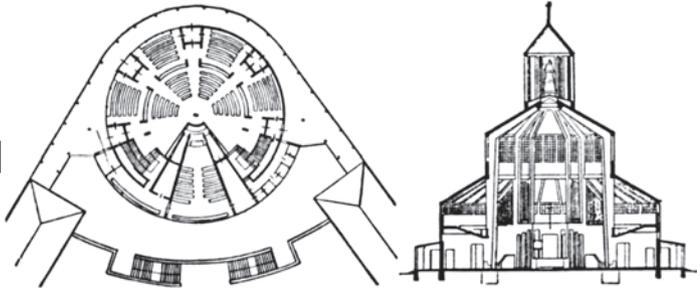
Mais que expressão mítico-simbólica, no entanto, o templo estelar inaugura configuração revolucionária de espaço sacro, articulando altar e púlpito com congregação disposta radialmente a partir deles. O plano, já explorado anteriormente na arquitetura cristã, aparece retrabalhado por Bartning de modo a intensificar as relações entre as entidades litúrgicas e os fiéis. Para tanto, púlpito e altar foram colocados em planos diferentes, no intuito de resolver o problema de superposição e concorrência existente desde longa data nas igrejas protestantes. Bartning havia enfrentado esse desafio, sem encontrar solução adequada, na Igreja de Rottenmann, um de seus primeiros projetos, datado de 1909, onde num ordenamento circular, colocara o púlpito atrás do altar, incorrendo em percepção unidirecional dos elementos litúrgicos desde determinados pontos do espaço.

Na Sternkirche, no entanto, a solução de Bartning foi criar dois ‘cenários’ dentro do edifício: numa primeira variação, a congregação encara o púlpito como centro, enquanto o altar permanece acima; na outra, o altar domina, enquanto o púlpito fica mais abaixo, sem interferir na celebração. Ou seja, depois de escutada a prédica, os fiéis transladam-se, em peregrinação, do púlpito – que está mais abaixo e domina cinco das sete pontas da estrela –, até o lugar de adoração, acima – que domina os dois setores restantes; a subida até o altar, atrás do púlpito, é feita por degraus colocados no espaço de circulação entre os bancos.

Tal deslocamento, passagem de uma variação à outra, torna a experimentação do espaço parte efetiva do culto, numa promenade architecturale mística: *“O povo sai dos vales atravessando o bosque e passa, através de pequenas passagens, a um interior magnífico e completamente rodeado em profundidade... a abóbada e o pavimento escalonado dirigem-se em uma pendente até o centro... Sol, lua e estrelas iluminam alternadamente a coroa aberta da cúpula. E no interior, em completo equilíbrio, o centro impossível”*[24]. Aliando simbolismo e funcionalidade, aquela Catedral do Socialismo de Feininger transfigura-se, agora, na catedral socialista, de espaço legitimamente democrático, esboçada por Bartning – a igreja é trazida até às pessoas, dentro de um ideal comunitário, como se a montanha fosse até Maomé.

Um cristocentrismo ainda mais preciso: a Auferstehungskirche

O projeto da Igreja Estelar foi apresentado na primeira exposição geral da nova arte cristã organizada por August Hoff em Colônia, 1922, na qual também participaram projetos de Behrens,



Taut, Poelzig e Dominikus Böhm, assim como pinturas, esculturas, mosaicos e vitrais sacros de vários artistas. No entanto, o plano ficaria apenas como elucubração teórica, sendo muitas daquelas idéias reutilizadas por Bartning nas igrejas que viria a construir anos mais tarde.

A Auferstehungskirche, ou Igreja da Ressurreição, construída entre 1929 e 1930 em Essen-Ost, por exemplo, é a que mais se relaciona com a Sternkirche. O esquema, com altar situado ao centro da circunferência, também articula dois setores distintos da nave, embora aqui não volte a aparecer a idéia da procissão para passar de um 'cenário' a outro. A ordenação radial de quatro setores com bancos a partir do altar, de um lado, e o setor de bancos mais reservado, no lado oposto, é espaço centralizado mais consequente, onde a congregação está colocada toda no mesmo nível, circundada por galeria possível de ser acessada pelas escadas laterais ao altar.

Diferente da Sternkirche, onde não havia relação formal entre planta e volumetria, o esquema centralizado da igreja de Essen é enfatizado pelo tratamento escalonado do volume estruturado em aço: um primeiro anel circunda o espaço formado por nave e galeria superior e, através de um pórtico circular, conecta o templo com a cidade e com o centro paroquial adjacente; um segundo anel, de menor seção, sobre o primeiro, demarca a centralidade da nave, circundando-a de luz, enquanto a composição é arrematada por elegante lanternim, através do qual um cone de luz recai sobre o altar, enfatizando o cristocentrismo.

Por tais recursos, se observa que embora muitos outros arquitetos protestantes alemães tenham experimentado configurações semelhantes para templos por essa época, é Bartning quem primeiro consegue a criação de um novo tipo de igreja concordante ao Zeitgeist, dotada de autêntico valor artístico por atingir a unidade necessária entre idéia e forma, fazendo-a, simultaneamente, espaço de culto e sala comunitária.

As diretrizes católicas em prol da renovação arquitetônica dos templos

Na Alemanha católica, o movimento reformador teve no monge e teólogo Johannes van Acken, diretor do Hospital de Gladbeck, na Westfália, a primeira voz lúcida a manifestar-se por mudanças na arquitetura eclesiástica depois da Primeira Guerra Mundial. Data de 1922 o manifesto intitulado 'Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum Liturgischen Gesamtkunstwerk' (Arte Eclesiástica Cristocêntrica. Projeto de uma Concepção Unitária da Arte

35, 36

Otto Bartning

*Auferstehungskirche,
ou Igreja da
Ressurreição - planta,
corte e foto da
construção*



37 - 39

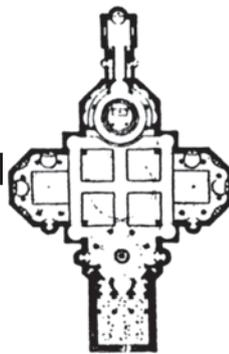
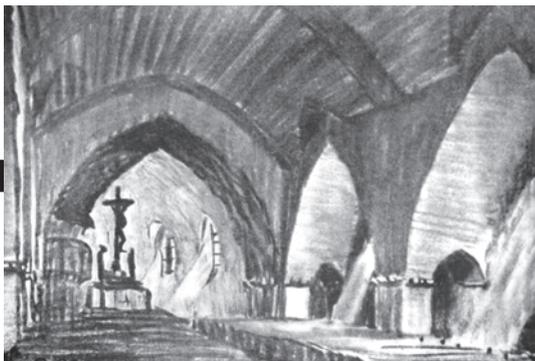
Otto Bartning

Auferstehungskirche,
ou Igreja da
Ressurreição

Litúrgica), onde defendia a nova valorização do rito e seus reflexos nos templos, com o conseqüente descarte dos estilos históricos em busca de expressão contemporânea:

“Nosso desejo é colocar em movimento as forças cristocêntricas interessadas em novas formas e na criação de um novo estilo. Temos que tentar criar diretrizes capazes de superar (...) a falta de metas e critérios em que se encontra a arquitetura eclesiástica. (...) Se se deixasse, de uma vez, de copiar o ‘puro’ estilo gótico, o românico ou o barroco... Se, ao fim, aprendêssemos a edificar sempre e em todas as partes com um critério de veracidade...”[25]

Com efeito, foi do livro de van Acken que se originou a idéia do altar como definidor da espacialidade dos templos, dentro da exaltação de Pio X de Cristo como centro dominante da comunidade: *“O que buscamos é, em uma palavra: o Altar, enquanto ‘Cristo Místico’, tem de constituir-se em ponto central e em norma que regule a configuração total das igrejas...”[26]*. Concebido como símbolo máximo na organização funcional, os demais elementos participantes do rito litúrgico relacionar-se-iam com ele em ordem decrescente de significado. O caráter eminentemente central do altar supunha mudanças consideráveis à organização do templo, como o domínio ante o espaço destinado à congregação – que desaconselhava a colocação de bancos de costas para ele –, a diferenciação espacial e a máxima redução de capelas destinadas a santos e a eliminação de elementos espaciais que pudessem reduzir o protagonismo da mesa eucarística. O presbitério não deveria abrigar construções de nenhum tipo e a imagem de Cristo tinha de sobrepôr-se às dos santos. Os fiéis tinham de formar uma comunidade de sacrifício com o sacerdote, e as paróquias dividir-se em pequenas comunidades, guardando relação proporcional com o quantitativo da população, princípios esses que deveriam ser obedecidos pelo arquiteto através de configuração enxuta e funcional. Na acepção própria da liturgia cristocêntrica, van Acken criou o conceito de Mesopferkirche, algo como ‘igreja para a celebração do sacrifício da missa’.



Suas idéias logo encontraram eco favorável na Alemanha e fora dela, sendo seu manifesto relançado um ano depois, numa edição ampliada com planos de 'igrejas cristocêntricas' concebidos por diversos arquitetos. Apesar da morte prematura, em 1937, é indiscutível a decisiva influência que van Acken exercera na arquitetura eclesiástica católica do século XX, pelos escritos teóricos impulsionadores de nova atitude à construção de templos.

Dominikus Böhm, prolífico e sensível arquiteto católico

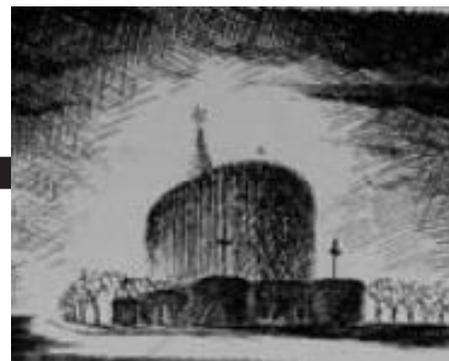
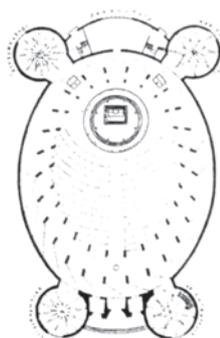
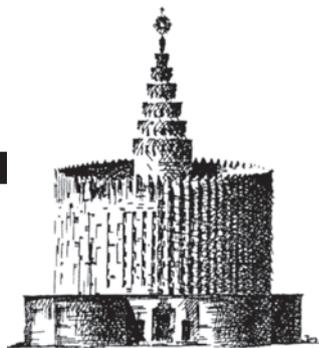
Sob a base cristocêntrica de van Acken, trabalhou Dominikus Böhm, arquiteto alemão prolífico construtor de templos desde a primeira década dos 1900. Entre seus projetos iniciais estão a Igreja de Wriezen, de 1908, esboçada com contundência gótico-expressionista e a Igreja de Neu-Ulm, de 1917, concebida sob o lema 'horizontalidade e verticalidade', essa última, sem dúvida, o primeiro projeto de Böhm sob o espírito do movimento litúrgico: num ordenamento quadrangular transversal, o altar principal encontra-se isolado e elevado, dominando o espaço da congregação, enquanto os altares laterais ficam fora do recinto central, em segundo plano, estando a pia batismal no centro do átrio de acesso.

No entanto, é no projeto para a Circumstantes, paróquia destinada a uma comunidade nos Estados Unidos, datada de 1922, em que o cristocentrismo de Böhm se legitimará com grande propriedade. O templo tem configuração elíptica, com quatro capelas circulares adossadas e o altar colocado no eixo maior, em oposição ao acesso, elevado do espaço também elíptico destinado à congregação. Mesmo não estando centralmente, como aspirado foco cristocêntrico o altar está marcado por oito esbeltas colunas, que sustentam a estrutura de um lanternim, escalonado, pelo qual a luz penetra, enfatizando a condição hierárquica no ordenamento. Os pilares estruturais, limitadores da nave do duplo deambulatório perimetral, apontam todos para esse 'centro', tanto para não se configurarem em barreiras visuais desde qualquer posição ocupada pelos fiéis, quanto para confirmar certa energia mística que parece emanar do coração do edifício. O espaço interno surge cavernoso e a elevação do templo, que destaca o volume do lanternim, retém imagem babélica.

O delineamento de uma imagem simbólica concomitante ao aporte configurativo-funcional não está apenas na referência à Torre de Babel, como, também, em outros símbolos cristãos importantes: a elevação do altar e, principalmente, a forma escalonada ascendente da

40
Dominikus Böhm
Igreja em Wriezen,
1908

41, 42
Igreja Católica em Neu-
Ulm, 1917 - planta e
imagem do recinto da
pia batismal



43, 44
Dominikus Böhm
'Mesopferkirche'
Circumstantes, 1922 -
elevação, planta
principal e perspectiva
ilustrativa

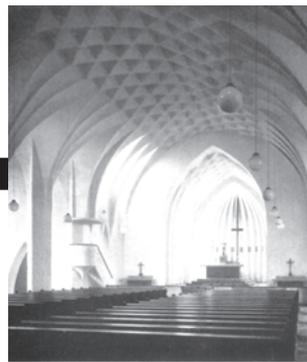
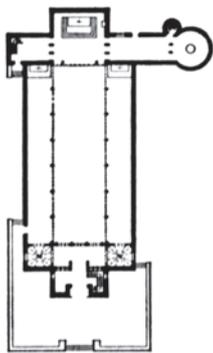
volumetria remetem à 'Montanha Sagrada' já explorada pelos expressionistas do círculo de Taut, com a luz provida ao interior, pelo lanternim, sendo responsável pelo tom transcendental de comunicabilidade com o mais alto; as oito colunas em volta do altar tocam o simbolismo mítico da 'Árvore Cósmica', cujas raízes descem ao inferno e cujos ramos tocam o céu; e, finalmente, a porta, em eixo oposto ao altar, pressupõe o rito processional do martírio e a gradual passagem do profano ao sagrado.

Por tal esquema, vê-se que Böhm não entendia o espaço cristocêntrico desde rígida idéia formal, como Bartning; não considerando fundamental a planta circular, mas o efeito cristocêntrico conseguido em qualquer que fosse a configuração. No entanto, como a Sternkirche de Bartning, a 'mesopferkirche' Circumstantes permaneceria apenas no plano teórico, enquanto resposta ideal possível à liturgia reformada e insinuante exemplo às experiências posteriores, em todo o mundo, por várias décadas.

De Circumstantes a St. Engelbert, marco católico do período

Simultaneamente a Circumstantes, Böhm, efetivamente, materializaria as idéias concordantes aos pressupostos de van Acken em templos de plantas não tão engenhosas, mas que, igualmente, traduziam, com força, o ideal cristocêntrico. Exemplo disso é a igreja de St. Peter und Paul (1922), em Dettingen am Main, considerada como a primeira igreja moderna construída na Alemanha[27]. Marcada pela clareza de linhas e funcionalidade dos espaços, tem a nave central elevada em relação às naves laterais, com o altar aos fundos. O coro, especialmente iluminado mediante amplas janelas laterais, é arrematado por capela batismal circular, enquanto altas janelas triangulares levam luz ao claro interior da nave principal, numa solução muito imitada pelos seus contemporâneos. Exteriormente, a volumetria pesada, meio românica, composta com clareza de entidades simples, é construída em pedras que alternam listras de diferentes estereometrias, com destaque para as três janelas ogivais altas e para o coroamento dentado do corpo vertical, marcando o acesso, que ainda retém algo de medieval.

Outra obra sintomática do aporte cristocêntrico em planos mais tradicionais, é a Igreja de São João Batista, em Neu-Ulm, construída entre 1921 e 1926 em lembrança à primeira guerra, incorporando restos da velha igreja destruída. No interior, destaca-se o expressionismo gótico dado pelo efeito dos frisos que arrancam dos pilares e encontram-se, com requinte, na abóbada



45 - 47
Dominikus Böhm
 Igreja de St. Peter und Paul, em Dettingen am Mein, 1922 - planta, exterior e interior

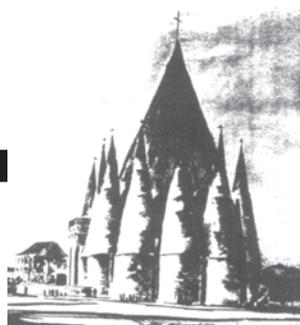
48
 Igreja de São João Batista, em Neu-Ulm - interior

de concreto, cobertura da nave principal. O altar é elevado da nave e tem, ao fundo, semelhante tratamento frisado, chamando atenção para si. Das inovações surgidas nesse gótico do século XX que nada tem de historicista, destaca-se o rude, mas poderoso tratamento da capela batismal e da Capela da Ressurreição, dedicada aos mortos de guerra.

Em termos espaciais, mais audaciosa é a igreja de Christ-König, edificada em Mainz-Bischofsheim em 1926, no curto prazo de quatro meses. O trunfo desse projeto está na cobertura em parabolóide de concreto da nave principal, retangular, entrecortada por abóbadas transversais mais baixas; estas cobrem as naves laterais e provêem de luz o interior – esquema bastante semelhante ao que Böhm esboçara para o projeto de Wriezen, irrealizado e, em expressão, devedor dos hangares de Orly (1916-1924), de Freyssinet. O coro foi agregado de maneira orgânica à abóbada parabólica, em lugar elevado e especialmente iluminado, enquanto no fundo do altar domina bela imagem do Salvador na cruz. No lado oposto, a porta alta, de perfil ogival com a torre agregada é, ao mesmo tempo, a abertura para o mundo exterior e a entrada que conduz à intimidade do espaço sacro, desempenhando papel importante num esquema onde Böhm aposta, outra vez, no simbolismo do caminho.

O perfil da abóbada parabólica atinge resultado emocionalmente gótico, de tonalidades expressionistas, tal como acontece também na Igreja da Paz das Mulheres, de Frankfurt-am-Main, elaborada em colaboração com Rudolf Schwarz, no mesmo ano. Essa, parte de planta legitimamente centralizada em forma de flor, com o altar ocupando um dos nichos lobulares em lado oposto ao acesso. A parede absidal que o conforma, e a elevação em relação à nave, enfatizam o cristocentrismo. Simultaneamente, Böhm explora o rito processional desde a entrada, com todos os elementos arquitetônicos organizadores do espaço, trabalhando no sentido de acentuar tal efeito. A nave é iluminada pelo imenso cone insinuador da centralidade do espaço e da verticalidade do volume, enquanto os doze lóbulos da 'flor' recebem luz mais concentrada através dos doze cones menores, circundantes ao maior. O aporte simbolista concomitante ao funcional, característico de Böhm, faz-se presente nos doze nichos, metaforicamente, representando os doze apóstolos, as doze virtudes da Virgem ou as doze casas do zodíaco.

Após tais destacadas realizações, desenvolvidas entre 1930 e 1932, construiria Böhm aquela que seria a obra máxima entre suas primeiras igrejas, por conciliar, de forma surpreendentemente plástica, as pesquisas desenvolvidas com o arco parabólico e o aporte



49, 50
Dominikus Böhm
*Igreja de Christ-König,
em Maiz-
Bischofsheim, 1926 -
exterior e interior*

51
*Igreja da Paz das
Mulheres - perspectiva
e planta*

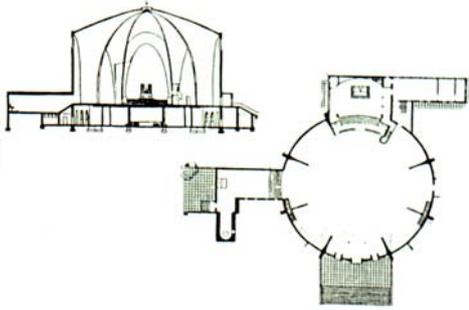
simbólico-funcional derivado de van Acken. A igreja de St. Engelbert, em Colonia-Riehl, tem planta em círculo perfeito, ao qual adere-se retângulo destinado ao altar e à sacristia, no lado oposto ao acesso, e outro a pequena capela para os serviços de dias úteis e batistério, que compõem, à esquerda, o eixo formado com o acesso secundário. O corpo da igreja foi deixado livre para a celebração comunitária; o campanário foi isolado do volume principal e, para não comprometer a unidade e a clareza pretendidas, funções extras ao culto foram colocadas no subsolo, inclusive um centro comunitário, espaço representativo do programa da Igreja como Volkshaus (Casa do Povo), idéia em voga na Alemanha por essa época.

Tal configuração constitui-se na versão mais madura, já desenvolvida por Böhm, no intuito de realçar a procissão ritual desde a porta até o altar, simultaneamente, destacando-o como foco cristocêntrico. Para tanto, o altar é elevado em relação à nave e especialmente iluminado por fonte lateral, enquanto o jogo de luz e sombra, priorizando a penumbra da assembléia, auxilia, por contraste, a definir a hierarquia entre os elementos e a reter a unidade espacial, dissipando o efeito longitudinal dado pela disposição em eixo dos assentos.

A idéia da flor, utilizada no templo de Frankfurt, volta a ser explorada, senão claramente em planta, explicitamente, na volumetria composta de oito arcos parabólicos, em concreto, derivados das oito seções impressas por Böhm ao círculo. Abundam, novamente, os signos religiosos: a flor, ou 'Rosa Mística', apela à noção de receptáculo, enquanto o número oito pode ser relacionado à perfeição divina, assim como o 'oitocentos e oitenta e oito' é o número cabalístico de Cristo. De fora, o edifício é massa movimentada de arcos com fechamento em tijolo aparente, onde as rosáceas de cada face e as quatro seções das vigas, que sustentam o coro e a galeria do órgão, salientadas acima da porta, não chegam a destoar a unidade volumétrica.

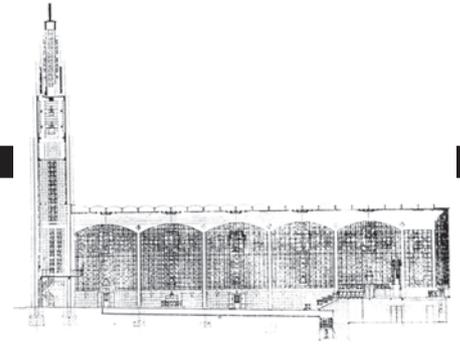
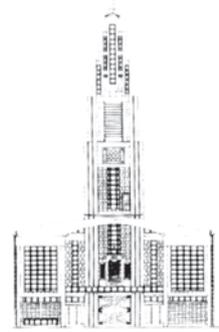
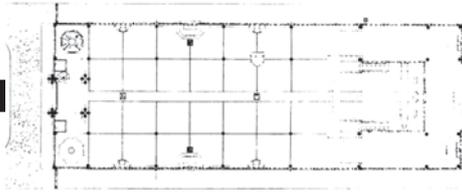
O inestimável aporte de Bartning e Böhm

Com postura profissional centrada na funcionalidade e no simbolismo da celebração litúrgica, concomitantemente à técnica e à tecnologia moderna, Böhm não só contribuiu, poderosamente, com o desenvolvimento da arquitetura eclesial no século XX, como aprofundou as questões litúrgicas, solucionando o problema da expressão artística dos templos modernos como poucos arquitetos foram capazes de fazê-lo. Pela ênfase litúrgica realçada de justeza e acerto simbólico, não será exagero afirmar que, tanto os seus templos cristocêntricos,



quanto os de Bartning, foram explorações formais fundamentais para que igreja sobrelevasse o papel espiritual e, gradualmente, ampliase as possibilidades de reconquistar, no século XX, o prestígio indubitavelmente perdido.

52 - 54
Dominikus Böhm
Igreja de St. Engelbert,
em Colonia-Riehl,
1930/32



55 - 57

Auguste Perret

Igreja de Notre-Dame
du Raincy, 1922/33

2.3 Síntese e Essência Espacial

"A construção é a língua materna da arte. O arquiteto é um poeta que pensa e fala em construção. A ossatura é, ao edifício, o que o esqueleto é ao animal. Aquele que dissimula uma parte qualquer da armação priva-se do único legítimo e mais belo ornamento da arquitetura. (...) Pelo esplendor da verdade o edifício alcança a beleza."

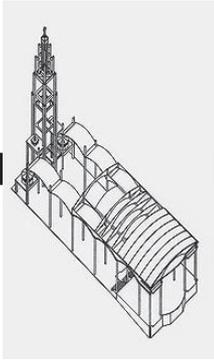
*Auguste Perret, 'Contribution à une
theorie de l'Architecture'*

O que tornou o período pós-primeira guerra fascinante, em termos de arquitetura eclesiástica, foi a coincidência do movimento litúrgico reformista que se alastrou pela Europa, com o estabelecimento dos cânones estético-formais que passaram a fundamentar a seminal arquitetura do século XX a partir das primeiras décadas, e, nesse sentido, não se pode omitir o papel desempenhado por Auguste PERRET, dileitante que deixara a École des Beaux-Arts, no último decênio do século XIX, sem obter diploma em arquitetura, para trabalhar na firma de construção da família.

Notre-dame du Raincy, 'jugo leve' em concreto armado

Após décadas de pesquisas funcionais e ensaios formais em realizações fragmentárias, será em condições quase adversas que Perret materializará o sonho, compartilhado por muitos, de erigir um templo com materiais e técnicas modernas e em revolucionária linguagem figurativa, sintetizando, simultaneamente, expressão artística e simbolismo cristão em termos inovadores.

Tudo é necessário na Igreja de Notre-Dame de Consolation, construída com escassos recursos financeiros em Le Raincy, subúrbio pobre de Paris, entre 1922 e 1923, tanto quanto, prodigiosa e inefável é a concepção dessa igreja para duas mil pessoas na comunidade do Padre Nègre, e tal conciliação é o grande trunfo e razão da unânime apreciação de Raincy como a primeira expressão moderna total, em termos eclesiásticos, no século XX.



58 - 62
Auguste Perret
Igreja de Notre-Dame du Raincy, 1922/33

A planta, por si, nada tem de revolucionária, embora denote intensificações espaciais da maior relevância. Notre Dame du Raincy é basílica que concilia lógica estrutural gótica e ideário organizativo clássico. A mesma sensação de unidade dos templos cristocêntricos alemães é, igualmente, alcançada através de formalização axial em retângulo de 70 X 26 m, etereamente definido por quatro linhas transversais e oito longitudinais de pilares com 11 m de altura e cerca de 43 cm de diâmetro, desigualmente espaçados em vãos máximos de 10 m. Tal estruturação define três naves quase imperceptíveis, devido à suficiente separação e esbelteza dos elementos, fazendo com que a congregação sinta-se acomodada num grande espaço, culminante em ábside pouco profunda. Na outra dimensão, a abóbada abatida, em concreto, que cobre a nave principal, e as abóbadas menores, dispostas perpendicularmente àquela, ao estilo cisterciense, ratificam a idéia de continuidade espacial e de contenção formal anunciados pelo inteligente esquema de planta, dada a maneira requintada com que pousam sobre os delgados suportes.

Nesses termos, é indevida a atribuição (recorrente na bibliografia) de Notre-Dame como a primeira igreja baseada em sistema audaz de concreto armado; mais correto é apontar que a grande contribuição de Perret advém da interpretação, amplamente pessoal, das potencialidades plásticas e não, necessariamente, técnicas do material; isso é, representa mais a intuição do artista no sentido de materializar o racionalismo clássico do que expressa vontade de experimentar solução técnica inovadora, já que, em concreto, e, antes de Perret, podemos apontar tanto a já referenciada St. Jean de Montmartre, de Anatole de Baudot (ver Capítulo 1, item 1.1), como o Templo Unitário de Oak Park (1906), de Frank Lloyd WRIGHT (ver Capítulo 4, item 4.2) como construções anteriores, igualmente significativas no material.

A contribuição de Perret foi delinear, em concreto, aquilo que seu mestre Auguste Choisy pautava anos antes – a redução de cada elemento à essência estrutural mais explícita – o que, no caso de Notre-Dame, aplica-se desde a malha pré-fabricada dos fechamentos até as colunas esguias e acaneladas em concreto bruto, sem polimentos, da estrutura.

No entanto, isso não é pouco. Por fazer nítida separação entre fechamentos e estrutura portante, a retícula envolvente, de elementos pré-moldados de concreto, nega o peso da estrutura e proporciona tudo aquilo de fantástico que os construtores góticos imprimiram à arquitetura das grandes catedrais europeias medievais desde a lição de Suger em St. Denis; e agora sem contrafortes! Os grandes painéis de cristal, pintados por Maurice Denis, abrandam a intensidade



63, 64
Auguste Perret
Igreja de Notre-Dame
du Raincy, 1922/33

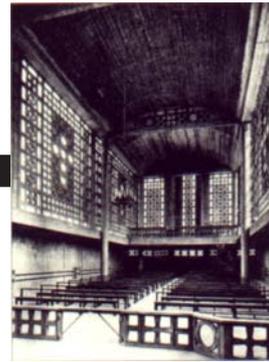
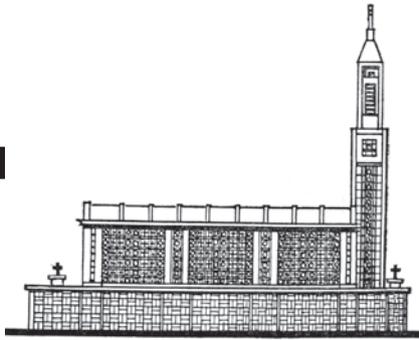
lumínica e provocam percepção homogênea das superfícies verticais ao inundar, de raios coloridos imateriais, a materialidade teto/piso em concreto. Com isso, desmaterializam-se as paredes, enquanto elementos sólidos, tradicionalmente, definidores da volumetria, para criar templo etéreo inundado em luz.

A despeito da 'parede de luz', de espírito gótico, a organização hierárquica do espaço é essencialmente clássica, com o sentido de unidade espacial sendo proporcionado pelo altar elevado, com sacristia abaixo, enfatizado na condição cristocêntrica tanto pela posição acima, como pela maior proximidade com a assembléia, simultaneamente, dominando a percepção direcional em profundidade e promovendo o rito processional do profano ao sagrado. A rigor, a configuração axial está relacionada com a formalização dos templos desde os primeiros tempos cristãos, mas o verificado em Notre-Dame é que Perret reinventa o espaço tripartido, com o altar colocado no final da perspectiva, graças à síntese espacial proporcionada pela experimentação com o concreto, docemente trabalhado em favor da abstração das formas, em partido tradicional que, assim, resulta intensificado.

Como aponta Hitchcock, a claridade da concepção só se vê comprometida na fachada principal, pelo choque dos grupos de colunas que disparam, verticalmente, para formar a torre, colocada no centro na composição: *"Desertando do moderado classicismo que era sua inclinação natural, Perret deixou que os grupos de pilares de sua torre se elevassem até o céu sem servir de suporte, para que sua silhueta se parecesse à agulhas góticas."*[28]. Realmente, como segue Hitchcock na avaliação, a evocação medieval desse gesto é dissonante com a severidade do espaço caixão, de concreto e vidro, que conforma o corpo da igreja e, em fundamento, pouco de acordo com a apologia racionalista estrutural perretiana que o próprio ilustra na epígrafe.

Em Raincy, um passo definitivo

De qualquer maneira, o traçado longitudinal, retangular, simplificado e austero, remanescente das primeiras basílicas cristãs, aliado à lição estrutural dos construtores góticos, explorado com destreza em Raincy, fixou-se, desde então, como tipologia essencialmente moderna de construir templos, precedendo corrente construtiva que alcançará melhores resultados em edifícios sacros cuja ligação com o divino faz-se pela expressão tecnológica-construtiva (ver capítulo 3, item 3.2).



65 - 67
Auguste Perret
Igreja de St. Thérèse,
em Montmagny, 1925/
 36

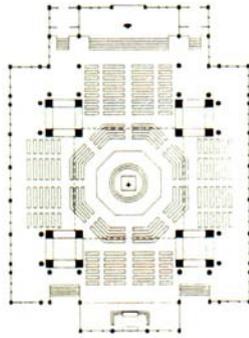
Em Raincy, conjuga-se a história como lição com parte das aspirações impulsionadas pela modernidade, através do acréscimo de tudo o que era tradicionalmente válido, concomitantemente à supressão de tudo o que era então supérfluo, impondo a simplicidade formal e a lógica material reclamada pela razão moderna, mesmo em ocasião improvável, pelo constrangimento de meios a que estava submetido o arquiteto. Assim sendo, longe de criar espaço pobre pela limitação de recursos, a sinceridade construtiva, a fidelidade à lógica do concreto, a perfeita visibilidade do altar e a unidade espacial constituem Notre-Dame du Raincy como passo definitivo na arquitetura religiosa do século XX, desde onde fora impossível voltar atrás.

Da basílica acristalada a St. Joseph, no Havre, derradeiro trunfo de Perret

Figura chave da arquitetura francesa dos 1900, ao lado de Corbusier, Perret ocupar-se-ia até seu falecimento com outros projetos eclesiásticos. Apenas três anos depois de Notre-Dame, aplicava semelhantes princípios na Igreja de St. Thérèse, construída entre 1925 e 1936 em Montmagny, próximo a Paris. St Thérèse é um templo menor, esquema retangular de 32 x 12 m, similarmente construído e composto em concreto, na forma de corpo austero mais baixo, contrastante com o alto volume da torre, centralmente engastada na menor dimensão da caixa; no entanto, nele Perret não consegue repetir as proporções elegantes e o refinamento sintático de Notre-Dame, sua mais pura expressão em concreto quase vinte anos depois dos apartamentos 25 bis, na Rue Franklin, de Paris (1903).

Em St. Thérèse o efeito todo é menos eloqüente, não tão harmônico e desastrosamente diáfano, como que esclarecendo que a fórmula 'espaço-caixão-axialmente-estruturado-em-concreto-com-vedações-leves' não pode ser repetido, com sucesso, sem sensibilidade ao modo moderno de pensar a Arquitetura e sem ajuste proporcional, bendito, entre elementos.

O passo seguinte é de 1927, quando Perret desenvolve o projeto para uma basílica em homenagem à Joana D'Arc. Proposta monumental, menos afeita aos princípios do movimento de renovação litúrgica que suas outras igrejas, arquiteturalmente, teria sido grande reasserção de talento se tivesse sido aceita e construída: a volumetria remetia algo aos arranha-céus americanos da época, de perfil escalonado, e a grandiosidade aproximava-a mais de um 'zigurate' do que de uma catedral, com grande torre ao centro inundando o interior de extraordinária luz: "*Farei uma*



68 - 71
Auguste Perret
Igreja de St. Joseph,
em Havre, 1959

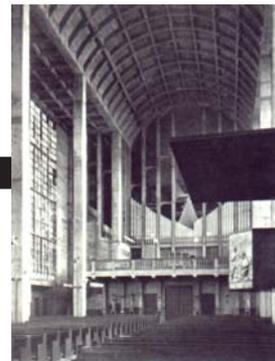
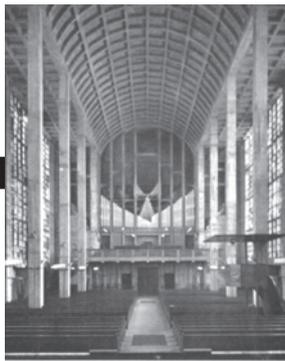
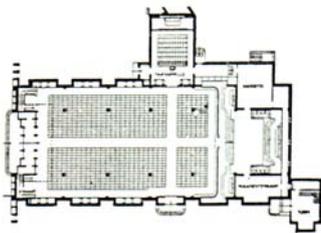
torre em concreto de 200 m de altura, que será o coroamento de todo o edifício. No interior, elevando-se o olhar, encontrar-se-á, até 110 m, apenas vitrais”[29].

A consolação de Perret foi utilizar algumas dessas idéias para reafirmar o grau de refinamento classicista que atingira em seus últimos anos de prática no templo projetado para a cidade francesa de Le Havre, a qual ajudara a reerguer após o arrasado da guerra. Na igreja de St. Joseph, terminada em 1959, após seu falecimento, a novidade é a planta quadrada com altar ao centro, rodeado pela assembléia. O partido gera volumetria verticalizada, composta pela base cúbica que afunila, gradualmente, em direção à enorme torre que a domina e a arremata, aos moldes do projeto de 1927. Desde fora, o templo é um símbolo, uma grande casa espiritual iluminada, farol aos naufragos do espírito; dentro, a construção, em concreto, é austera e simples, com o foco visual direcionado ao altar e sem elementos que possam distrair a condução da celebração; o altar recebe raio de luz celestial através da alta torre, enquanto o restante da nave abunda de luz colorida, controlada tonalmente nos mesmos termos de Notre-Dame. Dessa experiência e das anteriormente comentadas fica, em suma –, à parte da lucidez do racionalismo estrutural classicista – o estabelecimento do modelo espacial axial de grande salão (Eiraumkirche, para os alemães) catalisador de uma sensação de unidade pelo despojamento material e possibilidade de percepção do todo, o foco, especialmente, direcionado ao altar, dentro de uma razão cristocêntrica.

A lição do templo-caixão fora da França

Em semelhante caminho e comparável significação, fora da França figuram, pelo menos, outros dois projetos eclesiásticos com base nas experiências de Perret que são dignos de nota: a igreja de St. Anthony de Karl MOSER, na Basileia, construída entre 1926 e 1927 e o templo da comunidade apostólica de Kiefhoek, em Rotterdam, na Holanda, construído entre 1928 e 1929, por Jacobus Johannes Pieter OUD.

St. Anthony não é apenas a primeira igreja moderna construída na Suíça, como um dos mais significativos momentos do Modernismo exuberante desenvolvido naquele país e, particularmente, uma das melhores obras de Moser. Partindo do modelo caixão, em concreto armado, exhibe relações menos abstratas entre planta e fachada que Notre-Dame – é espaço mais rígido, construção desnuda, com ares quase industriais – devido, talvez, às superfícies



72 - 75

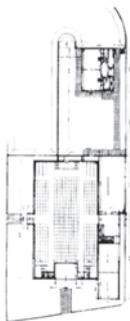
Karl Moser
*Igreja de St. Anthony,
Basileia, Suíça, 1926/
27*

dominantemente maciças, opostas às paredes-cortina da composição 'perretiana' porque estruturais. O volume retangular, de 60 m de comprimento por 22 m de largura e 18 m de altura, é facilmente perceptível em peso, ratificado pela crueza dos pilares quadrados, protagonistas do espaço da nave, e pela grande abóbada reticulada em concreto, sobre a nave central. A referência para a igreja de Moser parece ser mais a basílica paleocristã, do que a sofisticação ora clássica, ora gótica, da arquitetura religiosa posterior ao cristianismo romanizado.

Longe de ser demérita à qualidade do espaço, a materialidade da caixa estabelece nobre contundência, especialmente, na parede opaca e lisa, com belos vitrais azuis, sobre o presbitério. O altar fica retirado, ao fundo, sendo a separação entre clero e fiéis ainda mais sensível que na igreja francesa. Do lado oposto da nave, domina o belo trabalho do plano vertical do coro, que continua as linhas dos caixotões (à moda romana, mas em concreto) da abóbada. No exterior, o efeito de massa das paredes é enfatizado pela alternância entre faixas de pilares e faixas de vitrais, solução conscientemente evitada por Perret, que quis a dissolução total do muro em luz. A entrada saliente e a torre lateral, de inspiração românica, também colaboram nesse sentido; essa última, há de se destacar, é objeto plasticamente belo, repleto de uma austeridade beirando rigidez, típica dos construtores germânicos, o que a tornou forte referência desde então.

O templo construído por Oud na Colônia Kieffhoek, em Rotterdam, projeto do qual se ocupara entre 1928 e 1930, igualmente, reflete-se como redução formal da simplificação litúrgica, conceituada pelo movimento reformador; no entanto, incita tendência na qual o protagonismo, assumido pelos suportes no interior da nave caixão, é substituída pela valorização da linha conformadora, da entrada de luz e do efeito dos materiais, e só, esporadicamente, por algum elemento estrutural interior. A planta é, portanto, retângulo perfeitamente definido, sem suportes intermediários, proporcionalmente mais estendido em largura que em altura e vazado em três lados na porção alta do plano, para a entrada de luz natural.

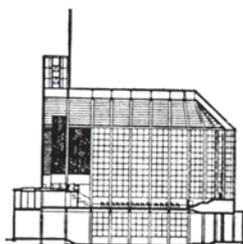
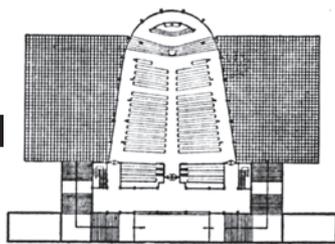
Bem marcada a caixa, a composição dos espaços auxiliares ao volume principal da assembleia, é feita de maneira um tanto abstrata, mas magistral, pelo refinamento atingido nos diversos elementos de ar quase industrial reduzidos ao extremo em prol da caixa sagrada, dominante entre a fileira das casas da colônia apenas pelas dimensões, sem expressar, em absoluto, sua finalidade. Em termos de caráter, e em aproximação grosseira, poderíamos afirmar que o templo de Oud tanto poderia ser relacionado imagetivamente a uma indústria quanto a uma garagem; de



76 - 78
J. J. Peter Oud
Igreja na Colônia
Kiefoek, em
Rotterdam, 1928/30

certa maneira, a solução dada para o templo em Kiefoek evidencia a potencial inadequação iconográfica que as pautas da modernidade impunham se o fato relegava-se apenas à forma. A vontade de adequação exclusivamente formal aos cânones modernos, configurou-se como o fator responsável por boa parte dos historicismos de índole local, ainda presente estilisticamente nos templos cristãos, pelo menos até a segunda guerra mundial.

No entanto, ao conformar, assim, o espaço sacro – acesso na maior dimensão da caixa e, em eixo, na longitudinal, o altar, em composição abstrata de elementos puros onde prevalece o sentido retangular –, Oud afirma, aprioristicamente, a forma de feição radicalmente moderna, tirando partido plástico e simbólico exatamente da perfeição platônica, geometricamente pura. O recinto único é definido apenas pelas superfícies brancas e lisas e pelas aberturas, de conformação 'a longueur', criando templo tão surpreendente quanto Notre-Dame ou St. Anthony, exatamente, pela lucidez geométrica das massas que o configuram. Por isso, tornou-se fato exemplar às intensificações formais advindas do modelo 'perretiano', as quais se podem listar, em recompilatória análise, entre as mais significativas contribuições ao debate moderno do programa eclesiástico no século XX, como se vê na seqüência.



2.4 Modelo Teórico e Intensificações Formais

79 - 81
Otto Bartning
*Sthalkirche (1928),
construída em Essen,
1929/31- destruída na
segunda guerra
mundial*

*“...não basta trabalhar honestamente
com os significados e formas de nosso tempo (...).
O que engendra as obras sagradas não é a vida do
mundo, mas a vida da fé – a fé, entretanto, de
nosso próprio tempo... aquela substância sagrada
da qual as igrejas podem ser construídas deve estar
viva e ser real para nós.”*

*Rudolf Schwarz, 'Vom Bau der
Kirche'*

Os avanços promovidos (ainda) pelos arquitetos alemães

Necessário apontar que, após o impulso extraordinário da França via Notre-Dame du Raincy, o foco da inovação eclesíastica direcionou-se, novamente, à Alemanha, demonstrando tanto que Perret estava acima da média, naquele momento, em nível de arquitetura em seu país, quanto que a veia da reforma litúrgica foi, inicialmente, mais forte e sincera na Alemanha, contagiando fiéis e arrebanhando talentosos arquitetos para colaborar no serviço de consolo às almas após o terror da primeira guerra.

A partir do contundente impulso de Perret, substanciado por Moser e acrescentado por Oud, os prolíficos construtores alemães, sempre imbuídos das mais altas determinações em termos de arquitetura eclesíastica – ungidos de fé e conhecimento plástico-compositivo, tanto quanto disponibilidade de materiais e novas técnicas –, conseguiram implementar, ainda, significativas intensificações funcionais e tipológico-formais em benefício da organização e imagem do templo cristão na modernidade.

O caminho tomado por Bartning e Böhm

Nesse sentido, de grande relevância foi a igreja levantada por Otto Bartning para a Exposição de Colônia em 1928, reconstruída para Essen em 1929 e, finalmente, destruída pelos bombardeios aliados durante a segunda guerra. O que Perret fizera em concreto, Bartning



82 - 85

Otto Bartning

*Sthalkirche (1928),
construída em Essen,
1929/31- destruída na
segunda guerra
mundial*

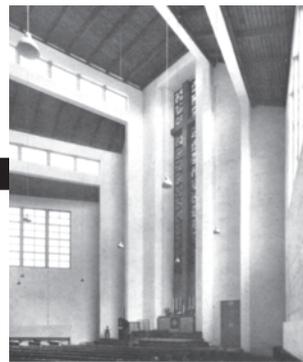
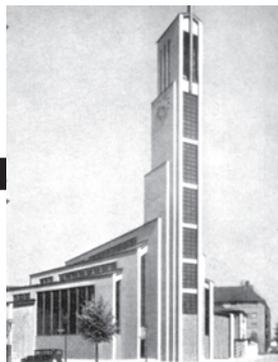
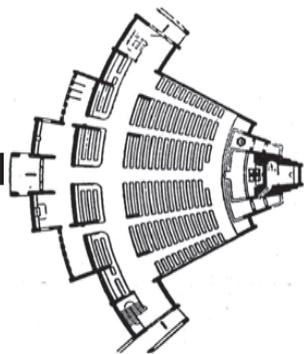
desenvolvera em aço e, por isso, a remetida facilidade de desmontagem e reconstrução até a desapareição.

O plano é um desenvolvimento a partir da tipologia basilical/modelo axial de Raincy, uma transgressão se comparado às especulações formais anteriores de Bartning (ver item 2.2): aproximadamente afunilado e parabólico, o vértice curvo é a ábside da basílica, com o conjunto altar/púlpito ao fundo da nave e deambulatório definido pelos apoios. Os bancos abrem-se, em leque, para colocar a congregação mais próxima, e altar e púlpito ganham ênfase pela posição central no eixo, embora o altar, em plano elevado, com grande cruz ao fundo, obtenha importância extra na composição, enquanto culminação de um plano axial que o enfoca. O órgão está disposto na parte traseira, em ambos os lados dos bancos dos fiéis, em vez de estar acima, sobre o acesso, numa organização nada usual, mas que resulta apropriada. Tanto quanto o altar é elevado para expressar a natureza cristocêntrica, assim, também, a nave inteira situa-se em pavimento superior, tendo de ser adentrada via procissão ritual, numa nova forma de ênfase no caminho (promenade mística); dessa maneira, ao térreo fica reservada a grande sala de reuniões da comunidade paroquial, de modo que o espaço de celebração mantenha-se puro e desimpedido, primando por unidade.

A torre permanece, mas menos saliente como entidade formal, limitando-se à sediar os sinos e marcar o acesso, ao centro, enquanto a nave, definida por superfícies verticais, dissolvidas na forma de delicadas membranas de vidro, contrasta com as paredes maciças sobre as quais se apóia. Recurso plástico de rara beleza, à noite, quando iluminada, o brilho do volume etéreo conotava a mesma obsessão expressionista de transparência e tocava, uma vez mais, a metáfora da 'Coroa de Cristal'.

Apesar disso, a igreja de Essen era templo que indicava claramente que, para Bartning, *"As preocupações pitorescas do expressionismo tinham sido expelidas e o sentimentalismo gótico que sobreviveu nas torres de Perret tinha sido relocado por uma resposta racional"* [30], configurando-se esse um templo de aço, cobre e cristal que recorda as palavras de Friedrich Naumann em *Die Hilfe*, de 1899: *"Em espírito passeei pela igreja do futuro...uma sala feita de cristal e ferro..."* [31] perfeitamente racional em concepção e adequada à tecnologia industrial. Como na Notre-Dame de Perret, nessa Stahlkirche, a força estrutural do material libertava os fechamentos da responsabilidade de suportar carga, permitindo desenclausurar o espaço com paredes totalmente

117



86 - 89
Otto Bartning
Gustav-Adolf Kirche,
Berlin, 1934

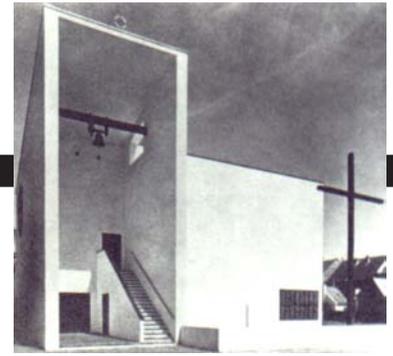
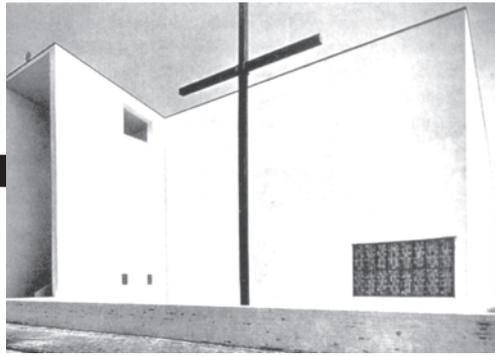
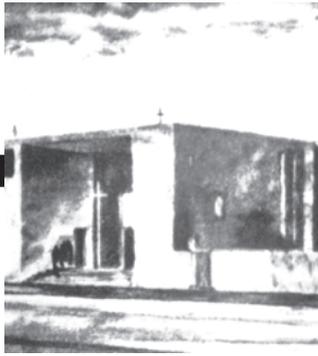
envidraças, que aproximavam o interior do exterior e levavam magnificência lumínica, dia e noite, opostamente, ao interior limpo e austero.

Altamente original, também, é a Gustav-Adolf-Kirche, em Berlim, construída por Bartning em 1934 e reconstruída depois da Segunda Guerra Mundial. A solução é exemplar no sentido de obter-se clara direcionalidade em plano centralizador: a forma em leque, variante da parabólica Stahlkirche, é ordenada dinamicamente desde o altar, situado no vértice gerador de seis contrafortes, em concreto, abertos ao exterior, enquanto, internamente, percebe-se o sentido inverso, o foco para o altar. Visto de fora, o volume ascende com o escalonamento dos contrafortes engastados na delgada torre quadrada, situada, extraordinariamente, como marco da intersecção de três ruas. O resultado alcançado é inteligente e justo, e todo o efeito, interno e externo, surpreendente, a luz entrando pela diferença de altura dos planos verticais.

Com tais definições, Bartning dá passo definitivo para unir tanto técnica construtiva e forma interior, como espaço e funcionalidade litúrgica, exigências eclesiais primordiais e desafio enorme em todo templo moderno. Por essas duas igrejas, dá mostras, também, que, gradualmente, dispensava o misticismo e a sentimentalidade em que havia mergulhado boa parte da arquitetura eclesial, para criar uma arquitetura, fundamentalmente, de seu tempo, mais próxima, em espírito, dos racionalistas do círculo de Gropius do que das anteriores explorações do círculo de Taut. Fazendo isso, não só libertava sua arquitetura das constrições simbólicas que, por vezes, tornava os planos irrealizáveis, como fundamentava, tanto quanto Perret, a moderna arquitetura eclesial, então na veia protestante.

Sob a influência das propostas 'perretianas' do espaço caixão longitudinal, esteve também o outro já destacado arquiteto alemão construtor de igrejas por aqueles anos, Dominikus Böhm. Os templos católicos de São Francisco, em Rheidt-Geneiken, de 1930, e o construído para Osnabrück-Schinkel, de 1932, foram edifícios em que a concentração dos elementos estruturais, dentro da caixa, foi manipulada de maneira a adquirir um máximo protagonismo na seqüência apresentada desde a entrada até o presbitério, atenção processional recorrente nos partidos eclesiais anteriores de Böhm.

Enfatizando o modelo axial e desligando-se cada vez mais das tendências expressionistas anteriores, por essa época, Böhm cometeria aquele que, junto a St. Engelbert, em Colônia-Riehl, é um de seus mais destacados projetos eclesiais: a Igreja de Nordeney (1930/31), templo que



90

Dominikus Böhm
*Igreja em Nordeney,
1930/31 - perspectiva
da primeira versão do
projeto*

91, 92

*Vistas do templo
construído*

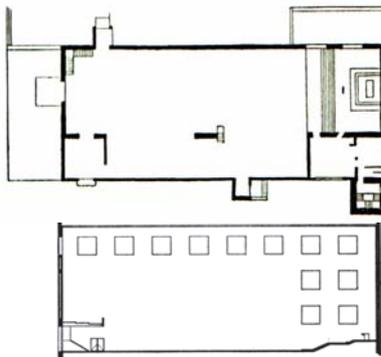
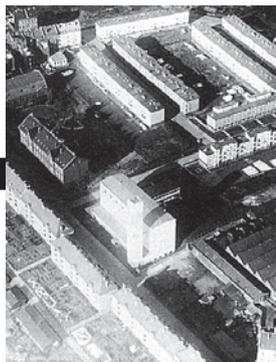
marca o início do profundo processo de experimentação pessoal[32] em direção à sintetização formal moderna. Em Nordeney, Böhm atuou com senso extremo na busca por expressão racional, baseando-se em austeridade tão severa que beira o purismo suprematista ou os volumes brancos, platônicos, do Corbusier purista.

Sem que isso representasse afastamento das referências simbólicas a que está atrelado o programa eclesial, a massa branca, com a torre sineira aberta, engastada e contrastante com o cheio da nave – e, em nível mais amplo, com todo o entorno construído – foi ajustada nos elementos compositivos até chegar a uma imagem que, em abstrato, consegue reter, com força, a representatividade necessária. A cruz negra, em frente à parede branca, é gesto de supremo requinte, assim como o é a única abertura que vaza a caixa branca para iluminar, especialmente, o altar. Ao interior do templo, chega-se por escada que ascende à entrada, colocada transversalmente às duas naves de mesma largura e diferentes alturas que organizam o espaço de culto e culminam em um altar, novamente, negro, elevado, mas não distante da congregação.

O espaço todo é puro e simples, sem distrações, efetivamente, um ponto alto da carreira de Böhm – momento iluminado onde o arquiteto superou a si e a muitos contemporâneos com uma atitude, ao mesmo tempo, entusiasta e cerebral em relação à modernidade. A análise detida do projeto evidencia que, em poucas ocasiões na história da arquitetura do século passado, conseguiu-se conjugar a arquitetura de volumes puros, despojados e abstratos com os requerimentos litúrgicos e simbólicos de maneira tão perfeita, demonstrando, simultaneamente, o enorme conhecimento acerca das necessidades da arquitetura eclesial na duplicidade funcional e simbólica, quanto seu talento especial como arquiteto, intensificando um partido a essa altura já consagrado.

A eclosão de Rudolf Schwarz

Böhm era, profundamente, religioso e envolvido com o movimento litúrgico tanto quanto seu discípulo e colaborador de vários anos, Rudolf SCHWARZ, e, talvez, esse ardor e dedicação sejam o trunfo e a explicação básica por que ambos são figuras-chave da arquitetura eclesial mundial do século XX. Em análoga medida a Böhm, Schwarz será responsável por alguns dos mais lúcidos episódios em torno da gênese do espaço longitudinal do templo católico, com destacada colaboração em termos tanto teóricos quanto práticos, do que é exemplo sua obra



eclesiástica maior, a St. Fronleichnam Kirche, ou Corpus Christi, construída em Aachen entre 1928 e 1930.

O templo consiste em volume cúbico, nu, teto e paredes lisos, plano retangular de modelo axial sem pilares internos, com altar opostamente à entrada. À caixa alta, está adossado corpo retangular mais baixo que serve às acomodações auxiliares do culto, internamente separado do espaço da congregação apenas por pilar-parede, ao qual se agrega o púlpito. Tal ordenação contrastante de volumes, criadora de duas naves consideravelmente distintas em largura e altura, separadas por algum suporte que toma diverso protagonismo em relação ao altar, inaugura alternativa ao espaço único 'perretiano' que passou a ser utilizada, exaustivamente, desde então, por vários arquitetos, pelo que Schwarz e, simultaneamente, Böhm, em Nordeney, são os responsáveis.

À verticalidade da caixa com corpo mais baixo, compõe-se a torre, pouco mais alta, colocada lateralmente na linha do altar e junto ao passeio, já que o lote é de esquina. A porção alta da caixa maior é perfurada por linha de quadrados com esquadrias externas descendo em dupla até a altura do presbitério, o que intensifica a iluminação sobre o altar. Schwarz tem clara noção que a incidência da luz sobre os corpos possui a capacidade de realçar as formas e potencializar a percepção dos planos, e, por isso, enfatiza o efeito dramático do espaço no contraste luz e sombra; dizia ele: *“Há uma mística da luz e uma mística da obscuridade: as duas podem ser símbolo e residência de Deus. O encontro de ambas está cheio de sentido sagrado”*[33].

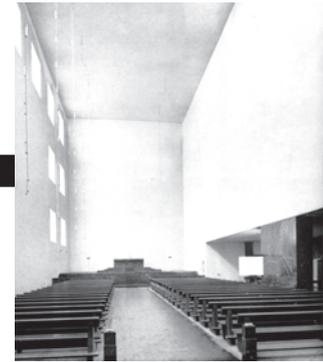
Além do protagonismo da luz natural, a iluminação artificial desempenha importante papel na composição do espaço interior, na forma de spots pendentes do teto que suprem a deficiência lumínica noturna e compõem atmosferas variadas durante o dia, como que para preencher a dureza material do espaço bruto. A partir da porta, diminuta em relação à altura do volume da nave, culmina, em eixo, o altar, elevado em relação à congregação. O espaço é sintético, um vazio a ser preenchido pela presença de Deus; a atenção está, totalmente, voltada ao efeito lumínico criado no interior e ao altar, foco cristocêntrico, apesar do púlpito, em madeira escura, colocado entre as naves e adossado ao pilar-parede, não deixar de ser notado.

Distante de um vocabulário ligado aos conceitos superficiais das caixas brancas, popularmente disseminadas após o ímpeto 'corbusiano', Schwarz demonstrou que podia superar a arquitetura desprovida de concepção sistemática do Estilo Internacional ao criar massa

93 - 95

Rudolf Schwarz

St. Fronleichnam Kirche, ou Igreja de Corpus Christi, Aachen, 1928/1930



96 - 99
Rudolf Schwarz
St. Fronleichnam
Kirche, ou Igreja de
Corpus Christi, Aachen,
1928/1930

rigidamente simples, austeramente pura, derivada de profundo senso do que o movimento litúrgico deveria tocar em matéria de arquitetura para construir a 'Casa de Deus' e 'Assembléia dos Homens'.

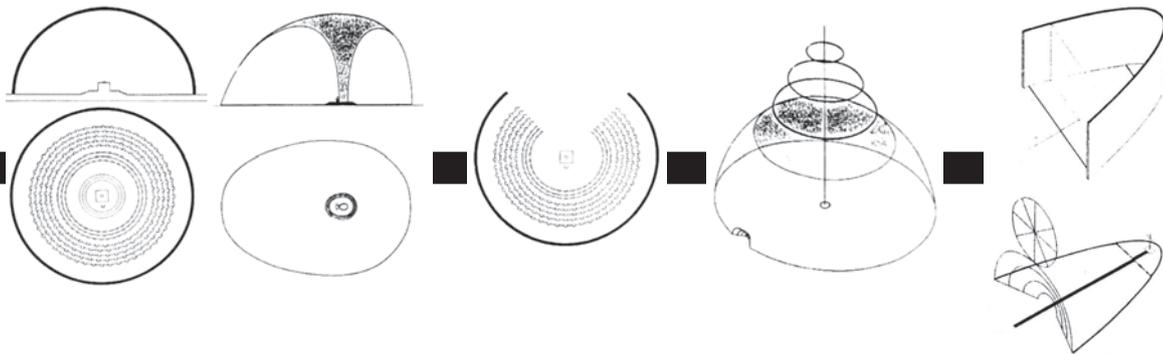
'Vom Bau der Kirche', *modelo teórico para experimentação intensa*

Em relação ao esquema axial longitudinal, é necessário fazer referência ao teólogo Romano Guardini e considerar a grande influência por ele exercida não apenas nos ciclos católicos – anteriormente à Van Acken e suas idéias cristocêntricas –, quanto, diretamente, sobre o jovem Schwarz arquiteto. Guardini, alemão de origem italiana, foi responsável por assentar as bases necessárias à reforma da liturgia, através de textos nos quais confluíam a antropologia, a sociologia, a filosofia e a arte para pregar retorno às fontes cristãs, o que, em matéria de espaço eclesiástico, remetia aos primeiros templos basilicais e à hierarquia rigorosa de ordenação que os caracterizava. Seus textos disseminaram-se nos vários grupos juvenis católicos, num dos quais, o 'Quickborn', formou-se Schwarz, tomando contato direto com os ideais reformistas.

Mesmo que, em nenhum momento, Guardini tenha se referido, diretamente, à configuração que deveriam assumir os templos, as recomendações feitas a respeito da relação necessária entre congregação e ato litúrgico, certamente, foram interpretadas por Schwarz no plano para o Templo de Aachen, enquanto assimilava, também, as influências de Perret, Bartning e, principalmente, Böhm – senão inteiramente na forma, pelo menos no sentido da organização.

Desse amálgama, nasce não apenas experiências arquitetônicas de fundamental relevância para a historiografia eclesiástica, como também a destacada contribuição teórica de Schwarz, 'Vom Bau der Kirche', de 1938, onde apresenta modelos configuracionais destinados a templos – cinco esquemas potencialmente válidos em termos eclesiásticos – e disserta sobre a relação fé e consciência temporal, da qual, segundo Schwarz, o arquiteto devia estar imbuído para resolver os insidiosos, insistentes e quase insondáveis problemas de representatividade dos templos em época de crescente dessacralização do homem e do mundo.

Para o entendimento do templo de Aachen, especialmente importante é atentarmos para o quarto modelo apresentado por Schwarz, um esquema espacial, desenvolvido a partir de um eixo onde está enfatizado, metaforicamente, na marcada axialidade, o caminho do profano ao sagrado e do homem até Deus, como insinuado por Guardini: "Que os corações e os olhos sigam concordes a trajetória até um idêntico fim." [34].



Em atenção a Guardini, Schwarz evidencia a importância do eixo, desde a sombra na porta, até a luz no altar, entremeada pela penumbra da nave, já que era necessário destacar o início e, principalmente, o fim iluminado do caminho: *“A porta do templo é o lugar onde as pessoas interrompem o curso de sua história e voltam as suas origens. A grande porta é escura. O caminho termina no altar... O altar é o lugar onde termina o sacro vagar. Está cheio de claridade, de luz”*[35].

A conciliação entre teoria e prática, alcançada por Schwarz nos vários templos que construiu e, em especial, no de Corpus Christi, através de discurso que justificava a configuração evoluída das antigas basílicas e relacionava as formas puras da arquitetura moderna com a idéia do sagrado, foi de extrema relevância para a arquitetura eclesiástica do século XX.

Intensificando o modelo axial moderno, a partir de preocupações, essencialmente, simbólicas e litúrgicas, Schwarz distancia-se da linha dos arquitetos modernos que, a partir de Perret, mas sem muita reflexão e talento, basearam a prática, estritamente, nos volumes puros, nos materiais modernos e na estrutura, sem a essas variáveis conciliarem outras, tão representativas quanto, como a nova funcionalidade litúrgica e uma inspirada força simbólica. Com as experiências realizadas, Schwarz eleva a arquitetura eclesiástica a um plano mais alto, onde as formas são geradas pela fé e pela liturgia para constituírem-se em legítimas expressões do sagrado.

Rudolf Schwarz

*Modelos
configuracionais para
templos sugeridos em
‘Vom Bau der Kirche’
(The Church Incarnate)*

100

*Primeiro Modelo
Projetual e sua
variação - ‘Sagrado
Interior’*

101

*Segundo Modelo
Projetual - ‘Anel Aberto’*

102

*Terceiro Modelo
Projetual - ‘Cálice de
Luz’*

103

*Quinto Modelo
Projetual - ‘Lançamento
Sagrado’*

2.5 A Proliferação da ‘Caixa Sagrada’

“Essa criação (o ato comunitário do culto) deve tomar lugar na vida dos homens não em imagens e edifícios – no começo, o edifício deve ser, simplesmente, o significado dessa criação e, posteriormente, o resultado dela.”

Rudolf Schwarz, ‘Vom Bau der Kirche’

Embora Bartning, Böhm e Schwarz continuassem concebendo belas igrejas e influenciando, largamente, toda uma geração de arquitetos locais e em outras partes da Europa com idéias e planos, a subida ao poder do partido nazista, e a conseqüente perseguição religiosa desencadeada na Alemanha, desarticulou o movimento litúrgico reformador, tanto do lado católico como protestante, prejudicando a continuidade das experiências em detrimento de uma arquitetura anacrônica, de cunho historicista, estimulada pelo partido a partir dos primeiros anos da década de 30.

No entanto, diante das tantas conquistas figurativas e simbólicas obtidas pelos arquitetos alemães, o caminho estava aberto para que outros profissionais de talento e imbuídos de igual espírito desenvolvessem propostas que, em variados níveis e aspectos, indicavam que o templo religioso, por tantas décadas aquém das mais lúcidas reflexões em matéria de arte, havia tido consolidado novo potencial expressivo na modernidade entre-guerras.

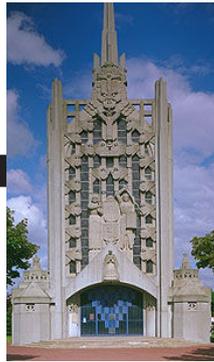
Esse é o tempo em que o foco da arquitetura eclesiástica passa para as diferentes escolas nacionais modernistas na Europa, materializando, em graus diversos, tanto uma continuidade ideológica da arquitetura eclesiástica reformadora quanto, por outro lado, certa indecisão (vacilação) sistemático-lingüística, não mais na forma de um amálgama eclético, mas de uma confusão de rumos entre o que, por aqueles dias, era válido em termos estilísticos e a nova figuratividade moderna.

O contínuo compromisso suíço

A Suíça, país que pelo menos desde a Igreja de St. Anthony, de Karl Moser, impôs presença como importante base das idéias renovadoras da liturgia, foi exemplo positivo nesse sentido: enquanto a Europa toda caminhava para um novo período de obscuridade, manteve a dignidade da arquitetura eclesíastica, levando adiante a recente herança moderna de concepção de templos. Além de Moser, três outros arquitetos colaboraram, especialmente, para tanto: dois de seus pupilos, Otto DREYER e Hermann BAUR, e Fritz METZGER. Em geral, suas construções fogem do convencionalismo que pairava, por aqueles anos, em termos eclesíásticos – planta retangular, espaços acessórios para altares laterais, decoração excessiva ou simplificações gratuitas e intransigentes do moderno como estilo; a simplicidade organizativa, a integridade construtiva, a justeza das proporções e a adequação lumínica despertadas em seus templos são valores constantes, na melhor linha do mestre Moser.

A Igreja de São Carlos, em Lucerna, construída entre 1930 e 1934 por Metzger, talvez seja o exemplo mais notável. O plano é claro e simples, o espaço único envolve o altar em ampla curva e o tratamento uniforme de ábside e nave tem o efeito de prolongar o espaço, enquanto aproxima a mesa de comunhão da congregação. Uma faixa contínua de janelas preenche de luz natural o interior. As elevações são, igualmente, simples, mas elegantes, destacando-se as linhas limpas do campanário, ícone de pureza frente às colinas circundantes; um corpo mais baixo contém as funções auxiliares do culto, enquanto um terraço coloca-se sobre a pendente inclinada do terreno, destacando o volume da igreja nos bancos do Rio Reuss, que margeia o templo em um dos lados.

Na veia protestante, destaca-se uma igreja de semelhantes características – incluindo o moderno campanário com relógio –, construída por Werner MOSER, filho de Karl, em Zurich-Alstetten (1941). O que torna a igreja de Werner diferente de São Carlos, é o plano inusitadamente assimétrico, que enfatiza, separadamente, cada aspecto da liturgia e harmoniza-se com a igreja já existente, ao lado da qual a dele estava sendo construída. Diferente de outras igrejas modernas, de soluções genéricas, essa tem a peculiaridade de ser solução específica, levando em conta a antiga igreja e o entorno vernacular – numa real atitude de conciliação com o preexistente –, mesmo que a linguagem de Werner, que havia trabalhado com Wright e Mies, seja totalmente erudita e construa-se na compreensão das noções espaciais do primeiro e na clareza de



104

**Emmanuel Gonse e
Charles Duval**

*Igreja de St. Pierre, em
Roye, 1930*

105, 106

Paul Tournon

*St. Thérèse de L'Enfant
Jesu, em Yvelines,
Aubergenville, Ile-de-
France, 1928*

107

Paul Rouvière

*Igreja de La Trinité, em
Blois, 1936/1949*

relações e economia de meios do segundo. Também protestante, embora de diferente expressão plástica, vale ainda relacionar a Igreja de São João, construída pelos arquitetos BURCKHARDT & EGENDER na Basileia, por volta de 1936. O templo é celebração da estrutura de aço combinada com paredes de vidro, criando interior bastante avançado, figurativamente, para a época, baseado na capacidade expressiva da nova tecnologia.

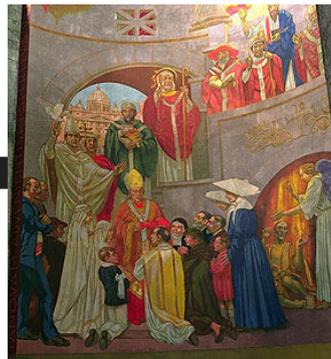
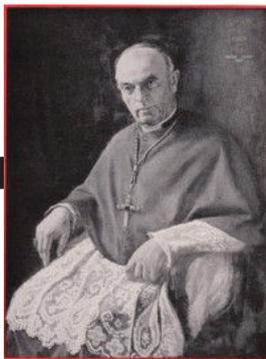
Igrejas francesas do entre-guerras: a meio do caminho de um retrocesso

Na França das Notre-Dame – a medieval e a moderna – o ímpeto geral às décadas de 30 e 40 foi mais conservador, menos solidário às conquistas figurativas da modernidade, embora algumas exceções. Sob os vestígios de Perret e à sombra de Le Corbusier, igrejas como a construída em 1930 no seminário de Voreppe, na diocese de Grenoble, ou St. Pierre de Roye, de GONSE & DUVAL, muito pouco passavam de arremedo da radiosa simplicidade traduzida em concreto por Perret desde o templo em Raincy, embora já antecipassem, na composição de alguns vitrais não figurativos, a digna integração entre a arquitetura e as outras artes atingida, anos depois, pela participação de renomados pintores e escultores franceses na concepção do espaço sacro (ver Capítulo 3, item 3.2).

Mais condenável foi a fidelidade romana que inspirou a fachada da Igreja de St. Pierre de Chaillot ou a suntuosidade bizantina que domina o seu interior, de decoração excessiva, que oprime a arquitetura em época que devia ser rara, pela austeridade da qual buscava vestir-se o movimento reformador.

Engano semelhante foi cometido quando da construção do Santuário de Sainte Clotilde, onde a invenção decorativa teve carta branca, na forma de diferentes superfícies translúcidas combinadas, das quais o arquiteto não soube tirar partido para, realmente, engrandecer o interior; o ecletismo de suas soluções chega a soar nefasto naquele momento, embora igrejas como St. Thérèse de l'enfant Jesu, construída por Paul TOURNON em 1928, ou, ainda, a Igreja da Notre-Dame de la Trinité, em Blois, construída em 1936 por Paul ROUVIÈRE, redimam a arquitetura eclesiástica francesa do declive funesto, após o empolgante estímulo de Perret.

A igreja de Tournon é vigorosa experiência plástica, com fachada rendilhada de grupos escultóricos, devedora das portadas góticas medievais e atmosfera geral próxima, em espírito, do expressionismo de formas empáticas de Gaudí. No entanto, encontra-se imbuída das conquistas



dos modernos racionalistas na ênfase estrutural em concreto, que permite a dissolução das paredes em malha geométrica de luz, tanto quanto já o fizera Perret em 1922. O interior é, liturgicamente, avançado – se considerados os moldes conservadores da arquitetura eclesiástica na França da época –, com a nave única, que termina em ábside, livre de obstáculos visuais, direcionando o olhar ao altar num recinto cheio de luz, onde se destaca o púlpito saliente de uma das colunas estruturadoras da caixa. Já La Trinité é obra despojada, majestosa no equilíbrio e proporção entre nave e coro curvo, onde as superfícies verticais de vidro, com trabalhos de Barillet, Le Chevallier e Hanssen e o ‘Caminho da Cruz’, do escultor Lambert Rucki, formam tapeçaria de luz que não atenta contra o recolhimento necessário ao altar. Construída em concreto armado é, no entanto, mais notável pela decoração do que pela estrutura.

‘Le Chantiers du Cardinal’

De maior destaque, no cenário francês do entre-guerras, é o amplo programa de construção eclesiástica que espalha cerca de cem igrejas, de diferentes tamanhos e variados resultados arquitetônicos, nos quatro cantos de Paris, trabalho coordenado a partir de 1932 pelo Cardeal VERDIER. Os ‘Chantiers du cardinal’ empregaram número considerável de arquitetos, artistas e operários e permitiram às multidões da França conservadora adaptar-se, tanto pelos enganos quanto pelos sucessos, à nova ótica figurativa eclesiástica.

Apesar do número elevado de construções, foram, efetivamente, poucos os arquitetos que demonstraram ter aceitado, sem restrições, as novas técnicas e submeteram-se, totalmente, aos imperativos da nova liturgia, fontes da regeneração arquitetônica. Entre as melhores iniciativas, podemos relacionar a pequena igreja de St. Joana D’Arc, construída em 1933 por FAVIER, a modesta Notre-Dame du Calvaire de Châtillon, de FLANDRIN, St. Jean l’Evangeliste de Drancy, St. Jean de Cachan, St. Pierre d’Alfortville e, principalmente, a majestosa Igreja de Saint-Esprit, outra obra de Paul Tournon, situada na Porte Dorée. Inspirada em Hagia Sofia, porque essa “...não tem o furor do inédito, da originalidade a qualquer preço”[36] e porque àquela organização parecia-lhe coincidir programa teológico e cósmico, a igreja, construída em concreto armado deixado bruto, tem volume monumental austero e interior imerso na lição bizantina de dramaticidade e teatralidade espacial.

108

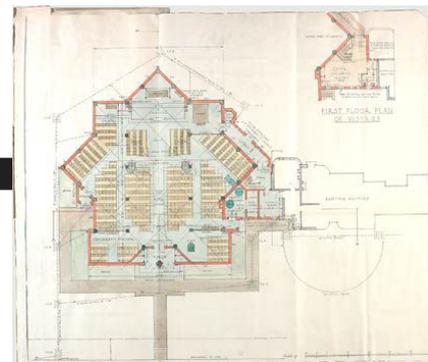
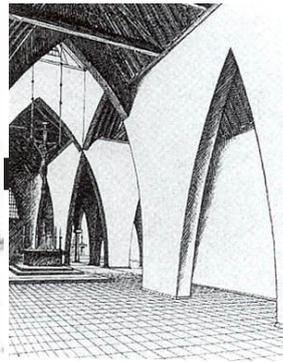
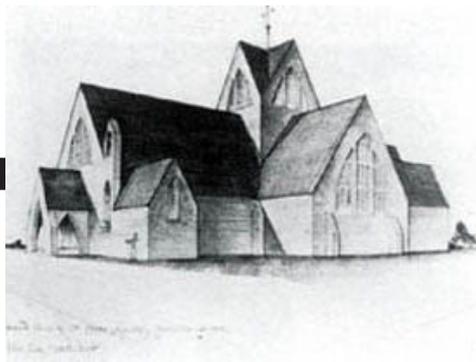
Cardeal Jean Verdier

Responsável pela empresa de mais de cem igrejas em Paris, a partir de 1932

109, 110

Paul Tournon

Sainte-Esprit, em Paris, 1928/35 - ‘Chantiers du cardinal’ - vistas do interior, com pinturas murais executadas pelo Ateliers d’Art Sacré, composto pelos artistas Maurice Denis, Georges Desvallières, Nicolas Untersteller e Éliane Branly



111, 112

Eric Gill

*St. Peter the Apostle,
em Gorleston-on-Sea,
Norfolk, terminada em
1939.*

113

**Nugent Francis
Cachemaille-Day**

*St. Michael, em
Wythenshaw,
Manchester, 1937*

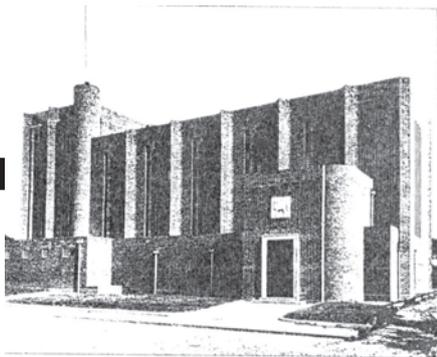
Dos profícuos arquitetos dos canteiros, Henri VIDAL foi o que construiu alguns dos menores e melhores templos, oriundos de renúncia figurativa e ampla consciência do momento. Uma capela como a de Sainte-Marie-Aux-Fleurs, em Sainte-Maurdes-Fossés, é irrepreensível de graça e justeza, enquanto Saint-Paul de Vitry, com abóbada sustentada por delgada malha de madeira, exclui, totalmente, o inútil em prol de contundente simplicidade. Suas obras, de custo ínfimo, são preciosidades em meio à pobreza, num momento em que a arquitetura e, mais, a sociedade européia encaminhava-se, novamente, à dureza dos dias de uma nova guerra. Em balanço, pode-se dizer que, nos canteiros do Cardeal Verdier, construíram-se algumas felizes igrejas modernas, embora outras nem tanto, porque compostas dentro de um repertório estilístico de formas 'modernosas' (para usar um termo de Lúcio Costa), muitas vezes gratuitas e, conseqüentemente, injustificáveis.

Alguma lucidez em cenário conservador: a Grã-Bretanha no período

Semelhante raciocínio pode ser feito para avaliar a arquitetura eclesiástica britânica do período, imersa num conservadorismo que pouco admitiu soluções mais progressistas, em termos da funcionalidade litúrgica, do simbolismo e das técnicas construtivas já, então, consolidadas em outros países da Europa. Foram, relativamente, poucos os arquitetos que se desprenderam da tradição em direção a uma interpretação consciente dos requerimentos litúrgicos do movimento reformador, ou que passaram do moderno enquanto 'estilo'.

Entre as melhores iniciativas, estão muitas igrejas anglicanas, como a de First Martyrs, em Bradford (1935), de J. H. Langtry LANGTON, de planta octogonal potencializadora do caráter comunitário da ação litúrgica e a de St. Peter, de Eric GILL, em Gorleston-on-Sea (1939), uma das primeiras a organizar-se de acordo com os novos ideais da liturgia, na forma de plano cruciforme, onde a congregação dispõe-se circundando o altar.

De organização semelhante, com o presbitério colocado ao centro e assembléia de ambos os lados, está a igreja construída por John KEBLE em Mill Hill, Londres, iniciada em 1936 e consagrada em 1937, obra que tem, como especificidade, planta onde a largura domina em relação ao comprimento. De 1937 é outra igreja de organização avançada, St. Michael and All Angels de Wythenshaw, diocese de Manchester, obra do arquiteto N. F. CACHEMAILLE-DAY. O plano tem a feição de uma estrela, derivada da interseção de dois quadrados, um deles rotado a



45° para criar espaço limpo e racional, de índole moderna, envolvendo a congregação na celebração a partir do altar colocado em uma das pontas da estrela.

Cachemaille-Day foi, provavelmente, o arquiteto mais interessante da cena britânica do entre-guerras e demonstrou isso na outra igreja por ele construída, St. Saviour, em Eltham, iniciada em 1934, bloco maciço de tijolo à vista, composto por marcada entrada lateral adossada à nave caixão, à qual, também, agrega-se volume mais baixo, para as funções auxiliares de culto, e outro mais alto, para o altar, na linha do Templo de Corpus Christi, de Schwarz.

A boa visibilidade dada ao altar e o aporte estrutural e estilístico diferenciado são testemunhos da nova sensibilidade estética que pairava pelo Reino Unido, do que, também, são testemunhos as igrejas de Santa Mônica, em Liverpool, do arquiteto VELARD e do Cristo Rei, em Cork, Irlanda, obra do americano Barry BYRNE[37], essa um espaço absolutamente livre de suportes, uma forma nova, de planta losangular com elementos bem ordenados, liturgicamente, e exterior refinadamente belo pela utilização sóbria e elegante do material.

Dos arquitetos que, anteriormente, utilizavam linguagem arquitetônica historicista, cabe destacar J. Ninian COMPER, pela resposta afinada com os pressupostos do movimento litúrgico que dera à Igreja de São Felipe, em Cosham, de 1938. Desconsiderando o retrocesso figurativo, o plano de Comper leva a uma planta retangular, de três naves, toda a funcionalidade da domus ecclesiae dos primeiros séculos cristãos por aproximar o presbitério da comunidade, mesmo que disponha o altar separadamente, criando espaço amplo e iluminado, à maneira moderna.

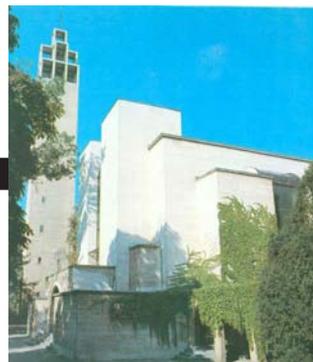
A experiência 'periférica'

De países europeus, tradicionalmente, à margem das mais significativas experiências arquitetônicas, como a Tchecoslováquia, também se pode apontar algumas boas igrejas como a de St. Wenceslas, em Praga, construída entre 1926 e 1927 por Josef GOCÁR, um dos primeiros exemplos de planta trapezoidal, com detalhes devedores da igreja de Bartning em Essen. O interior da igreja é potente pela simplicidade, com destaque para a ábside curva e para as paredes a ela convergentes que direcionam o olhar ao altar, conduzindo a congregação ao coração da liturgia. O telhado escalonado permite a entrada de luz pelos vãos, o que, conjugadamente às altas faixas de iluminação da parede absidal, confere pureza e brilho semelhante às igrejas

114 - 116

**Nugent Francis
Cachemaille-Day**

*St. Saviour, em Eltham,
1934*



117, 118

Josef Gocár

*St. Wenceslas, em
Praga, 1926/27*

119

Aladár Árkay

*Városmajor, em
Budapeste, 1932/33*

120

Oskar Sosnowski

*St. Roch, em Białystok,
1937/46*

suíças daqueles anos – efeito bastante diferente das obras concebidas pelo contrterrâneo Plecnik, na mesma época.

Da Hungria, pode-se destacar a Igreja de Városmajor, em Budapeste, construída entre 1932 e 1933 por Aladár ÁRKAY, elegante bloco branco, elementar, modernista, semelhante à Igreja de Pasarét, de Gyula RIMANÓCZY, obras que, além de belos objetos arquitetônicos, pouca evolução mostraram no sentido de reavaliar o espaço litúrgico e propor esquemas de acordo com a liturgia reformada. Também da Polônia, podem-se referenciar algumas igrejas, como a de St. Roch em Białystok (1937/46), de Oskar SOSNOWSKI ou o projeto para o concurso da Igreja da Santa Providência, feito em 1930 por Jan WITKIEWICZ-KOSZCZYC, concepções que se destacam em cenário, ainda, demasiadamente, conservador em termos de arquitetura eclesiástica.

As circunstâncias locais mostravam-se, portanto, cruciais em muitos casos, as reminiscências historicistas fortes demais para serem, até então, derrotadas totalmente, e a busca por modernidade era como um desses venenos excitantes que acabam por tornar-se mais necessário que qualquer alimento, para parafrasear Paul Valéry. Isso desvirtuava boa parte dos espíritos insólitos que, em busca de uma virada figurativa para estarem 'na moda', passaram a conceber igrejas que não passavam de caixas a sinalizar o estilo pelo estilo, em detrimento de um *modus operandi* com base na universalidade, na racionalidade, na geometria e na economia moderna, indicando que os ares de modernidade foram, por vezes, inebriantes.

Dom Paul Bellot, monge arquiteto: fervor religioso e sensibilidade formal

À margem desses desvios, no entanto, esteve outro personagem digno de ser referenciado em particular, porque de extrema relevância para o entendimento da moderna arquitetura eclesiástica francesa do entre-guerras, senão européia: Dom Paul BELLOT, monge arquiteto formado na École des Beaux Arts e que vivia no claustro de São Bento de Solesmes, em Paris, mas que construiu templos em diversas partes da Europa na primeira metade do século XX. Dom Bellot, tanto quanto Böhm ou Schwarz, esteve, profundamente, comprometido com as implicações arquitetônicas da renovação litúrgica católica. Talvez por isso, sua linguagem eclética, que poderia enquadrá-lo, facilmente, tanto entre os expressionistas como entre os historicistas de plantão ou os primeiros modernos racionalistas, passe, relativamente, despercebida, em prol da intensidade construtiva e da concepção orgânica atingida a partir das potencialidades do tijolo enquanto



121, 122
Dom Paul Louis
Denis Bellot, monge
beneditino e
arquiteto
Abadia de Saint-Paul
em Oosterhout,
Holanda, 1906/1920

material arquitetônico, não necessariamente atual, mas cheio de vigor moderno, em mente hábil para conceber com ele igrejas simples, mas de grande efeito. Isso se observa em Saint-Paul d'Oosterhout, na Holanda, iniciada durante sua estada naquele país em 1906 e finalizada em 1920, na Abadia de Quarr, na Ilha de Wight, iniciada enquanto esteve na Inglaterra em 1907 e concluída em 1914, assim como nos templos franceses de Saint-Chrysole, em Cominnes (1922/33), Imaculada Conceição de Audincourt (1928/33), o mosteiro das beneditinas de Vanves, construído antes da guerra de 39 e, em Portugal, a Igreja da Imaculada Conceição do Porto, projeto de 1938 concluído em 1947, entre outras obras de notável justeza.

Como Wagner, o ateu racionalista construtor de St. Leopold, Dom Bellot pensava em tudo, o que não o impedia de referenciar Deus e querer que cada casa Sua fosse como uma “...*grande veste destinada a reunir em Cristo o povo cristão*” [38]. Isso ele demonstra em interiores, liturgicamente, avançados, onde domina discreta policromia, arcos abatidos e paixão pelo idioma gótico moderno, na melhor tradição de Viollet-Le-Duc.

Mesmo não atingindo resultados, rigorosamente, sintéticos, como as igrejas alemãs ou suíças da mesma época, Bellot é exemplo do arquiteto religioso que, na intensidade da fé, utiliza a inteligência e o fervor para deleitar o olho e o espírito dos fiéis, o que serviu para afastá-lo do moderno como ‘estilo’ para conceber grande arquitetura.

Notas

1 Segundo Edson da Cunha MAHFUZ, no texto “Da atualidade dos conceitos de caráter e composição” (In: *O clássico, o poético e o erótico e outros ensaios*. Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis. V. 4. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2001) em síntese de larga tradição teórica sobre o assunto, a noção de Caráter está ligada ao conteúdo simbólico de um edifício; conceito um tanto complexo, largamente debatido e desafiador de qualquer definição absoluta, segundo o autor. No entanto, compilando definições de autores atuais como Norberg-Schulz, para quem o caráter de um espaço ou edifício é determinado por sua constituição física, ou seja, a ‘atmosfera’ atribuída a um lugar ou edifício é dada pela forma e substância constituinte; e Colin Rowe, que, remontando a tradição tratadística do século XIX, discorre que caráter é decorrente de alguma particularidade evidente, aquilo que faz de um objeto algo único, em suma, seja reconhecido o propósito simbólico ou funcional para o qual foi construído, Mahfuz estabelece didática classificação compilatória dos conceitos de vários autores, listando ‘caráter imediato’, como sendo aquele definido pelas técnicas construtivas e pelos materiais usados na construção do edifício, e ‘caráter genérico’ como o determinado pela estrutura formal (partido) espacial interna e no contexto; ambos estariam presentes, inalienavelmente, em qualquer edifício, porque relacionados diretamente à estrutura material e formal da arquitetura. Já ‘caráter essencial’, conteúdo



123 - 125
Dom Paul Bellot
Abadia de Quarr, Ilha de Wight, Inglaterra, 1907/14

psicológico que a obra é capaz de suscitar, como estranheza, infinitude, etc, através das relações dimensionais e proporcionais das partes dos edifícios; ‘caráter programático’, relacionado ao propósito funcional do edifício e atingido por meio do destaque de elementos representativos ou não do todo para torná-lo expressivo; e ‘caráter associativo’, que recebe o nome por expressar significado renovado pela associação com objeto conhecido, existente ou não, ou elementos convencionais, mais ou menos literais, que sejam valorizados por um determinado grupo social em um edifício, podem ou não estar presentes na arquitetura, segundo o autor.

2 ARGAN, op. cit., p. 30.

3 Como o escrito por Wilhelm Worringer “A Essência do Gótico” (1911) e o publicado, em 1917, por Karl Scheffler, “O Espírito do Gótico”.

4 FRAMPTON, op. cit., p. 139.

5 Atentar para a elevação do pavilhão, ilustrativa do panfleto de divulgação da Exposição da Werkbund, de Colônia, onde está posta a frase “A catedral gótica é o prelúdio à arquitetura de vidro”.

6 Como pronunciava o arquiteto Adolf Behne, em 1918 (apud FRAMPTON, op. cit., p. 140): “A afirmação de que a arquitetura de vidro fará surgir uma nova cultura não é o capricho louco de um poeta. É um fato. As novas organizações de bem-estar social, os hospitais, as invenções ou inovações e aperfeiçoamentos técnicos não darão origem a uma nova cultura -, mas a arquitetura do vidro cumprirá esse papel.”

7 Scheerbart apud GIL, op. cit., p. 167.

8 É possível fazer a seguinte leitura da representatividade das catedrais góticas medievais: nós, humanos, temos condições de viver em sociedade – burgo – e mostramos nossa força conjunta – grupo – construindo um edifício mais alto que as torres e as muralhas dos castelos dos senhores. Ou seja, são, em boa parte, materialização da capacidade humana de superar dificuldades, um imagem extremamente pertinente ao contexto alemão da época.

9 FRAMPTON, op. cit., p. 141.

10 *Die Gläserne Kette*, iniciado por Taut em 1919 após o encerramento das atividades abertas do *Arbeitsrat für Kunst*. A correspondência envolvia cerca de quatorze pessoas, instigadas pela sugestão de Taut: “cada um de nós desenhará ou escreverá a breves intervalos de tempo, informalmente e à medida que o seu espírito leve a fazê-lo (...), as idéias que lhe agradaria compartilhar com o nosso círculo”. Além de Taut que se dizia Glas, os personagens mais conhecidos da cadeia foram Gropius (sob a alcunha de Mass), Finsterlin (Prometh), o irmão de Taut, Max Taut, que assinava com o próprio nome, os irmãos Hans e Wassily Luckhardt e Hans Scharoun. Idem.

11 Bruno Taut apud HEATHCOTE, op. cit., p. 25.

12 A análise detida dos desenhos aponta para ampla variedade formal, contemplando propostas geométricas e orgânicas de livre interpretação gótica. Na linha geométrica, antes de Taut, são precursores alguns riscos de templos religiosos de inspiração cubista feitos por arquitetos tchecos como Antonin Procházka, Iri Kroha, Josef Stepánek e Bedrich Fevrestein, embora essas concepções estivessem comprometidas mais com a criação de um novo modelo nacional de expressão e com uma configuração geométrica do espaço – enquanto resposta tectônica aos planos da pintura cubista – que com os preceitos expressionistas aludidos por Taut.

13 TAUT, op. cit., 254 e 255.

14 Bruno Taut *apud* GIL, op. cit., p. 174.

15 Todos edifícios amplamente analisados nesse trabalho.

16 A partir da conferência feita pelo jovem beneditino Dom Lamberto Beauduin, em Malines, 1909. Na ocasião, Beauduin apresentou propostas que, em conjunto, apontavam que a única maneira de fazer a Igreja voltar às verdadeiras fontes da renovação espiritual estava na reafirmação da liturgia, o culto público, em si, a grande escola da vivência e da espiritualidade cristã, e que viver a liturgia é participar da própria vida de Cristo em seu corpo, na Igreja, enfatizando o valor do templo como Corpo de Cristo. Cf. ANSON, Peter. *A Construção de Igrejas*. Rio de Janeiro: Editora Renes, 1969, p. 994.

17 *Apud* HEATHCOTE, op. cit., p. 32.

18 Efetivamente, os protestantes já tinham mudado o caráter do altar durante a Reforma, quando a tradicional mesa de pedra foi substituída por uma de madeira, de modo a ganhar mobilidade no coro ou potencializar sua colocação entre a congregação, na nave. Dessa maneira, reavivavam o simbolismo da Ceia e alteravam a posição do celebrante, não mais de costas, mas então de frente à congregação. No entanto, como o foco das igrejas protestantes tendia a ser o púlpito e a palavra, o alcance da mudança ficou atenuado.

19 Otto Bartning *apud* SCHNELL, op. cit., p. 33.

20 Idem.

21 Cf. GIL, op. cit., p. 69.

22 Cf. HEATHCOTE, op. cit., p. 25.

23 Bruno Taut *apud* HEATHCOTE, op. cit., p. 26.

24 Otto Bartning *apud* GIL, op. cit., p. 73.

25 Johannes van Acken *apud* SCHNELL, op. cit., p. 34.

26 Idem.

27 Cf. SCHNELL, op. cit., p. 39.

28 HITCHCOCK, op. cit., p. 452.

29 Perret *apud* Ochsé, op. cit., p. 67.

30 HEATHCOTE, op. cit., p. 34.

31 Citado em SCHNELL, op. cit., p. 41.

32 Muitos dos projetos anteriores, incluindo a Igreja da Paz das Mulheres, em Frankfurt, de 1927, anteriormente referido, foram feitos em colaboração com outro destacado arquiteto alemão, Rudolf Schwarz, referido adiante.

33 SCHWARZ *apud* GIL, op. cit., p. 106.

34 Guardini *apud* GIL, op. cit., p. 109.

35 Schwarz *apud* GIL, op. cit., p. 109.

36 Segundo o que Tournon escrevera em número da Revista L'Art Sacré de 1935, citado em OCHSÉ, op. cit., p. 72.

37 Para uma mais completa apreciação das obras de Byrne, ver capítulo 3, item 3.4.

38 Dom Bellot *apud* Ochsé, op. cit., p. 61.

Capítulo 3

Permanências Simbólicas & Conquistas Figurativas

3.1 Uma Igreja para os Novos Tempos de Paz

“A igreja deve servir ao povo de Deus de nossos dias. Por isso deve construir-se de tal forma que responda às aspirações dos homens do presente. As tendências mais nobres do homem atual devem encontrar aqui sua plena satisfação: o afã de comunidade, o desejo de verdade e autenticidade, o anseio de passar do superficial ao essencial, a exigência de clareza, de transparência e de lucidez, a nostalgia de silêncio e de paz, de calor e de segurança.”

Comissão Litúrgica da Conferência de Fulda, Ponto 1/6 das Diretrizes par a Construção de Igrejas Segundo o Espírito da Liturgia Romana

Os efeitos avassaladores da Segunda Grande Guerra

Inescrupulosa, mas inalienável à historiografia do século XX, a Segunda Guerra Mundial, acontecida entre 1939 e 1945, cerrou mentes, feriu escrúpulos e inaugurou retrocessos de danos arduamente reparáveis em diversas áreas do conhecimento e da produção humana, inclusive na Arquitetura – e não é consolo o ditado que ‘depois da tempestade vem a bonança’: não haveria esse tipo de tempestade se o homem assim não quisesse, para saciar recônditas vontades inferiores.

Entre tantos dissabores, a segunda grande guerra do século XX, virtualmente, interrompeu o fluxo crescente da arquitetura moderna na Europa em termos de obras construídas. Por outro lado, mestres perseguidos, como Gropius, Breuer e Mies, emigraram para o Estados Unidos, enquanto outros se recolheram em abstrações que mudariam o rumo das próprias arquiteturas, como Le Corbusier.

O Nacional Socialismo Alemão ungido pelo *über* Adolf Hitler, devastou e viu seu território devastado, guerreou pela superioridade da raça ariana e foi amplamente derrotado, com as

forças aliadas dividindo o país em diferentes zonas de ocupação para controlar a complicada situação de escassez de alimento e de rumos de um povo sofrido, acossado entre ruínas.

A reconstrução material e espiritual da Alemanha

Era 1945, e a Alemanha, uma vez mais, despertava da terrível realidade de um confronto bélico sangrento e doloroso, novamente, tendo de reconstruir-se, não só materialmente, quanto espiritualmente. Havia muitas cidades arrasadas e inúmeras igrejas destruídas, tornando a urgente necessidade de reconstrução, ao que parecia, quase impossível, e tarefa para muitas gerações. No caso da arquitetura eclesiástica, o problema era um tanto mais intrincado, porque faltavam materiais de construção, e os poucos existentes eram designados pelas tropas aliadas de ocupação à construção de habitações.

Por outro lado, o processo de reconstrução carecia de um rumo teológico claro, tanto do ponto de vista arquitetônico quanto artístico. O que se evidenciava é que, nos anos seguintes à guerra, a vida e a liturgia, prontamente, retomaram velhos costumes, sem que as experiências e mudanças sofridas desenvolvessem, suficientemente, seu influxo. Repetidas vezes, arquitetos e intelectuais cristãos propuseram novas orientações litúrgicas, mas apenas em ocasiões excepcionais foram ouvidos.

Nesse panorama, interrompida uma ditadura alienante de quinze anos, a decisão foi de, gradualmente, reconstruir as igrejas abaladas, tanto protestantes quanto católicas, assim como, lentamente, cobrir todas as novas partes ocupadas do país com novas construções, o que não se fez, inicialmente, sem forte ajuda estrangeira. Calcula-se, em números inexatos, que entre capelas e igrejas cristãs, protestantes ou católicas, reconstruíram-se, restauraram-se ou edificaram-se novos mais de oito mil templos, ao largo de mais ou menos quinze anos, em toda a Alemanha.

Os rumos arquiteturais ao restabelecimento espiritual

Cabe ressaltar que, especialmente a respeito da reconstrução dos templos arruinados, forte debate instaurou-se sobre os moldes que deveriam assumir as intervenções, fato com o qual nem os fiéis, que se manifestaram em favor da reconstrução, nem o clero estavam, devidamente, preparados para compreender em termos arquitetônicos.

Como aponta Schnell[1], havia as opções de derrubar as ruínas e construir igrejas novas em seu sítio, conservar as partes arruinadas no estilo anterior e completá-las com arquitetura contemporânea ou reconstruir todo o edifício segundo o antigo modelo, o que sempre é mais complicado, por afetar a lâmpada da Verdade, ou a qualidade original do edifício.

Após amplas discussões que defendiam uma ou outra ação, foi montada comissão de técnicos para estudar cada caso em particular, o que acabou sendo decisão mais coerente: graças a isso, há, na Alemanha, importantes templos restaurados, com os quais as pessoas identificavam-se antes da guerra, onde se utilizou, como principal critério de intervenção, a noção de ruína para rememorar, em espírito, a antiga decoração e estrutura.

No entanto, o estabelecimento de parâmetros sólidos a uma nova arquitetura eclesiástica deu-se apenas cerca de sete anos após o final da guerra; ou seja – fato não apontado na bibliografia – levou certo tempo para que começasse a definirem-se, mais exatamente, os caminhos válidos, em espírito e técnica, para aqueles novos tempos de despertar europeu, algo que, na Alemanha, foi palpável, em generalidade, apenas no início da década de 50.

E esse ressurgimento foi, novamente, comandado pela Alemanha: por um lado, por ter um episcopado esclarecido, que reconheceu a transcendência do momento e tratara de afastar preconceitos estereis e nostalgias infundadas, admitindo a validade de um mundo de formas e estruturas novas que, então, amanheciam após a utopia da máquina; cristãos que miravam o porvir com objetividade e valentia, esperançosos de ver a fé cristã relevante, mais uma vez, no coração das pessoas, não se iludindo com o glorioso passado de catedrais e abadias que viam como, decididamente, ultrapassado. Por outro lado, tal ressurgimento deve-se, também, pelo rápido crescimento econômico que, logo, teve o país.

A primeira assertiva pode ser ilustrada pelos vários congressos realizados ao largo dos primeiros anos após a guerra e pelas diretivas e documentos surgidos a partir dessas reuniões, e a segunda, pelos inúmeros templos construídos por todo a Alemanha nos anos seguintes à guerra.

As diretivas protestantes na reedificação da fé e dos templos

A igreja protestante começou mais cedo o diálogo de como deveriam ser as novas construções eclesíásticas. Até 1960, realizou dez importantes congressos onde logo se concluiu serem necessários alguns princípios culturais e teológicos para orientar a arte e a arquitetura, assim como proximidade maior entre arquitetos e fiéis para decidirem as questões funcionais e simbólicas relevantes.

Nas questões teológicas, por exemplo, apontou-se à atenção pública a pregação e o sacramento como elementos configuradores do recinto eclesíástico protestante, partindo de nova compreensão do culto para unificar, em fundo e forma, as questões litúrgicas e arquitetônicas: *“...quem se ocupa do problema da igreja, do ponto de vista da liturgia, não o fará desde o estilo, mas desde a concepção das plantas; ou seja, não desde as aparências exteriores, mas desde a idéia”*[2]. Junto a isso, evolui, no seio protestante, a idéia de que *“...Lutero ensinava a presença real de Cristo na Eucaristia, assim como a necessidade de elevação e adoração da mesma”*[3], ou seja, revê-se que, para Lutero, não era somente importante a liturgia da palavra, mas a celebração de Cristo pela Eucaristia, o que, em algum nível, diminuiu o protagonismo do púlpito em favor do altar na organização das igrejas protestantes, destruindo, em boa parte, a diferença secular entre o rito católico e protestante.

Isso fica ratificado em 1951, quando no congresso protestante de Rummelsberg declara-se, ‘como orientação, não como lei’, que *“...em uma sã concepção litúrgica é a celebração eucarística o elemento determinante da funcionalidade a que há de servir o templo cristão”*[4]. A partir de então, equilibra-se, em relevância, o sacramento da eucaristia e da pregação dentro do rito cristão protestante, de modo que altar e púlpito, analogamente, destaquem-se na organização do templo – o que não era, exatamente, uma novidade, pois já o fazia Bartning desde o início da década de 20 nos muitos templos por ele construídos (ver, por exemplo, o Templo Estelar ou a Igreja da Ressurreição, abordados no Capítulo 2, item 2.2).

O direcionamento dado pelos católicos no novo panorama

Do lado católico, não se realizaram, ordenadamente, tais congressos, mas outros fatos conduziram o revigoramento da funcionalidade e do simbolismo dos templos no segundo pós-guerra. Desde os anos de perseguição do Terceiro Reich, o Movimento Litúrgico, desperto na

Bélgica no começo do século e consolidado na Alemanha através do esforço dos monges da Abadia de Maria Laach – que construiu pensamento teológico novo, juntamente a uma arquitetura eclesiástica renovadora no período entre-guerras –, ganhou novo impulso a partir das Diretrizes para a Construção de Igrejas Segundo o Espírito da Liturgia Romana, preparadas pela Comissão Litúrgica da Conferência Episcopal de Fulda, publicada em 1947 por Theodor Klauser, até hoje, prescrições admiráveis pela clareza de princípios, precisão, oportunidade e extensão das aplicações práticas – como se evidencia na epígrafe desse título – aceitas e realizadas por grande número de dioceses alemãs.

Também, em 1947, reeditava-se o livro de Rudolf Schwarz, 'Vom Bau der Kirche', de 1938, fato igualmente relevante por rememorar a noção da igreja como sendo todo um universo para além da mera constituição material, e por trazer à tona as formas retangulares e circulares como recomendáveis na construção dos templos; o impacto da reedição do livro de Schwarz foi tão positivo no meio arquitetônico que, inclusive, fez Mies escrever o prefácio da versão inglesa de 1958, destacando que "The Church Incarnate" (Vom Bau der Kirche) "...não é só um grande livro de arquitetura, mas de fato um dos verdadeiramente grandes livros – um daqueles que têm o poder de transformar nosso pensamento"[5].

Mais especialmente, ainda em 1947, o papa Pio XII promulga a Carta Encíclica <Mediator Dei>[6], na qual insiste na participação da comunidade na ação litúrgica, recordando o caráter sacerdotal do povo de Deus, oferecedora do sacrifício eucarístico por meio do padre, e expõe os meios necessários para promover e expressar a participação eucarística. Em verdade, essa importante encíclica constituiu-se no reconhecimento formal, pelas esferas superiores da Igreja, dos avanços feitos pelo movimento litúrgico alemão, com aqueles princípios sendo, gradualmente, incorporados através de todo o mundo católico até aceitação mais larga, tanto pela própria Igreja quanto pelos leigos, a partir do Concílio Vaticano II, em 1960.

Lançada a Constituição sobre a Sagrada Liturgia, documento provindo das recomendações do Concílio, em 1963, ratifica-se, então, definitivamente, princípios funcionais e simbólicos conquistados pelos padres e arquitetos alemães, como o de aproximar clero e fiéis, fisicamente, o quanto possível para celebrarem, unidos em espírito, o corpo de Cristo, ou o de tornar protagonista, na organização, o altar, sem barreiras ou outros elementos que pudessem desvirtuar o 'cristocentrismo'. Nesse sentido, o cânone 802 do sínodo diocesano de Colônia,

datado de 1954, já apontava que se evitasse tudo quanto contribuísse para separar altar e fiéis, e o cânone 803 aludia, como distribuição desejável, a que permitisse aos fiéis colocarem-se em três lados em torno do altar.

Por outro lado, tanto as ‘Diretrizes para Construção de Igrejas...’, quanto a encíclica papal <Mediator Dei> e a ‘Constituição da Sagrada Liturgia’, elegantemente, contrariavam o preconceito em relação às formas modernas, abrindo as portas da igreja, pelo menos em teoria e em termos relativos, a um desenvolvimento menos restrito da arte cristã. Como se lê,

“Não se deve desprezar e repudiar, genericamente, e como critério fixo, as formas e imagens recentes mais adaptadas aos novos materiais com que hoje se confeccionam; mas, evitando com um prudente equilíbrio o excessivo realismo, por uma parte, e o exagerado simbolismo, por outra, e tendo em conta as exigências da comunidade cristã mais que o gosto pessoal dos artistas, é necessário dar livre campo também à arte moderna, sempre que sirva com a devida reverência e honra aos sagrados sacrifícios e aos ritos sagrados”[7]

As implicações arquitetônicas das novas diretivas cristãs

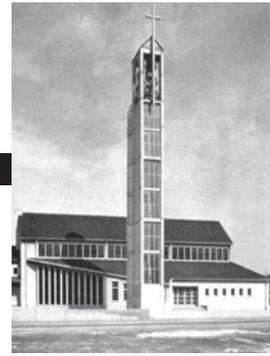
As implicações arquitetônicas de tais acontecimentos – a primazia dos princípios teológicos e litúrgicos, por um lado, e a abertura da Igreja à arte de seu tempo, por outro – foram enormes, e a expressão dos novos ideais cristãos variada, permitindo grande experimentação de planos, formas e estruturas; algumas arbitrárias, devido à mera pesquisa formal, outras desastrosas no esforço de fazer uma nova forma parecer uma igreja, outras equivocadas pelo apelo a simbolismos, enormemente, abstratos do sagrado, mas outras genuínas experiências em direção a uma revigorada e comprometida arquitetura sacra, provinda de detido envolvimento com os aspectos funcionais e simbólicos do templo e entendimento da liturgia e do papel da igreja na vida das pessoas.

A essa altura, já não se podia, simplesmente, aproximar o altar da congregação ou dar visibilidade à mesa eucarística; era, então, necessária a sofisticação de que todas as partes da igreja vinculassem-se organicamente, e para isso não bastava conhecer, superficialmente, a função dos elementos, mas investigar a fundo o que, realmente, significavam o altar e o púlpito, que lugar é melhor para a 'schola' e para os confessionários, que relação une o altar com a reserva do Sacramento, o altar com o batistério, enfim, como se podia organizar um espaço que, simultaneamente, servisse à celebração comunitária e à oração íntima, que desse solenidade e expressão transcendente ao presbitério e, ao mesmo tempo, aproximasse-o dos fiéis, para que esses sentissem-se partícipes do ato maior. Como ficou escrito nas Diretrizes para Construção de Igrejas de Fulda, em seu item I, dos Princípios, no número 4,

“...a multiplicidade de fins da igreja coloca problemas especiais em sua edificação. A celebração do sacrifício eucarístico requer uma distribuição de espaço diferente da administração dos sacramentos, do batismo e da penitência; por sua vez, a administração dos sacramentos exige outra distinta da pregação, e essa pede uma diferente do culto eucarístico; a do culto eucarístico não é igual a da devoção popular, e a devoção popular não pode ter a mesma que a da devoção íntima. A tarefa do construtor de uma igreja é encontrar uma solução que satisfaça, o mais perfeitamente possível, os diversos fins da Casa de Deus.”[8]

Até porque, como complementa o item I/5, “A celebração do sacrifício eucarístico, a administração dos sacramentos, a pregação da palavra de Deus e o culto do Santíssimo Sacramento, não se realizam da mesma forma em todas as igrejas cristãs do mundo”[9], e nem de qualquer maneira, porque como assevera o item II, das Conseqüências, no número 3,

“É falso assemelhar a arquitetura externa de uma igreja às construções profanas da época e do meio



1, 2

Otto Bartning

*Luther-Nortkirche -
imagem externa do
templo em Wuppertal,
e interior de Colônia,
mostrando a larga
flexibilidade do modelo*

3, 4

**Otto Bartning, em
colaboração com O.
Dörzbach**

*Christuskirche, em
Bonn, 1954 - exterior e
interior do templo*

ambiente, em tal forma que por suas medidas e proporções, por sua estrutura e decoração, pareça-se a uma construção mundana. Desse modo, é um equívoco querer chamar a atenção dos transeuntes usando formas extravagantes. Devemos esforçar-nos por expressar, com um interior tão digno quanto eloqüente, o 'completamente distinto', o sobrenatural e o divino que se realiza no interior de uma igreja, integrando-a, harmoniosamente, em seu meio ambiente."[10]

Respondendo a tais pressupostos, como escreve Heathcote, alguns planos "...são brilhantes, outros são irrelevantes, e outros são irrelevantes, mas, ainda, brilhantes"[11]. Os melhores, indubitavelmente, são os dos velhos mestres alemães construtores de igrejas do período entreguerras, especialmente Otto Bartning, no lado protestante, e Rudolf Schwarz e Dominikus Böhm - este último, agora, acompanhado do filho Gottfried - no lado católico, além de outros talentosos arquitetos da nova geração alemã, como Hans Schädel.

As igrejas alemãs do novo pós-guerra

As primeiras igrejas do pós-guerra, construídas entre 1945 e 1948, de certa maneira, continuam as explorações e o repertório de formas trabalhados nas décadas de 20 e 30, com alguma reavaliação e reinterpretação dos ideais expressionistas. Também havia uma chamada em prol do templo incorporar certa austeridade franciscana, algo que estava no discurso de relevantes pensadores como o padre francês Pierre Régamey e do arquiteto Emil STEFFANN, católicos.

Por parte dos protestantes, o apelo à simplicidade aparece como *leitmotiv* das 48 Igrejas de Urgência, obras pré-fabricadas, construídas por Bartning com ajuda internacional ao longo de todo o território alemão, em destaque a Luther-Nortkirche, em Colônia-Mülheim, de 1948/49. Tal pressuposto também esteve presente na Christuskirche, um dos últimos planos eclesiásticos ao que se dedicara Bartning; construída em Bonn-Bad Godesberg, em colaboração com O. Dörzbach, no ano de 1954, tem volumetria simples, em composição dominada pelo campanário e interior



sintético e iluminado, de estrutura aporticada em concreto e telhado duas águas aparente sobre a nave principal, onde se destaca o belo afresco no fundo do altar. Importante notar, nessa igreja, a ênfase na mesa eucarística, demonstrando a mudança de rumos teológicos acontecida dentro da igreja protestante no segundo pós-guerra.

Schwarz e a intensificação do Modelo Teórico de 'Vom Bau der Kirche'

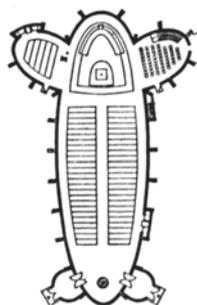
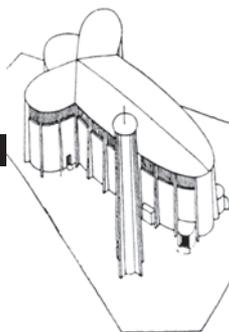
Assim como a de Bartning, a obra de Schwarz é muito extensa, como se apreende do livro 'Kirchenbau. Welt Vor der Schwelle' escrito por ele em 1960, pouco antes do falecimento, em 1961. O livro é um resumo de seus princípios fundamentais como arquiteto e mais influente teórico da arquitetura eclesial cristã do século XX, e uma descrição, em ordem cronológica, das 50 igrejas e capelas construídas entre 1927 e 1960.

De suas linhas, fica claro que, logo após a guerra, ainda sem a base econômica necessária para que se construíssem as primeiras igrejas importantes, Schwarz dedicara-se à reconstrução de igrejas arruinadas, demonstrando enorme sensibilidade na questão. A primeira intervenção data de 1947, na Paulskirche de Frankfurt; depois, na paróquia neo-românica St. Heribert, em Colônia, onde se limitara a colocar o altar no cruzeiro; já na igreja neogótica Marienkirche, também em Colônia, onde trabalhou entre 1950/52, colocou, em lugar das colunas, hastes de aço, perfiladas, para sustentar lâminas acústicas, dispostas em forma de tenda, contrastando a leveza proporcionada por solução tecnológica moderna com o peso da pedra gótica; na reconstrução da Liebfrauenkirche, de Colônia, foi mais enfático: elevou ainda mais o pé-direito do espaço neogótico com apenas dois pilares delgados de aço, suportes de uma estrutura tubular, também, em aço, onde descansam as chapas brancas de cobertura; especialmente nessa última, pela coragem e contundência, Schwarz demonstra, suficientemente, como um arquiteto consciente pode agir em preexistências de acordo com a época, fazendo a sua arquitetura com sensibilidade ao antigo, integrando-o ao novo e crescendo-o em significado, exatamente, por basear-se nele.

Entre as grandes igrejas que construiu na década de 50, devemos destacar, pelo menos, meia dúzia delas. Sem ordem cronológica severa, St. Michael de Frankfurt (1953/54), Maria Königin de Frechen (1952) e Maria Königin de Saarbrücken (1954/1959) são todos templos com planta em T – uma de suas formas preferidas – a qual chamava 'espaço-caminho' devido à carga

5 - 7

Rudolf Schwarz
Paulskirche, de Frankfurt, arruinada na segunda guerra e reformada a partir de 1947 por Schwarz



8 - 10
Rudolf Schwarz
St. Michael, em
Frankfurt, 1953/54

simbólica exprimida, já que, para Schwarz, o espaço da igreja não era “...meramente um envoltório construído, mas um todo; edifício e pessoas, corpo e alma, seres humanos e Cristo, um completo universo espiritual”, como promulgara em trecho de ‘Vom Bau der Kirche’.

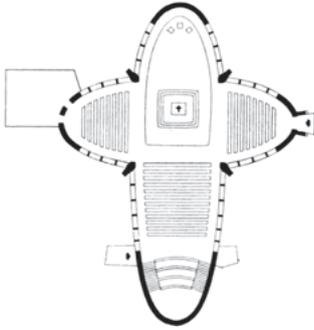
Era, portanto, mais que local disponível e adaptável a necessidades práticas, e, talvez, por isso, sumariamente, rejeitou as plantas abertas ou em leque que, apesar da funcionalidade, não tinham, em sua essência, a força cósmico-simbólica buscada em um objeto-espaço sagrado. Preferia, inclusive em detrimento da própria teoria – como a do esquema em ‘Anel Aberto’ (Segundo Modelo Projetual de ‘Vom Bau der Kirche’) – as plantas que pudessem enfatizar o caminho, que se montassem a partir de eixo longitudinal para a nave, como as em T, L e as plantas retangulares em geral.

Os planos T e a metáfora do ‘espaço-caminho’

St. Michael, Frankfurt

Assim, St. Michael de Frankfurt é plano fálico, ovalado, como as antigas igrejas barrocas alemãs, com campanário em separado, onde longa elipse forma o espaço eucarístico e duas ábsides maiores e mais altas, na altura do altar, servem como coro e capela, enquanto as duas menores e mais baixas, no lado oposto, configuram-se como acessos, gerando curiosa volumetria. Mesmo sendo assim, é organização que remete ao ‘anel aberto’ do segundo modelo, porque não confina, abrange, abrindo-se quase ao infinito pela potencialidade formal da elipse dominante da nave, numa inteligente abstração desde a figura circular mostrada em ‘Vom Bau der Kirche’. Isso demonstra que, com o tempo, Schwarz conseguiu conjugar à planta ‘espaço-caminho’ alguns daqueles ideais funcionais e simbólicos iniciais.

Externamente, a elipse e as ábsides fazem-se aparecer, marcadas por altos pilares de concreto aparente e seção variável diminuindo com a altura, os quais, modularmente, suportam a cobertura, juntamente com o tijolo deixado à vista, preenchedor do intercolúnio. A sutileza externa é a longa linha de janelas altas que desprende o plano da cobertura do alto volume, assoberbando de luz e efeito plástico a nave desnuda e austera, de teto plano com gracioso desenho em madeira e de elementos interiores simples, configuradores de um conjunto do qual emana calma e solenidade.



Maria Königin, Frechen

Já Maria Königin de Frechen, iniciada um ano antes de St. Michael, fora onde, pela primeira vez, Schwarz utilizara a planta em T (1952), se bem que de um modo ainda não tão enxuto. Nave e transepto formam trapézios, que vão se alargando, até encontrarem-se no altar, marcado por pequena ábside, saliente do volume, para onde converge toda a iluminação natural. Tal organização é criadora de recinto rico e dinâmico, dado pelas linhas movimentadas e harmônicas. Outra vez, o espaço é desnudo, sem cor ou outra decoração que não a proporcionada pelos materiais, em suas diversas tonalidades.

Maria Königin de Saarbrücken

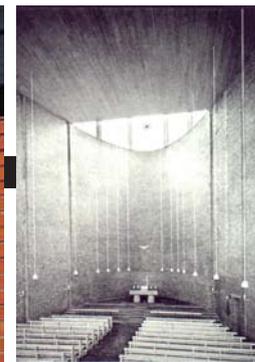
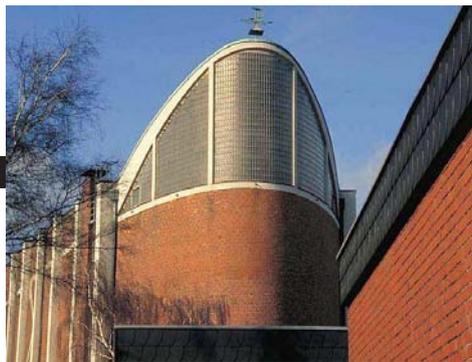
Mas é na igreja de Maria Königin de Saarbrücken, construída em 1959, que Schwarz consegue despertar a plena potencialidade das elipses para configurar a planta em T. Nela, o plano cruciforme dá-se pela união de dois círculos alongados, praticamente, de mesma largura e diferente comprimento, um demarcando nave e o outro transepto, em cujo cruzamento, a mais ou menos $\frac{1}{4}$ do centro, coloca-se o altar, circundado pela congregação em três dos lados, o quarto sendo o presbitério profundo.

Ao contrário do esperado, o acesso não acontece no eixo longitudinal, em lado oposto ao altar, mas transversalmente, e em dois pontos: um no extremo do braço direito do transepto e outro na altura de $\frac{1}{4}$ da nave principal, entre os assentos e as escadas que levam para o coro. De fenomenal, indica-se o papel desempenhado pela luz natural, para Schwarz símbolo resplandecente do mundo celeste, carregado de transcendência emocional: a tocante iluminação interior emana de grandes rasgos verticais da nave e do transepto na altura do altar, dando-lhe o devido acento, de modo que, dos quatro lados, converge a benção divina àqueles que celebram a eucaristia, clero e fiéis.

O espaço interno é, mais uma vez, desnudo e solene, carregado de emoção pela justeza com que se conjugam as partes, os elementos, os diversos materiais em plena potencialidade, tudo em harmonia pela concepção equilibrada e pelo desenho correto do sensível arquiteto.

11 - 13

Rudolf Schwarz
Maria Königin, em
Saarbrücken, 1959



14 - 16

Rudolf Schwarz

Heilig-Kreuz Kirche, em
Bottrop, 1952/57

O 'lançamento sagrado': da escuridão à luz

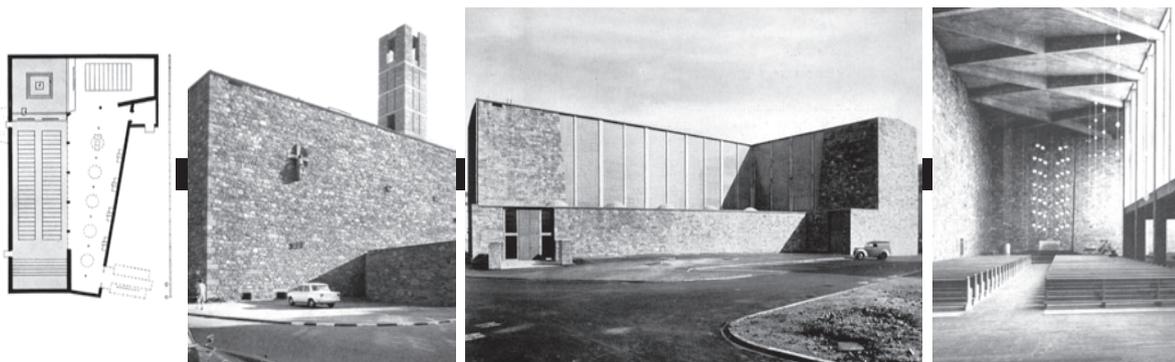
A igreja de Heilig-Kreuz, em Bottrop, outra que merece atenção, concebida em 1952 e terminada em 1957, também utiliza a elipse para conformar o espaço-objeto eclesiástico, mas não é uma planta em T, e sim a materialização, quase literal, de um dos modelos projetuais de 'Vom Bau der Kirche' – o quinto, que tem 'O Lançamento Sagrado', como primeiro título, e 'O Cálice Escuro', como título complementar.

Pelo primeiro, Schwarz faz menção à reversibilidade do movimento em torno do altar, tradicionalmente, dada pela curvatura da ábside, e no segundo à copa sagrada, o 'Santo Graal', que contém o sangue de Cristo[12]. Pelos desenhos que o ilustram, Schwarz explica como a luz deveria ser a protagonista no início e no final do caminho em eixo, demarcando zona escura intermediária, onde os muros da parábola não deveriam ter janelas a desvirtuar a intimidade do recinto: a entrada, a oeste, receberia luz por grande rosácea, enquanto a parede final teria luz dirigida até o altar, 'como nas antigas ábsides', já que o verdadeiro significado desse modelo é a passagem do profano ao sagrado, em meio à reflexão e ao arrependimento, para encontrar Deus, como presença última, em exuberante luz, no final do percurso.

Envolto em tal simbolismo, o templo da Heilig-Kreuz é plano parabólico em que as dimensões do espaço permitem a percepção de uma zona obscura entre o acesso – onde a luz natural que adentra o espaço por vidros opacos é amenizada pela colocação do coro –, e a, positivamente, desconcertante, abertura em forma de olho – o grande olho de Deus – desenhada por Schwarz sobre a ábside.

Novamente, a harmonia entre as partes e o equilíbrio de composição dos elementos é admirável, a parede encurvada, efetivamente, abraçando a congregação, sem constrangê-la, o altar cheio de significado pela ênfase dada na colocação sob a luz e frente aos assentos, o concreto da estrutura e o tijolo das alvenarias deixados aparentes para exaurir delas toda a beleza e os elementos de culto, em feições simples e pesadas, talhados na madeira, ratificando a magia dominante no espaço.

145



As plantas retangulares e a ênfase no caminho

St. Anna, Düren

Dos templos de plantas retangulares, ou algo próximo a isso – a outra tipologia preferida por Schwarz para o espaço-objeto sagrado, pela potencial ênfase no caminho – o mais destacado é, indubitavelmente, St Anna, construído em Düren entre 1951 e 1956 com as pedras da igreja anteriormente ali existente.

A organização baseia-se em longa nave principal retangular articulada, perpendicularmente, com capela sacramental na altura do altar quadrado, concepção inédita para uma igreja paroquial, onde cada unidade pode funcionar independente ou integradamente, como um todo. Configurando o outro lado da figura geométrica, está um volume mais baixo, articulado em ângulo com os dois espaços eclesiásticos mais altos, conectando-os e criando imponente arcada interior para acesso à nave principal, de um lado, e à capela sacramental, de outro – espaço intermediário e marco de passagem do profano ao sagrado.

Na diferença de altura entre os volumes, Schwarz dispõe imenso pano de vidro para assoberbar de luz divina clero e celebrantes, criando radioso efeito pelo forte contraste com o plano escuro da alvenaria crua, sangüínea, das pedras antigas. O altar continua sendo ponto fundamental da organização, nesse caso, ainda mais, por ser o centro funcional, simbólico e ótico para o fiel que se encontra tanto na nave, quanto na capela sacramental, dominando ambos os espaço e centralizando o todo eucarístico sem estar, precisamente, no centro. Em representação, é enfatizado, ainda, um tanto mais, pela bela 'Árvore da Vida' feita mosaico emergente da pedra na parede de fundo da nave principal, referência à tradição mosaica.

Internamente, todo o espaço é, vigorosamente, simples pela justeza proporcional, pela articulação dos elementos e pela combinação dos materiais in nuce, sem outra cor que não aquela da própria natureza: o concreto aparente da estrutura destaca-se, principalmente, no teto plano, com belo desenho de vigas em X, a pedra antiga bruta remete aos antigos tempos paleocristãos e românicos, rememorando o templo antes existente e dando peso e intimidade ao espaço, e o mármore azul do presbitério e o branco do altar enobrecem-se pela harmoniosa combinação.

Externamente, o que se vê é a rudeza das caixas de pedra compostas com clareza entre si, jogando com as diferentes alturas, e com o volume do campanário, de alvenaria quadrada e

17 - 20

Rudolf Schwarz

*St. Anna Kirche, em
Düren, 1951/56*



21, 22
Rudolf Schwarz
St. Mechtern, em
Colônia, 1947/54

instigante feição, ainda mais alto; certamente, outro dos mais influentes desenhos de templos do século XX, extraindo de um quase nada, sem esforço, sem virtuosismos, sem exageros, profunda expressão do sagrado pela justa arquitetura.

23
St. Joseph Kirche, em
Colônia, 1952/54

St. Mechtern, Colônia-Ehrenfeld

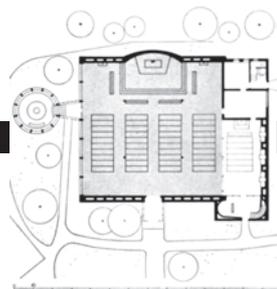
De configuração retangular, também merece referência a Igreja de St. Mechtern, reconstruída por Schwarz entre 1947 e 1954 em Colônia-Ehrenfeld. Da pequena nave retangular elevam-se seis pilares de concreto, apoiados sobre as fundações da destruída Igreja de St. Gerean, que sustentam grelha de aço articuladora da cobertura, bem como Schwarz costumava fazer, em outras reconstruções menores, que esteve envolvido por essa época.

Apesar da beleza plástica, dada pela clareza de composição entre formas puras no exterior e pela harmônica limpidez e luminosidade interior, provinda da composição entre planos retangulares maiores e menores de tijolo de vidro, St. Mechtern não satisfaz do ponto de vista da liturgia reformada, por apegar-se demais à tradição anterior à guerra e aos símbolos válidos então. Talvez por ser uma de suas primeiras igrejas após a segunda guerra, Schwarz peca pela indefinição de rumos, e demonstra isso nas cores intensas da decoração – vermelho, branco, cinza, dourados – utilizadas para “...destacar a idéia da glória que gozam os mártires”[13]. Além disso, a aura dada pelos materiais é de frieza – o espaço, limpo e descompromissado demais para emular o sagrado.

St Josef, Colônia-Braunsfeld

Isso já não acontece na igreja de St. Josef, construída alguns anos depois, entre 1952 e 1954, em Colônia-Braunsfeld, outro templo onde se impõe a idéia da nave única retangular, aqui acrescida de uma ala também retangular, para acomodar as dependências de serviço. À parte a simplicidade da planta, volumetricamente, a imagem é potente, sensação despertada pelo dinamismo das linhas e pelo ritmo da cobertura, inclinada, em duas águas, repetidas modularmente.

Nas laterais, próximas à linha nervosa da cobertura, altas janelas hexagonais são responsáveis por encher o recinto de amena clareza celestial, dada pela luz natural que entra filtrada por grossos vidros opacos. Especialmente, no altar, a cobertura eleva-se, e o pano de vidro



expande-se até tocar o solo, enfatizando o papel fundamental cumprido na organização do culto eucarístico.

Também o campanário, separado do volume principal e ao lado do volume baixo do acesso, na maior dimensão o retângulo, tem linhas audaciosas, compondo-se de quatro delgados pilares de concreto que se encontram no ponto mais alto, junto à cruz, englobando cinco plataformas circulares com sinos. Interessante é a contraposição dessa torre, alta, circular e vazada, com o volume principal, mais baixo, retangular e maciço, estruturado em concreto aparente e preenchido com tijolo à vista. Mais uma vez, repete-se todos os signos da madureza arquitetônica de Schwarz, observada nos templos construídos na década de 50 – a unidade espacial, a luz exuberante, o vigor construtivo, a solenidade e a apelativa emulação do sagrado. Mas tudo isso não se faz exausta e repetitivamente: constroem-se outros cânticos, entoando as mesmas palavras.

O risco final de Dominikus e o despertar de Gottfried Böhm

Por esses anos, a maior contribuição do outro grande arquiteto alemão, construtor de igrejas desde os anos 20, Dominikus Böhm, é a Igreja da Maria Königin em Colônia-Marienburg, construída em 1954, um ano antes de sua morte.

O plano configura espaço quase quadrado, ladeado por nave estreita onde os fiéis têm os olhos direcionados ao altar – confirmação dos pressupostos cristocêntricos encampados por Dominikus desde o entre-guerras – estando uma pequena ábside acolhendo o presbitério. A luz toma conta do espaço sagrado pela parede inteiramente de vidro, posta à esquerda ao altar, que tem os caixilhos desenhados pelo arquiteto, transfigurando o interior com tons de cinza e azul.

Essa se abre, entre os assentos e o coro, para um corredor de vidro responsável por conectar a nave a delicado batistério circular, também todo envidraçado, posto em separado. O teto abobadado do espaço principal é sustentado, como um baldaquino, por quatro colunas de ferro muito delgadas, pintadas de vermelho, de modo que a igreja, como um todo, resulta cometimento um tanto intimista, mas primoroso, retrato material dos símbolos e do vigor plástico que a figuratividade moderna, quando bem compreendida e adaptada, foi capaz de legar à igreja do século XX, encerrando com brilhantismo uma carreira de empenho à religião e à arquitetura.

Com a ausência de Dominikus, quem perpetuaria o nome dos Böhm, enquanto construtores devotos à causa religiosa seria Gottfried, seu filho, nascido em 1920 em Offenbach.

24 - 27

Dominikus Böhm

St. Maria Königin, em Colônia, 1954



28

Gottfried Böhm

*St. Kolumba Kapelle,
em Colônia, 1949/50*

29

Gottfried e

Dominikus Böhm

*St. Anna Kirche, em
Colônia, 1955/56*

Artista dotado de profícua imaginação criadora, o pródigo talento despertou cedo e, já no início dos anos 50, era reconhecido como um dos mais promissores arquitetos alemães da nova geração. Além de arquiteto, Gottfried dedicou-se também à escultura e, como seu pai, peculiarmente, ao desenho de caixilhos, à pintura de vidros e outros elementos integrantes do espaço eclesiástico.

Trabalhando com Dominikus desde 1952, continuou recebendo diversos encargos eclesiásticos após a morte do pai. Em todos eles, é possível reconhecer o gradual afastamento da forte influência de Dominikus, por um lado, e de Schwarz, por outro. Para ser específico, Gottfried logo criou luz própria e, assim, extrapolou o rigor geométrico de ambos para difundir a arquitetura que mais acreditava, possuidora de liberdade pouco usual entre os germânicos, uma alegria quase infantil expressa, sistematicamente, nas formas de cobertura e nos desenhos de caixilhos e pinturas de vidros, com ampla liberdade de formas e cores.

De seus projetos, desde o início, se intui que Gottfried não queria permanecer subjugado aos condicionamentos formais explorados pela geração de Dominikus, nos anos 30, assim como se constata a parcimônia frente aos cânones da moderna arquitetura internacional. As volumetrias fantasiosas, de raiz emotiva, libertária, grande correção litúrgica e profundo significado simbólico, apontam que o jovem Böhm será responsável por amálgama vigoroso entre os mais vibrantes ideais expressionistas do entre-guerras, os preceitos da liturgia reformada do pós-guerra e a potencialidade construtiva dos materiais e técnicas da modernidade.

Os planos iniciais de Gottfried: trabalho plástico-escultórico nas coberturas

Assim é que, já, uma das primeiras igrejas por ele concebidas, St. Kolumba, em Colônia, plano de 1949, terminado em 1950 (complementado por capela sacramental em 1956) mostra a cobertura em forma de cabana – grade metálica Rabitz, estrutura característica da obras de Gottfried – resultando efeito surpreendente na volumetria do templo.

Analogamente, na reconstrução da Igreja de St. Anna de Colônia-Ehrenfeld, projeto realizado em parceria com o pai (1955/56), fica claro o domínio estrutural para contrastar o esqueleto de concreto com a abóbada ondulada da cobertura, o que dá, ao espaço, uma aura dinâmica.

Em termos de cobertura, também, é necessário destacar o cometimento da Heilig-Geist-Kirche, construída em Essen entre 1955 e 1958, onde o espaço retangular está conformado por



dois pilares triangulares, em concreto, abertos em meia-lua na base e dispostos na altura média do lado maior da planta, onde estão presos os tirantes que sustentam a cobertura, tensionada, de duas águas. Os pilares destacam-se pelo desenho em meio ao pano de vidro onde estão inseridos, vidros que levam efusiva iluminação, de ambos os lados, para o altar colocado centralmente, legando recinto surpreendente e um tanto original.

Outra demonstração do trabalho plástico impresso às coberturas é a Igreja de St. Konrad, de Neuss, construída em 1954. Nela, duas lajes curvas de concreto – uma menor e mais baixa, que cobre altar e presbitério, outra mais alta e extensa, que cobre congregação e coro –, entrecruzam-se, apoiadas em altos pilares de concreto acrescidos em seção com a altura, num motivo que fez escola, como salienta Schnell[14]. O altar fica elevado da nave e iluminado desde trás por alto pano de vidro; juntamente com o outro pano de vidro, mais baixo, oposto ao altar, estabelece-se a clara aura lumínica do templo. O volume principal tem comunicação com o batistério, separado, através de um corredor, como havia feito Dominikus na última igreja por ele construída.

Já em St. Theresia, de Colônia-Mülheim, de 1955/57, a zona do altar carece do mesmo destaque volumétrico, ficando a mesa eucarística saliente, apenas, por elevação de nível dentro do todo, perfeitamente, circular. O altar está colocado fronteiro ao acesso, conformando claro eixo longitudinal dentro do círculo. A assembléia compõe-se de assentos formando massa retangular que ocupa o centro, marcando lugar no espaço circular único por duas paredes baixas paralelas; do lado esquerdo do acesso, há pequeno altar secundário e o confessionário, e do lado direito a sacristia e a schola, além do corredor de ligação com o batistério, posto, novamente, em separado. A alvenaria é vazada nesses lados, e por ali a luz entra, esbanjando vibração divina por todo o ambiente, em contraste com a opacidade das paredes do acesso e de fundo do altar.

A primeira obra-prima: St. Albert, Saarbrücken, a 'igreja-aranha'

De plano circular um tanto mais conseqüente, no entanto, será a Igreja de St. Albert em Saarbrücken, projetada em 1952 e terminada em 1955, obra-prima de Gottfried. A obra é tão rica que é difícil descrevê-la, porque as palavras, nem sempre, conseguem exprimir tudo. A concepção é, claramente, derivada de uma variação do 'Primeiro Modelo Projetual' de Schwarz, o do 'Sagrado Interior', originado de uma atualização da forma fechada do anel – segundo Schwarz, mais de

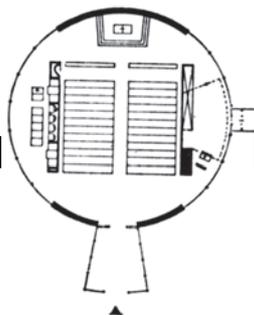
30, 31

Gottfried Böhm

*Heilig-Geist Kirche, em
Essen, 1955/58*

32

*St. Konrad Kirche, em
Neuss, 1954*



33 - 35
Gottfried Böhm
St. Theresia, em
Colônia, 1955/57

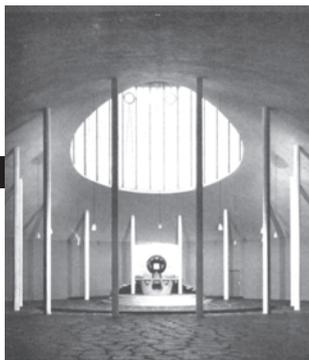
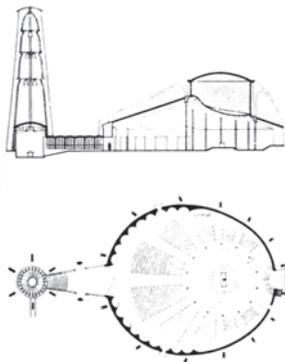
acordo à natureza ritual das comunidades primitivas –, para um esquema que desabrocha em ovóide, o qual ele ilustra com a seguinte descrição:

“No centro colocamos o altar e uma coluna que se alonga segundo vai ascendendo, então muda para um arco e, finalmente, cai sobre a comunidade no perímetro. É possível enfatizar seu movimento com a luz. A iluminação pode ser indireta e incidir, mais intensamente, sobre o altar e o pilar, e ir decrescendo com a altura, para ser mais forte de novo sobre a abóbada e o perímetro...”[15]

Atento a essa visão, Gottfried conforma o espaço sagrado a partir do altar circular, elevado no epicentro da ovóide. Esse está rodeado de anel de colunas que têm ao centro, em fenda na casca da cobertura, cúpula luminosa por onde a graça divina entra através de vidros coloridos, colocados em rica caixilharia desenhada pelo arquiteto, conformando, assim, a única iluminação de todo o recinto.

Desde o símbolo máximo do espaço – o altar –, irradiam-se os assentos para a congregação, colocados em três lados, o quarto servindo à sacristia. Significado simbólico têm, também, as catorze colunas que envolvem o presbitério e os catorze contrafortes que, como arcobotantes, exprimem-se por cima da casca de concreto, sustentando a cobertura e a cúpula de vidro. O acesso ao templo faz-se por duas pequenas portas na passarela de aço e vidro, que liga o volume ovóide ao batistério/campanário circular, em concreto, de linhas leves e claras, a torre afunilando com a altura, além de outras duas portas colocadas na alvenaria cega, fechando o templo na base.

Segundo Heathcote, St.Albert é a “...reminiscência de uma monstruosa aranha engolindo sua presa”[16], sentença que apesar de estranha, é muito ilustrativa da potente imagem expressionista desse templo, bastante próximo, em forma, dos esboços visionários de Taut e do grupo criado em torno dele nos idos de 20. O mais surpreendente é com que força, correção e



pertinência está Gottfried, efetivamente, materializando aquelas visões em plenos anos 50, auxiliado, talvez, pelo domínio plástico de seu lado escultor.

Também a Igreja de St. Gertrud, construída nos primeiros anos da década de 60 (1963/65), em Colônia, ilustra o approach escultórico, cada vez mais enfático em Gottfried, com o passar dos anos, apresentando planta poligonal de complicada geometria, onde a organização interna e o volume poliédrico desconcertante, dão características centralizadoras ao espaço sagrado.

O conjunto, de veia nitidamente expressionista, carrega o signo da 'Montanha Sagrada' dos precursores expressionistas, imagem emulada pela cobertura pontiaguda em concreto, e está, soberbamente, implantado no sítio.

Maria Königin em Neviges: neo-expressionismo potente

No entanto, de expressão ainda mais potente é a Igreja de Peregrinação de Maria Königin em Neviges, construída entre 1963 e 1968. As idéias que Gottfried explorara em St. Gertrud chegam aqui a um clímax, e encontram a imagem exata do idealismo expressionista na figuração do templo como 'Montanha Sagrada'.

Isso se faz por massa de concreto de formas angulares, nenhuma igual à outra, resultando templo cuja presença na silhueta da cidade é imensa, deliberadamente, como as antigas catedrais medievais ou, por outro lado, a Stadtkrone 'tautiana'. A idéia da peregrinação, como culminação de uma grande rota, justifica o volume audaciosamente monumental, de interior que remete às intrincadas cavernas dos primeiros templos cristãos ou ainda, em seu jogo geométrico como o de um cristal, às imagens oníricas dos templos-diamante de Luckhardt.

Apropriada litúrgica e simbolicamente, o grande trunfo do plano de Gottfried é o de recapturar a essência da Catedral como local de reunião, como espaço da comunidade, como recinto de culto espiritual e trocas físicas – enfim, ponto central da vida humana, tal como na Idade Média. Como escreve Heathcote, o templo de Neviges é "...o sonho expressionista da Montanha Sagrada e da Volkshaus em um grande e único gesto"[17]. Nada mais exato.

Conta-se que Gottfried construiu várias maquetes de papel, as quais destruiu, sistematicamente, no fogo, até encontrar a volumetria perfeita, impulsionado pela ânsia plástica de controlar a forma da grande massa rochosa, por ele, escultoricamente, concebida.

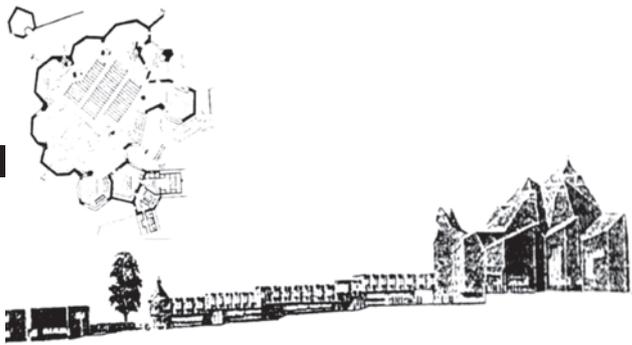
36 - 38

Gottfried Böhm

St. Albert Kirche, em Saarbrücken, 1952/55

39

St. Gertrud, em Colônia, 1962/65



40 - 42

Gottfried Böhm

*Maria Königin, em
Neviges, 1963/68 -
planta, elevação e vista
externa e interna*

Desde então, o arquiteto/escultor/pintor filho de Dominikus, continua a trajetória de difícil classificação em termos estilísticos reductivos, mas de rara sensibilidade à expressão funcional e simbólica da arquitetura; Prêmio Pritzker de 1986, entre as tantas obras a que se dedica, seguem destacando-se os templos, perpetuando a experiência de uma época gloriosa para a arquitetura eclesiástica cristã no século XX. No entanto, em oposição ao rigor geométrico do pai e ao simbolismo cru de Schwarz, Gottfried mantém postura entre o vernacular e o romântico mas, através de outras chaves, busca a mesma aproximação dos fiéis ao Deus amoroso, que compartilha Sua Criação com seus filhos, tocada pela velha guarda de arquitetos eclesiásticos alemães.

A contribuição de Emil Steffann e Hans Schädel

Entre os arquitetos dedicados em encontrar as formas mais pertinentes à liturgia reformada do segundo pós-guerra, não se pode omitir, também, a figura de Emil STEFFANN, que, juntamente com os Böhm e Rudolf Schwarz, constitui o grupo de arquitetos eclesiásticos católicos mais significativos da modernidade alemã. Os templos de Steffann, no entanto, diferente de Schwarz e Böhm, caracterizam-se pela simplicidade e pelo discurso de apreço a uma pobreza franciscana, uma ênfase intencional à austeridade que não se furta de certa monumentalidade, dada pelas linhas fortes e pela grandeza de elementos construtivos, tradicionalmente, religiosos, como arcos e abóbadas.

O que Steffann procura, é criar templos que respondam ao conceito de espaço sagrado como lugar de paz espiritual e silêncio íntimo, simples na feição, mas não modestos em significação:

“A primeira vista, as obras de E. Steffann parecem tão modestas que podem passar inadvertidas em um olhar superficial. Mas o olho do aficionado avisado não se engana. Essas grandes superfícies desnudas, sem o menor ornamento; esses volumes despojados, sem nenhuma fantasia, não são vazios, nem enfadonhos. A solidez das formas, a justeza das proporções e uma espécie de doçura que aflora, discretamente, criam uma autêntica beleza, nobreza sem orgulho, nobreza familiar



e cheia de poesia. É difícil explicar, mas se sente que esses volumes foram modelados por mãos cheias de respeito e amor.”[18]

43 , 44

Emil Steffan

St. Bonifatius Kirche, em Lübeck, 1950/52

45

Franziskanerkirche, em Colônia, 1953

46

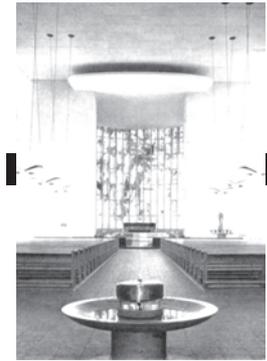
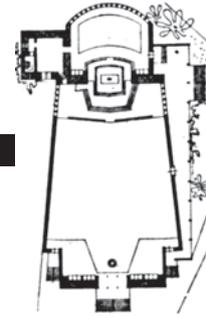
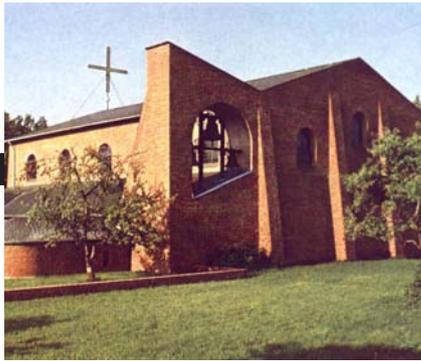
St. Bonifatius Kirche de Dortmund, 1951/54

Não poderia haver palavras mais exatas para descrever a arquitetura de Steffann porque, repito, as palavras nem sempre dizem tudo. Mas ficam as obras construídas, como a Igreja de St Bonifatius de Lübeck, onde estivera envolvido entre 1950 e 1952, grandioso retângulo coberto por parábola em concreto e fechado na extremidade oeste por tijolo e vidro, a luz penetrando o espaço sagrado através das faixas de material translúcido de 80 cm, por cima do coro, que assume forma de segmento circular a oriente.

Já a simplicidade monumental vê-se na intervenção por ele feita nas ruínas da Franziskanerkirche em Colônia (1953), exemplar na reutilização da cobertura e na reconfiguração do espaço às demandas da liturgia pós-guerra, com o grande óculo levando luz ao altar, no que é auxiliado pela janela de arco ogival, de feição gótica.

Em St. Bonifatius de Dortmund, realizada entre 1951 e 1954, Steffann aproveita as paredes da antiga igreja para, com rara sensibilidade e competência, torná-la modelar em organização funcional e simbólica: o presbitério resulta amplo e majestoso com a desnudez da ábside e a beleza de desenho do altar, o sacrário acha acertada localização sob o arco que liga nave e capela, tanto quanto o confessionário, que quase não aparece; a pia batismal coloca-se solene, em destaque, próxima ao acesso, e de todos os demais elementos, também, emana força sagrada, pela singeleza franciscana efusivamente revelada pela luz.

Nas últimas igrejas por ele concebidas, ainda mais se destaca a simplicidade arquitetônica cheia de ricos matizes. O exemplo maior é St Laurentius de Munique, construída em 1955, onde Steffann atinge interior, realmente, significativo em funcionalidade e transcendência, apenas com alguns poucos elementos, justamente articulados entre si: o altar elevado, de desenho retangular muito simples, as paredes de tijolo combinando-se com o teto em madeira que declina na altura da ábside, os assentos de aço e madeira colocados em três lados do altar de uma planta, praticamente, quadrada, tudo isso num volume despojado, mas cheio de nobreza, construído em tijolo à vista.



47, 48

Emil Steffan
St. Laurentius em
Munique,
1955

49, 50

Hans Schädel
St. Killian, em
Schweinfurt, 1956 -
planta e interior

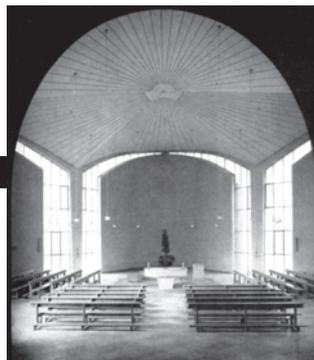
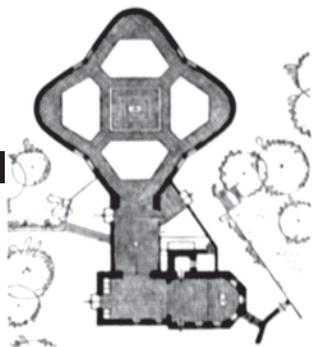
Também Hans SCHÄDEL deve ser personagem desse panorama. Um pouco mais novo que Dominikus Böhm, Schwarz e Steffann, seus templos são responsáveis por alçar a diocese de Würzburg, a foco irradiador de soluções destacadas tanto pela correção litúrgica, quanto pelo valor arquitetônico. Suas igrejas são menos espetaculares que as de Schwarz, por exemplo, com cuja arquitetura Schädel guarda relação, no sentido de serem menos potentes em simbolismo. No entanto, são, igualmente, belas e funcionais, de exterior modesto, harmonizando-se com o entorno.

Internamente, o apelo é a um espaço único, onde a congregação fica bastante próxima do presbitério, com a schola ocupando uma das laterais e, atrás, ajustam-se batistério e confessionário; entre o acesso e a nave, tende Schädel a criar corredores, ou pequenos ambientes de passagem, que incorporam o papel de átrio ou nártex na tradição dos templos cristãos. Tais características ficam, dispersamente, evidenciadas em igrejas como a do Christ-König, em Würzburg, St. Killian de Schweinfurt (1956) e St Afonsus, também de Würzburg, com as quais Schädel ganhara alguma fama internacional na década de 50.

No entanto, como salienta Plazaola[19], não são as maiores igrejas, mas os templos menores e mais modestos as maiores contribuições do arquiteto, como o Santuário Mariano de Kälberau, de 1957, a Igreja de St Joseph em Haslosch, de 1958, ou a Igreja de St Pius em Rück-Shippach, de 1959.

Em Kälberau, Schädel constrói igreja de planta circular, ampliando uma pequena ermida existente; em torno do altar centralizado, com assentos dos três lados, coloca quatro paredes semicirculares, soltas entre a estrutura de concreto e os panos de vidro, com a cobertura em casca, de linhas convergentes ao centro, protagonizando toda a sensação volumétrica do espaço.

Na igreja paroquial de St. Joseph, em Hasloch, o espaço sagrado é composto por três paredes brancas, semicurvas, espartanamente engenhadas: uma que envolve o altar, outra que faz fundo ao púlpito e outra que serve de pórtico de acesso e delimita, também, confessionário e pia batismal. Tal concepção gera espaço contínuo e harmônico, enfatizando a função do altar, na planta afunilada transformado em foco obrigatório. Nele, a luz chega escondida pelos interstícios dessas paredes que não se tocam, criando espaço correto, funcionalmente, e que clama ao recolhimento íntimo.



51 - 53

Hans Schädel
*Santuário Mariano em
 Kälberau, 1957*

De maneira semelhante, Schädel conforma St. Pius em Rück-Schippach, então a partir de somente duas paredes curvas, em que a mais longa abraça toda a congregação disposta num recinto circular e a outra, menos extensa, começa reta para depois abarcar o espaço do altar, ao qual faz fundo.

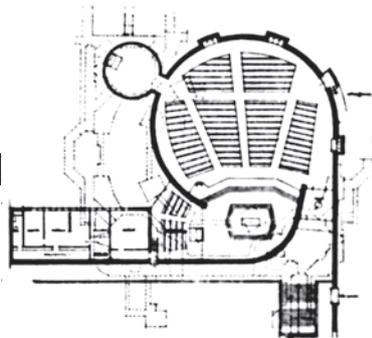
Em todos esses esquemas, o que ressalta é o senso de proporcionalidade e equilíbrio de linhas, de um lado, e de outro, o domínio compositivo entre os diversos elementos funcionais, técnicos e simbólicos, responsáveis por dotar os recintos eucarísticos de representatividade, contribuindo de maneira significativa ao elevado nível atingido pela arquitetura eclesiástica alemã no segundo pós-guerra.

A Igreja Alemã dos novos tempos de Paz

Nesse sentido, é possível dizer, por tudo o que foi explorado até aqui, que a contribuição alemã após o segundo grande conflito mundial é tão plena e significativa, funcional e simbolicamente, em quantidade e qualidade, à arquitetura eclesiástica do século XX, quanto havia sido no primeiro pós-guerra, consolidando e exemplificando para o mundo, nos idos dos anos 50, muitas das teorias que ungiam a uma renovação litúrgica material e espiritual necessária aos novos tempos cristãos.

Ao mesmo tempo, os mais destacados exemplos construídos demonstram a reelaboração de muitas das concepções que haviam tido como destino apenas o papel em décadas anteriores, por apelarem à figuratividade um tanto vanguardista em relação à imagem tradicional dos templos, à qual ainda não estavam acostumados os fiéis e as autoridades religiosas naqueles anos.

Por outro lado, a passagem dos anos 50 para os 60 demarca o final de uma grande geração de arquitetos alemães, profundamente dedicados ao estudo e à construção de igrejas: Dominikus Böhm falece em 1956, Otto Bartning em 1959 e Rudolf Schwarz em 1961, sem que geração igualmente centrada nas novas diretrizes e idéias litúrgicas, tomasse corpo de levar adiante o incansável e qualificado trabalho dos pioneiros. A partir de 1960, sempre guardadas as exceções, já não há fortes personalidades, mas grande número de jovens arquitetos, mais ou menos qualificados, que partilham concepções ideológicas e formais descentradas, representando tal pluralidade a inexorável perda dos valores históricos e cristãos, assim como aquelas mais caras diretrizes teológicas e construtivas elaboradas por longas décadas do século XX.



54 - 56
Hans Schädel
St. Pius Kirche, em
Rück-Schippach, 1959

Enfim, pode-se relacionar que, tanto quanto perdia força a arte moderna, também a arquitetura eclesiástica do século XX começara a perecer de interesse maior, geral e primário, por parte dos variados setores interessados, especialmente, cleros e artistas. A evidência é que tais fatos estão, diretamente, associados – perda de legitimidade tanto pela arquitetura, incluindo a religiosa, quanto pelas demais artes ditas modernas –, pela falta de uma abordagem sistemática à concepção do todo social e artístico. De qualquer maneira, a igreja alemã, nos novos tempos de paz, constitui-se, sem sombra de dúvida, na mais sólida contribuição de uma única nação ao debate do templo cristão na modernidade, merecendo toda uma história própria.

3.2 A Renovação pelos Caminhos da Arte e da Técnica

“...a religião quando é viva e verdadeiramente sentida, longe de excluir as novidades, deseja-as, procura-as e exige-as. Que se apresentem, pois, as novidades da arte moderna! Se não forem frutos de caprichos ou de ignorância, respondem a uma expressão autêntica da fé e da vida cristã. Elas são sempre uma homenagem prestada a Deus”.

Monsenhor Montini

França – a reedificação pela arte

A igreja católica francesa assumiu perfil bastante conservador, até, pelo menos, meados do século XX, como evidencia a participação tardia no movimento reformador da arquitetura cristã, comparativamente a outros países europeus como Alemanha e Suíça, por exemplo – apenas para ficar com dois dos mais influentes nesse sentido.

Não se conhece, por anos, equipe de intelectuais e artistas, unidos pelo clero ou contrariamente a ele, interessados no programa eclesiástico, ou com consciência clara do senso religioso-litúrgico que deveria inspirar o labor construtivo sagrado, após o decisivo impulso à figuratividade moderna do templo cristão feito por Perret, nos anos 20. Salve-se, talvez, apenas uma ou outra contribuição esparsa, na grande empreitada das construções dos canteiros do Cardeal, ou de um nome profundamente envolvido com o ascetismo, como Dom Paul Bellot (ver Capítulo 2, item 2.5).

No entanto, a atitude do clero francês começou a mudar já durante os anos da segunda guerra, acelerando o ritmo da reforma naqueles que a seguiram até que a França, como em tantos momentos passados da história ocidental, tomasse lugar mais consoante aos acontecimentos da igreja do século XX, situando-se na vanguarda do movimento eclesiástico renovador, em termos figurativos.

Mais que um retorno à decoração e ao ornamento, o movimento francês apostou no retorno do papel da Igreja como 'patrona das artes', rejeitando expressão de feições sentimentalistas, historicistas e acadêmicas, em favor das modernas experiências em termos de arte figurativa e, até, não-figurativa, de cunho sagrado. Pode-se dizer que, em essência, tal atitude teve força semelhante às renovações organizativas do templo às quais dedicaram-se os alemães, revigorando a importância da Igreja enquanto instituição divina, temporal, desde uma outra via.

Isso aconteceu, especialmente, pelo esforço de alguns clérigos eminentes e esclarecidos do papel que a arte desempenha em qualquer tempo, amparados por um momento onde era necessária a reconstrução material e espiritual de um povo que, também, sofrera abalos com a guerra e, portanto, necessitava do reconforto da Igreja; por outro lado, havia, gradualmente, mais verbas disponíveis para se erigirem novos templos, assim como confluíram, por aqueles tempos, na França, ampla gama de qualificados artistas e arquitetos, apenas raras vezes vista na história em um único país.

A revista L'Art Sacré e a perspicácia do Pe. Couturier

Assim, o tempo perdido foi repostado rápida e surpreendentemente, inaugurando postura marcada por esperançosa aposta na arte moderna e fé na contribuição positiva que ela poderia legar à nova Igreja, o que propiciou valorosas oportunidades e ampla liberdade para que os melhores artistas contribuíssem com a arte sagrada em suas diversas especialidades, principalmente, a partir dos anos 50.

Para tanto, a revista L'Art Sacré, comandada em período mais frutífero pelos monges dominicanos Pierre RÉGAMEY e Pierre Marie-Alain COUTURIER, influenciou, decisivamente, para a mudança de pensamento dos setores mais conservadores e daqueles sempre mais reticentes ao inexplorado. Especialmente Couturier – frade dominicano que aos 27 anos relegou promissora carreira de artista para dedicar-se à vida religiosa – foi quem, mais diretamente, esteve responsável por essa refluorescência da arte sacra.

De personalidade perspicaz e influente, reuniu todos em torno do elevado objetivo de criar um ambiente propício à arquitetura e à iconografia cristãs, expressão de vanguarda liberta da figuratividade tradicional, mas verdadeira, sentida e de acordo com os novos tempos. Para



tanto, a colaboração, a dedicação e, por vezes, a renúncia, na integração entre arquitetos e artistas, seria imprescindível de ambas as partes.

Radicalismo e Inovação nas novas igrejas francesas

Por tudo isso, é a França o país onde os templos modernos apresentam-se com maior radicalismo e inovação e, não paradoxalmente, onde as experiências realizadas remontam quadro disperso de esforços dificilmente redutíveis a um panorama sintético, devido às cerca de seiscentas e cinquenta igrejas construídas entre 1950 e 1960 serem tão heterogêneas[20].

Nesse sentido, privilegiaremos, aqui, as experiências consideradas mais representativas, onde o *approach* arquitetônico caracteriza-se por um mais profundo entendimento das demandas e preceitos litúrgicos, potencialmente transfigurados pela arte, assim como das possibilidades construtivas legadas pelos materiais e técnicas modernas, o que reduzirá bastante em número, não em relevância, a contribuição francesa pós segunda guerra.

Uma outra Notre-Dame precursora: Toute Grâce, Assy

É necessário iniciar pela querela eclodida do término de Notre Dame de Toute Grâce de Assy, em 1950. Construído por Maurice NOVARINA, o templo é construção de cunho vernáculo alpino e maneiras modernas, silhueta atarracada e teto inclinado para destinar ao chão a neve, e, primorosamente, decorado nas “...paredes tranqüilas que só desejavam calar-se”[21] por nomes famosos da arte francesa como Matisse, Bonnard, Léger, Chagall, Braque, Rouault e Lurçat, em aproximação com temas sacros.

A empreitada foi uma das últimas patrocinadas pelos esforços do Pe. Couturier, no sentido de tocar o divino através da melhor arte do presente[22], mas tal conjugação de artistas modernos, servindo à Igreja, logo gerou inesperadas manifestações, polêmicas e controversas, favoráveis e inflamadamente contrárias. Como aponta Ochsé,

“...Notre Dame de Assy foi, durante alguns semestres, a igreja manifesto da metade do século XX. Partidos e paixões aí se defrontavam. Um crucifixo de bronze, esculpido por Germaine Richier, tornou-se o

57 - 59

Maurice Novarina,
com a colaboração
de grupo de artistas
plásticos franceses
*Notre-Dame de Toute
Grâce, em Assy, 1950*



Maurice Novarina,
com a colaboração
de grupo de artistas
plásticos franceses
*Notre-Dame de Toute
Grâce, em Assy, 1950*

60

Marc Chagall
*Painel cerâmico no
batistério*

61

Jean Lurçat
Tapeçaria na ábside

62

Henri Matisse
Saint-Dominique

63

Georges Rouault
*'Christ des Douleurs',
vítrol*

*pretexto dramático de uma nova querela das imagens.
Quem ousaria crê-lo, em 1950?" [23]*

Logo na entrada, por trás dos grandes pilares que sustentam a cobertura e delimitam o nártex, encontra-se mosaico cobrindo em grande escala toda a superfície parietal, com tema na litania da Virgem Abençoada – Notre Dame de Toute Grâce – a quem a igreja é consagrada.

A composição, muito colorida, obra de Fernand Léger, tem ponto focal na cabeça da Virgem, inserida em medalhão dourado, do qual se estendem línguas de fogo, o todo circunscrito em um segundo círculo de amarelo brilhante e delimitação dourada, recriando o texto apocalíptico da 'Mulher coberta de sol', base também para a tapeçaria de Lurçat, situada no altar. Abaixo do medalhão há duas cruzes, e o restante do desenho consiste em planos geométricos de cor – vermelha, azul, amarela – todos radialmente dispostos desde o medalhão da Virgem. Cada um dos planos coloridos representa um símbolo relacionado à santa: a rosa mística, a torre de Davi, a torre de Ivory, a casa de ouro, a arca das promessas de Deus, o portão do paraíso, a estrela da manhã. Em cada uma das faixas douradas, separadoras dos planos coloridos, há um texto religioso, inscrito em negro, apropriado à litania. Também as cores utilizadas podem ser analisadas como símbolos: vermelho, azul e amarelo, cores primárias, representam uma 'trindade' artística, da qual todas as outras cores são derivadas; conotam, ainda, a primazia do primeiro e único Criador; tomadas individualmente, o azul é a cor da Virgem, ao qual é adicionado o vermelho, cor da vida, e o amarelo, cor do sol, evocando, mais uma vez, a passagem apocalíptica.

Ao entrar no templo, o que logo se destaca, na nave iluminada, é a tapeçaria de Lurçat, ocupando o plano da meia cúpula da ábside, desenho que captura o espírito gótico medieval no trato de temas apocalípticos em branco, preto, cinza, escarlate, verde e dourado. À esquerda do coro, visível através de um outro arco, está o painel feito por Matisse, em traços negros sobre fundo amarelo limão, retratando Saint-Dominique. Separada da nave, a pequena capela, dedicada a St. Veronica, tem vidros pintados em tons de topázio e safira, contra um fundo escuro, por Rouault, retratando a cabeça da santa, um buquê e, mais famoso, o Cristo em Dor.

Pode-se dizer que não há nada de belo ou doce nessas pinturas, mosaicos e esculturas, mas são todos poderosos, boas obras da moderna arte sagrada, cada uma delas embebida de tremenda força emocional. No entanto, apesar do ineditismo e validade da ação, deve-se apontar



que o resultado foi, em certo sentido, fracassado, tanto pela falta de unidade entre arquitetura e arte – pelas obras terem sido concebidas em separado e sem relação alguma – como pela carência de um fio condutor, unindo espiritualmente os artistas ou, tematicamente, as obras ali dispostas; de modo que Assy é exuberante galeria de arte, não exatamente um templo onde a arte serviu à igreja.

De qualquer maneira, a iniciativa deve ser compreendida como percalço, mais do que natural, na ânsia por renovação estimulada pelos dominicanos; como salienta o Padre Régamey, respondendo às críticas que em grande número surgiram:

“Não tendo os responsáveis nenhum desejo de serem ‘avançados’, quiseram louvar a Deus, oferecendo-lhe o que a arte viva tem de melhor, isto é, obras executadas por alguns de seus melhores artistas. Pensavam que, fazendo isso, serviriam melhor ao povo fiel, porque se deve esperar das intuições dos ‘gênios’ mais autênticos, as obras que atingem as almas em sua vida mais profunda.”[24].

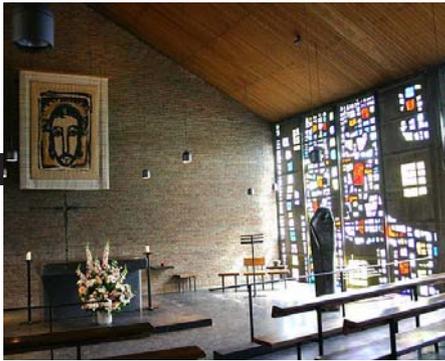
Em busca da propalada integração entre as artes

Outra experiência, onde aponta a confluência entre as artes e a arquitetura, ainda com maior consequência, é a Igreja de St. Thérèse de l'Enfant Jésus em Hem, concebida pelo arquiteto suíço Herman BAUR em estreita colaboração com o pintor Alfred MANESSIER, responsável pelos mosaicos e vitrais, e auxílio de Georges ROUAULT, artista da enorme tapeçaria da ‘Santa Face de Jesus’.

A construção é muito simples, inserida numa paisagem circundada de árvores, como modesto adorno humano frente à beleza natural. No entanto, a austeridade exterior, emulada pelas paredes de concreto, é apenas a introdução ao refinamento litúrgico e à graça dos detalhes luminosos, que preenchem de aura positiva a candidez interior. Logo no acesso, a marquise é encimada por um mosaico que “...canta uma Aleluia verde e azul, laranja e branco, que se prolonga até o interior”[25], um reino onde domina sacralidade renovada nos símbolos figurativos e abstratos, unidos do colorido lancinante da arte moderna.

64, 65

Hermann Baur, com
Alfred Manessier e
Georges Rouault
St. Thérèse de l'Enfant
Jesu, em Hem, França



66 - 68

Hermann Baur, com
Alfred Manessier e
Georges Rouault
*St. Thérèse de l'Enfant
Jesu, em Hem, França*

A Santa Face de Rouault é o 'Pantocrator' de Bizâncio da época moderna, com os olhos tristes, enormes, no fundo do templo, convidando a partilharmos da sua dor redentora. A glória sagrada, no entanto, continua nos mosaicos de vidro muito coloridos de Manessier, executados com a técnica francesa chamada Betonglas, onde pedaços de vidro coloridos são misturados ao concreto, quebrando a sobriedade pelo contraste.

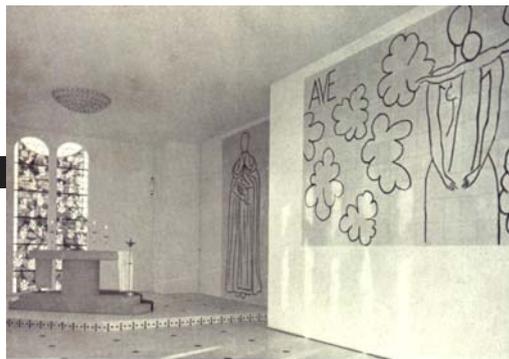
O muito que pode ser dito desse trabalho, que caminha na segura direção de uma obra de arte total, ainda será pouco: na ampla variedade de tons, combinados com extrema artisticidade no arcabouço arquitetônico, Manessier e Baur conseguiram unir o que de melhor cada um poderia dedicar ao sagrado, dentro daquela modesta idéia, e transpuseram harmonia, vibração e intimidade à igreja de Hem.

Rosaire, uma capela por...Matisse!

O mestre Perret, por sua vez, também faz parte dessa história de renovação da arte e da arquitetura religiosa francesa no pós-segunda guerra; se não, agora, como protagonista, como supervisor técnico de construção da pequena Chapelle du Rosaire, construída no vilarejo de Vence, sul da França, consagrada na primavera de 1951, obra de Henri MATISSE – evidência mais do que sólida da relevância da classe artística, por aqueles anos, dentro do cenário católico francês.

Matisse, tido como incrédulo e comunista, dedicou os últimos anos de vida, em meio à doença que o consumia, para criar um templo colorido, embebido de visão superior que preenche a aura do espaço desde a casula sacerdotal até os vitrais, onde a 'alegria de viver'[26] torna-se inseparável do amor divino; dentro da capelinha nada é sombra, e a missa é celebração festiva no altar oblíquo, dominando o diminuto recinto sagrado.

Como Assy, Rosário também foi executada sob os auspícios do Padre Couturier, em sua cruzada pelo revival artístico dentro da igreja católica. O edifício, em si, é branca construção embebida do vernacular mediterrâneo, onde Matisse, pela primeira vez, dedicou-se a emular o imponderável em forma de volúpia de cor e jogo de arabescos, tudo em tom franco e traço tremido pela velhice; ali, o célebre pintor francês parece ter colocado, nas diversas superfícies, aquilo que de mais secreto e de mais sagrado existe no íntimo do homem, como que se redimindo da vida



entre tantas vicissitudes: “Quando me recolho nessa capela sinto-me bem...tenho a impressão que Deus perdoa meus pecados”, confiava o artista[27].

Sua obra é o ápice do conceito de templo como grande tela, arte em si mesma – expressão da alma pura e sagrada da Igreja, dos redentores, mártires e santos – exercendo influência desproporcional à pequenez de dimensões. Nela, o artista jogou com cores vibrantes como azul, verde esmeralda e amarelo limão em vitrais, contrastando-os com tetos, piso e paredes de puro branco, somente inferidas pelos contornos negros dos desenhos de Saint-Dominique, da Virgem com o Menino e das Estações da Cruz. O efeito, calculado, faz do interior generoso ‘caleidoscópio de luz’, o recinto eucarístico, gradualmente, intensificando-se com as cores resultantes do movimento do sol desde a manhã até a noite, partindo do azul celestial até o cinza iluminado, das noites claras de lua cheia.

Cocteau e um surrealismo sagrado

No rastro do bem sucedido trabalho de Matisse, Jean COCTEAU pintaria a capela de St. Pierre em Villefranche-sur-Mer, em 1957, com espantosa fantasia e invenção, criando templo repleto de magia hipnótica em representações de grande sucesso de passagens bíblicas, reinterpretadas, em simbolismo, pela linhas surrealistas do artista.

Com pinceladas seguras e cores pálidas, Cocteau consegue criar algo como “...uma ligação entre a análise freudiana do subconsciente no Surrealismo e a noção católica da alma, duas visões existencialistas unidas.”[28], sendo destaque o afresco do altar, com o tema de Jesus aparecendo a Pedro.

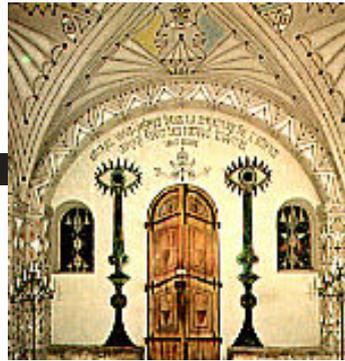
O modesto edifício românico datado do século XIV, tinha sido usado, por muito tempo, como depósito para as redes dos pescadores locais; sabendo disso, Cocteau utilizou os arcos típicos e superfícies pesadas como fundo potencial para os episódios da vida de Pedro, o apóstolo pai dos pescadores, ao qual a capela é dedicada. A ela refere-se Cocteau nos seguintes termos, explicando o trabalho:

“A capela dá o aspecto de uma bolha iridescente, ou de uma vasta rede de linhas significativas. As cores, muito pálidas, são primas da mãe do pérola,

69 - 71

Henri Matisse

*Chapelle du Rosaire,
em Vence, França,
consagrada em 1951*



72 - 74

Jean Cocteau
St. Pierre, em
Villefrance-sur-Mer,
França, 1957

do ovo, de Piero della Francesca (...). Essa capela é o coroamento do meu trabalho. Em fazê-la, não fiz uso de minha mente, mas de meu coração. [29]

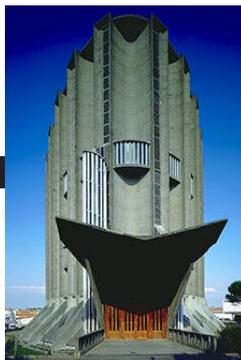
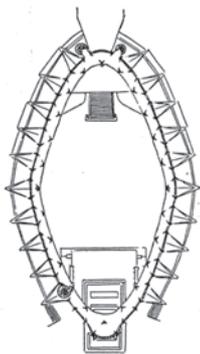
Léger, também, destacou-se enquanto artista dedicado a servir à Igreja nos tempos modernos, quando então era necessário que a arte contribuísse, uma vez mais, à reunião das almas do rebanho após o embaraço da guerra; além do trabalho em Notre Dame de Assy, já comentado, pintou as janelas da Igreja do Sacré Coeur, de Novarina, em Aundincourt, e executou vitrais na Igreja de Courfaivre, no Jura, Suíça, um desenho de vãos em forma de medalhões inscritos em um quadrado, um tanto menos feliz que a faixa contínua de Audincourt, cujo percurso nada interrompe.

O caminho da técnica em paralelo

Por outro lado, ao revigoramento da arquitetura eclesiástica francesa, acontecido nos anos 50, contribuiu, também, a ênfase dada aos novos materiais e técnicas modernas, a partir de um entendimento claro e racional de que tal via, tanto quanto a artística, poderia ser decisiva na consolidação das conquistas figurativas e das permanências simbólicas do templo cristão na modernidade.

Uma das mais felizes experiências, nesse sentido, foi Notre Dame de Royan, igreja concebida por Guillaume GILLET, em colaboração com o engenheiro Bernard LAFFAILLE, em 1958. O esquema organizativo baseia-se numa elipse demarcada por sucessivos suportes verticais de concreto em forma de V, que sustentam membrana de cobertura; na base, um sistema de contrafortes permitiu criar um deambulatório, que acaba por alargar a nave única, de altar no eixo longitudinal da elipse, em oposição ao acesso, aumentando a capacidade do templo. Pontudo dossel marca a frontalidade do volume, e grande marquise abriga o acesso principal, feito através de escada que desce para acomodar a nave ao declínio natural do terreno.

Externamente, a volumetria é expressiva, pela articulação dinâmica de elementos verticalizados; internamente, o recinto é, liturgicamente, correto, convidando ao recolhimento íntimo pela sobriedade do tratamento das superfícies e elementos. A atmosfera escura, afetada, apenas, pela luminosidade chegada ao altar através de grande janela leste, enfatiza o papel da mesa eucarística no culto, enobrecendo o ambiente enquanto representação da presença divina.



75 - 79
 Guillaume Gillet, com
 Bernard Laffaile
 Notre-Dame de Royan,
 1958

Em síntese, o que mais impressiona é que Gillet concebe essa outra Notre-Dame com economia de meios e poucos recursos, buscando extrair, desses constrangimentos, alegria potencializadora do sagrado para cada um dos fiéis; isso, faz transpondo, para escala monumental, elementos de pequeno formato, fabricados em série, em composição que aposta na modulação e nas potencialidades do concreto, no mesmo sentido lançado por Perret, há mais de 30 anos atrás.

A grandiosa basílica de Lourdes

Contrariamente à Notre-Dame de Royan, que, impulsionada pela técnica moderna, ascende verticalmente ao céu, outra grande obra do período utiliza-se de monumental estrutura e arrojada técnica – no caso, o concreto protendido – para, estendidamente, esconder-se debaixo da terra.

A Basílica de St. Pius X, em Lourdes, é imenso templo projetado para acomodar os cerca de vinte e dois mil peregrinos que acorrem, todo ano, ao local das aparições da Virgem Maria, acontecidas no século XIX. Inaugurado em 1958, ano do Centenário das Aparições, o edifício é obra de uma comissão de arquitetos presidida por Pierre VAGO, de Paris, com colaboração maior, na concepção, dos arquitetos Pierre PINSARD e André LE DONNÉ, e suporte estrutural de Freyssinet.

O projeto dessa comissão para Lourdes nasce da justa compreensão de que um edifício, para acomodar tamanha multidão, poderia desvalorizar o lugar sagrado, privilegiado por natureza um tanto selvagem. Para tanto, lançou-se mão de um esquema elíptico de números impressionantes – comprimento de 200 m e largura de 80 m, superfície que totaliza 16.000 m², aproximadamente, o mesmo espaço da Igreja de São Pedro, de Roma, templo maior da fé católica ocidental – edificado por vinte e nove pórticos de concreto de dupla articulação, unidos por grande viga longitudinal, suporte da cobertura arqueada, como numa espinha de peixe, para formalizar uma nave, parcialmente, subterrânea – trunfo do projeto – limitando o impacto na paisagem circundante.

Os pórticos dispõem-se articulados ao centro da elipse, afirmando, desde aí, o protagonismo do altar na organização; a localização do presbitério era ponto complicado a resolver pela imensidão do espaço interno, então os arquitetos resolveram-no a bom termo, elevando-o e dispondo santos dourados, pendentes sobre o fundo vazio. Em toda a volta, elevados em relação



80 - 82
Pierre Vago e equipe
Basilique St. Pius, em
Lourdes, inaugurada
em 1958

à nave, corredores controlam o fluxo de fiéis sem atrapalhar o culto, e a luz e a ventilação fazem-se amenas, pela inexistência de fechamentos laterais. O interior é austero pelo concreto deixado aparente, priorizando a noção estrutural, em contraste com o altar de mármore branco, delicado, no centro do descomunal recinto.

Pela grandiosidade e vontade de abarcar a todos no grande seio da igreja – celebrando, pela construção monumental, milagre que tomou como seu –, a Basílica de Lourdes ratifica o caráter pastoral, conjugadamente ao esforço artístico, empreendido pelo clero francês, e a técnica moderna, utilizada como expressão dos tempos de mudança pelos arquitetos, para a recuperação e ampliação da posição espiritual da fé católica a partir de meados do século.

3.3 ○ Imanente entre a Liberdade e a Contenção

“A Igreja Católica, em sua longa história, manteve dentre os diferentes estilos algumas características essenciais, tanto litúrgicas quanto psicológicas. (...) Pessoalmente, e sem reservas, acredito que a arquitetura religiosa deva ser a arquitetura moderna. No entanto, sinto que a Igreja seria sábia em rejeitar todo estilo formalizado, destinado a perder a validade em pouco tempo. Mais que uma busca ansiosa pelo estilo, a arquitetura deve procurar ser expressão viva e sincera da vida contemporânea e das técnicas de construir. Assim sempre foram as grandes criações do passado.”

Giuseppe Vaccaro

A tradição eclesiástica italiana revisitada

Desde os primórdios da arquitetura religiosa, entre os primeiros templos dos cristãos marginalizados e os incentivados por Constantino, passando pelo peso dominante na tipologia basilical nave/deambulatório/ábside/teto plano das igrejas românicas, pela estaticidade e rigor geométrico, ungidos de harmonia e beleza dos templos de Brunelleschi e Alberti, no século XV, pela representatividade e correção romana da São Pedro de Bramante, Michelangelo e Maderna e as dádivas eclesiásticas repletas de luz e planos plásticos de Palladio em Veneza, no século XVI, ou a imaginação teatral, movimentada e transcendente das curvas, reentrâncias e perspectivas criadas pela gramática clássica amaneirada, na busca da obra de arte total barroca, no século XVII, até o tradicionalismo clássico revigorado, em espírito, pelas formas cúbicas dos futuristas e racionalistas das primeiras décadas do século XX, a Itália, sistematicamente, tem desempenhado papel fulgurante na história da arquitetura eclesiástica.

Isso se explica, em parte, pelo país ser o centro do mundo católico, pela profunda religiosidade do povo – desde o século IV sobre as bênçãos (e à sombra) da Igreja-Máter Romana

– e em parte, por que sua história artística faz-se de grandes talentos para pensar e materializar, na pedra, ou mais recentemente, no concreto, em desenho pertinente ao tempo, o macrocosmo divino no microcosmo humano.

Argan refere que a história cristã é cíclica[30], e isso é o que parece melhor explicar a arquitetura religiosa italiana, no tempo onde os ideais universalizantes e os cânones figurativos da arquitetura moderna já estavam disseminados internacionalmente. No esforço constante de divulgar a fé católica e arrebanhar mais fiéis diante do iminente materialismo moderno, a construção dos templos deu-se, então, em duas vias, por vezes distintas e por vezes interrelacionadas: de um lado, o apego ao legado classicista, por parcela significativa dos arquitetos responsáveis pelo desenvolvimento da arquitetura moderna na Itália, limitou muitas propostas eclesiásticas a permanecer exaltação da tradição clássica, o retrocesso estando a tenro limite de revisionismos mais conseqüentes, porque não apegados à forma, mas ao espírito; de outro, mais uma vez na história artística italiana, os artistas – mesmo longe de exaltados geniais, como os velhos mestres presentes em qualquer manual de História da Arte – demonstraram excepcional propensão (que parece natural do povo, algo onipresente) para o desenho, para a configuração plástica das massas arquitetônicas, construindo templos simplórios ou eloqüentes, mas sempre claros e belos o suficiente para tocarem fundo a emoção humana, razão da arte em qualquer tempo.

Mesmo que o resultado geral tenha sido um panorama heterogêneo, pode-se afirmar que a Itália conseguiu legar, após a segunda guerra, um conjunto de edifícios religiosos bastante expressivos à arquitetura do século XX, embora a situação apresentada fosse bastante delicada, já que também o clero italiano teve de enfrentar sérios problemas para o suporte e manutenção da fé católica de um povo abatido com as perdas do segundo grande conflito do século.

Os rumos da igreja italiana no segundo pós-guerra

Nesse sentido, terminada a guerra, não havia, por parte das paróquias italianas, qualquer consciência mais sólida dos rumos pastorais a serem seguidos para o consolo das almas, muito menos disposições claras para a concepção funcional e simbólica dos novos templos; desconhecia-se, ou desprezava-se, pressupostos mais de acordo com a renovação litúrgica, inexorável e necessária, amplamente desenvolvida nos países centro-europeus.

Tanto foi assim, que no momento de empregar, com determinação, as técnicas e materiais modernos para a edificação dos novos templos, inicialmente, nem Clero, nem artistas ou intelectuais cristãos, souberam vislumbrar os rumos a serem tomados, nem tampouco se fechou questão acerca de que era necessário libertar-se dos esquemas tradicionais de concepção, permanecendo a maioria dos arquitetos apenas como ordenadores de questões técnicas e estilísticas, sem que acrescentassem algo substancial do ponto de vista litúrgico.

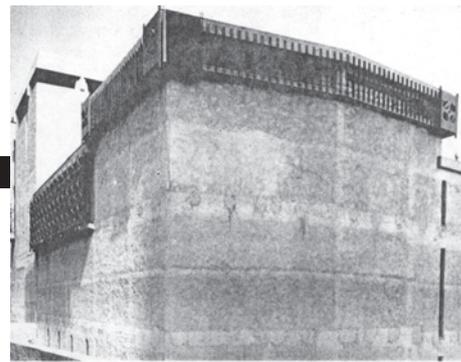
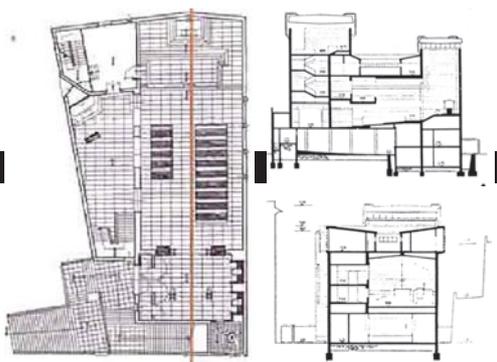
O panorama começou a mudar apenas na década de 50, precisamente, a partir de 1955, data que, por iniciativa do Cardeal chamado Lercaro, realizou-se, em Bolonha, o primeiro Congresso Nacional de Arquitetura Sagrada. Dos discursos feitos na ocasião pelo cardeal e outras personalidades ligadas ao catolicismo e, posteriormente, em outras oportunidades pelo país, espalhou-se, em solo italiano, corpo doutrinário que trazia princípios orientadores à arte sagrada mais afinados com o movimento reformador da liturgia cristã.

A encíclica papal <Mediator Dei> foi importante para tanto, mesmo que tardiamente; também, em Milão, a partir de 1956, começou a funcionar, junto à Comissão das Novas Igrejas, o 'Centro de Estudos de Arquitetura para a Comunidade Cristã', congregando arquitetos interessados na discussão urbana, sociológica, litúrgica e artística com vias de servir na resolução do programa eclesiástico, algo, igualmente, estimulado pela Revista 'Chiesa e Quartiere', fundada em Bolonha, em 1958.

'Déja Vu': interpretação do clássico como fiel da balança

No entanto, mesmo tais impulsos não conseguiram livrar boa parte da arquitetura italiana, incluindo a religiosa, de certo anacronismo; não foram poucos os arquitetos apegados à idéia de revigorar esquemas tradicionais, com a crença de que o grande passado clássico persistiria pela manutenção das formas.

Nessa via, um arquiteto como Saverio MURATORI, reproduziu até a saciedade esquemas onde permeou certa 'italianidade', provinda do classicismo em sintonia com a vanguarda mais conservadora das décadas de 20 e 30. Sua proposta para a Chiesa Dell'Assunzione di Maria Santissima, em Roma, por exemplo, construída entre 1954 e 1970, aproxima-se muito dos pressupostos explorados pelos arquitetos do Novecento, sendo paradigmático pela reinterpretação das plantas ovaladas 'berninianas'.



83 - 86
Ludovico Quaroni
*Chiesa della Sacra
Famiglia, em Gênova,
1959/62*

A partir dessas chaves, o que se gera é um templo de planta hexagonal, com altar centralizado e volume único, com cúpula e lanternim tratados dentro da gramática clássica, apenas, transcrita ao concreto.

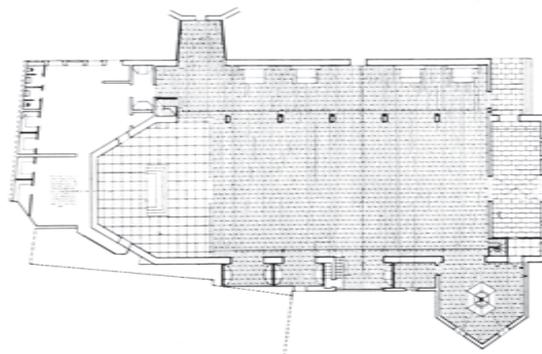
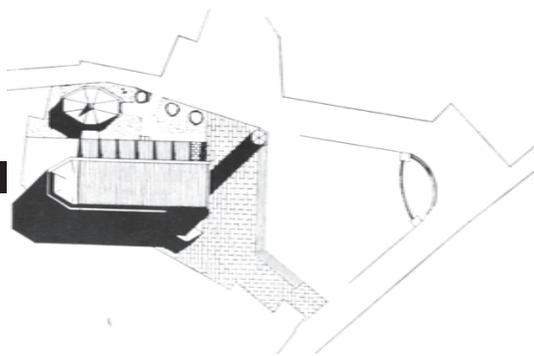
Disposição similar percebe-se nas obras de Ludovico QUARONI no mesmo período, experimentando, em plena década de 50, esquemas espaciais e estilísticos classicistas a partir de materiais modernos, como demonstra a Chiesa della Sacra Famiglia, construída em Gênova entre 1959 e 1962. Quaroni, no entanto, parte das melhores experiências dos precursores italianos da arquitetura do século XX, buscando conciliar bom entendimento dos valores figurativos modernos à valores tradicionais e sendo sensível à preexistência e às condições topográficas do sítio, unindo tradição e modernidade em doses equilibradas, como um dia promulgaram os progressistas do Gruppo 7 (ver Capítulo 1, item 1.4). Sua igreja em Gênova é esquema retangular, de eixo dominante longitudinal, nave única com capela em anexo e altar em oposição à ante-sala que permeia o acesso ao recinto sagrado, configurado por planos desnudos, composição cúbica onde se destaca a pesada torre do campanário e onde fica patente a capacidade expressiva das formas sem retórica, conformadas a partir de permanências não estilísticas.

Giuseppe Vaccaro: em busca do 'espírito' construtivo moderno

Esse, também, é o caminho explorado com propriedade por Giuseppe VACCARO nas igrejas que construiu. Como emula das palavras postas na epígrafe, Vaccaro acreditava que havia valores litúrgicos e psicológicos que extrapolavam as questões estilísticas, mas que, naquele momento, era a arquitetura moderna a linguagem para servir, mais adequadamente, à arquitetura religiosa; isso, desde que o arquiteto não se rendesse à ilusão do 'estilo pelo estilo', mas procurasse, com os novos meios técnicos e figurativos de que dispunha, fazer da arquitetura do presente, o que as grandes arquiteturas do passado fizeram – expressar viva e sinceramente as aspirações e necessidades da época.

Sant'Antonio Abate, uma declaração de princípios

Para além da teoria, Vaccaro fez, efetivamente, na prática, o que promulgara. Sua mais importante obra eclesiástica, a Igreja de Sant'Antonio Abate, começada em 1949 no pequeno



vilarejo turístico de Recoaro-Terme, nas montanhas do norte italiano, é, inquestionavelmente, uma das obras-primas da arquitetura moderna italiana e, portanto, merece atenção especial.

Com aporte que joga, a todo o momento, com signos tradicionais e desenho moderno, o templo de Recoaro é resposta heterogênea, acorde ao contexto popular do vilarejo. É concepção que quebra com os cânones do que, tradicionalmente, era considerado sagrado tanto pelo plano, que, se não totalmente inovador, não se enquadra, facilmente, em qualquer esquema cristão tradicional, quanto pela profusão decorativa, onde concreto, pedra, tijolo, mármore colorido, vidros, tijolos de vidro e outros tantos materiais 'novos' e 'velhos', constroem harmonia onde outro, de menor talento que Vaccaro, delegaria o caos, atingindo exuberância tipicamente italiana.

O novo templo deveria ser construído no mesmo sítio do antigo, que haveria de ser demolido em razão do precário estado de conservação. O clero local, artisticamente conservador e quase nada familiarizado com a arquitetura moderna, seguindo o conselho do Comitê para Arte Diocesana e do Comitê de Arte Pontifícia resolveu abrir concurso nacional para que se escolhesse o melhor projeto, ocasião em que "...sem qualquer discussão(...)"[31] venceu Vaccaro, com Furio Fusolo e Giulio Roisecco, ficando responsáveis, respectivamente, pelo Reitorado, e pelo campanário e oratório.

O complexo religioso ocupou a antiga praça do mercado de maneira tradicional, com a elevação principal da Igreja defrontando pequeno adro com escadaria, para cumprir o papel de domínio no contexto, necessário pelo significado especial que tem a religião para o italiano – especialmente aquele de pequenos conglomerados, que considera a Casa de Deus o edifício de maior relevância urbana.

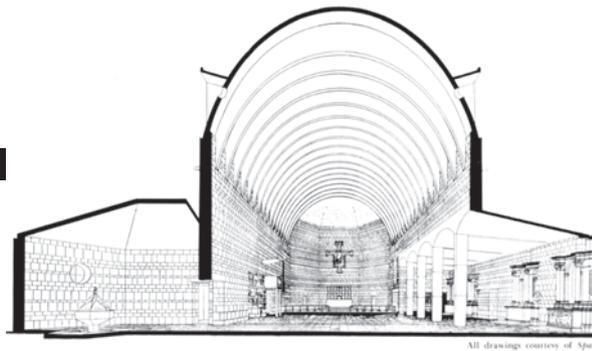
O templo constitui-se de longa nave retangular terminada em ábside poligonal, agregada a uma nave lateral, mais baixa, colocada à direita, a qual se conecta, por corredor, ao octógono irregular do oratório, obra de Roisecco. Ainda à direita da elevação principal, mas logo à frente, em separado, coloca-se o campanário hexagonal, pelo qual também foi responsável Roisecco. Encerrando a composição volumétrica, à esquerda, logo na entrada da nave principal, em volume poligonal mais baixo, coloca-se o batistério, tomando parte liturgicamente correta na organização.

Em essência uma basílica, o plano rememora esquemas eclesiásticos bastante conhecidos, mas descarta rígida organização simétrica: de um lado a nave principal é fechada, com acesso apenas ao volume do batistério; do outro, abre-se através de uma arcada de concreto

87, 88

Giuseppe Vaccaro
Sant'Antonio Abate, em
Recoaro-Terme, 1949/
51 - plano de
implantação e planta-
baixa do templo

89, 90
Giuseppe Vaccaro
Sant'Antonio Abate, em
Recoaro-Terme, 1949/
51

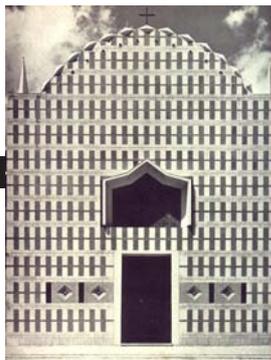


para a nave lateral subsidiária, onde estão quatro altares de colunas retorcidas e talhas do século XVI, pertencentes ao velho templo; também a ábside subverte o esquema basilical primordial ao assumir forma poligonal em continuidade volumétrica com a nave, ao invés do semicírculo volumetricamente diferenciado costumeiro.

Estruturalmente, o edifício continua não seguindo regras fixas, conciliando, na heterogeneidade entre estrutura aporcada de concreto e autoportante de pedra, permanências legadas pela história, possíveis de serem transfiguradas pela lógica moderna. O esqueleto de concreto arma o retângulo, não para permitir a fachada livre, mas para legar a rigidez necessária ao preenchimento dos vãos com pedra, criando atmosfera interna crua, sangüínea, meio românica, pelos materiais deixados à vista. Sustentados pelo concreto e pelas pedras, afloram, harmoniosamente, dos planos laterais da igreja, finos arcos de concreto que, em sucessão, cobrem, com perfil abobadado, o teto do recinto eclesiástico e sustentam a cobertura de cobre.

Trunfo estrutural do projeto, esses grandes arcos elípticos sugestionam-se como verdadeiras permanências para a história construtiva cristã; mais que resgatar a essência de cobertura dos espaços romanos ou bizantinos, a similaridade às formas antigas é ressonância do espírito construtor do passado e não um esforço de recomposição estilística. Isso fica evidente se observarmos que, no perfil desses arcos, há uma inversão nada usual – a seção é mais espessa no centro, afinando para as extremidades –, gerando efeito altamente belo pela plasticidade legada via tecnologia moderna.

Altamente belo e, da mesma maneira, ligado apenas em espírito aos estilos históricos, é o profuso tratamento das superfícies parietais da igreja, ímpeto que explica o outro lado dessa história de sucesso. Tanto quanto os templos paleocristãos, românicos ou do gótico veneziano, a decoração dos planos, com mosaicos de mármore em desenhos geométricos, vivamente coloridos, cobre o templo de Recoaro. As superfícies polidas e brilhantes contrastam, apenas, com o concreto dos arcos da cobertura, à vista nas elevações laterais, e com o padrão do telhado curvo de cobre. Na elevação principal, mármore Verona, em matizes de bege e vermelho escuro, alternadamente, compostos em retângulos, entre listras de mármore branco, legam-lhe destaque especial em relação às laterais, menos decoradas, e ao campanário fronteiro, em alvenaria de pedra. O perfil retangular, arrematado por semicírculo que faz as vezes de frontão, só tem o geometrismo decorativo interrompido pelas quatro curiosas aberturas losangulares, entre



retângulos de mármore colorido, pela porta e pela grande janela poligonal do coro, emolduradas em mármore branco, e pelo arremate do frontão semicircular, uma faixa de losangos formada pelas duas cores de mármore predominantes; bem acima, em eixo, toma lugar a cruz e, nas laterais, dois pináculos, em mármore branco, equilibram a composição, acrescentando em caráter.

91 - 93

Giuseppe Vaccaro
Sant'Antonio Abate, em
Recoaro-Terme, 1949/
 51

A emanção do sagrado desde o popular

O que tem de ser ressaltado, é que o rico padrão decorativo não é apenas mera demonstração de conhecimento da tradição, por parte do arquiteto, mas decisão acertada que transcende em significado arquitetural, por falar à religiosidade do povo e às referências estéticas que possui, derivadas de um modo de vida de valores simples. Vaccaro parece ter percebido que tinha de responder aos anseios estéticos da população sem, contudo, apelar para a banalidade de fazer um templo repleto de citações tradicionais literais:

“Essa igreja foi construída, em parte, pela contribuição das pessoas, não só dos ricos, como também dos pobres. (...) Essas pessoas queriam que sua igreja fosse bela, como um oferecimento que faziam à Deus. Portanto, quis dar ao exterior um certo aspecto de riqueza, adornando-a com mármore coloridos escolhidos entre aqueles da região.”[32]

Internamente, o espaço é cheio de correção e significado cristão, a começar pela ênfase devidamente dada ao altar, ponto crucial da liturgia católica. Colocado na ábside, em frente à cruz santa destacada no fundo da parede poligonal de pedra crua, o altar está levemente elevado em relação à nave, mas domina o recinto de celebração eucarística por ser o ponto focal, o olho sendo, sumariamente, a ele conduzido pelos elementos muito simples que povoam a nave e não chamam atenção para si – salvo o púlpito retangular de concreto, à esquerda, belo em sua simplicidade – e pela luz intensa, transbordante desde cima pelo domo poligonal que cobre a ábside. Esse protagonismo é, também, realçado pelas faixas de luz na lateral da nave, oportunizadas por pequenas aberturas circulares escondidas entre os arcos da cobertura, um efeito,

construtivamente, simples, mas surpreendentemente poderoso para auxiliar na atmosfera devocional emanada do recinto. Tais recursos, unidos, criam interior pleno onde só pode imperar o sagrado, como confirma Dom Andrea Battaglia, responsável pela paróquia:

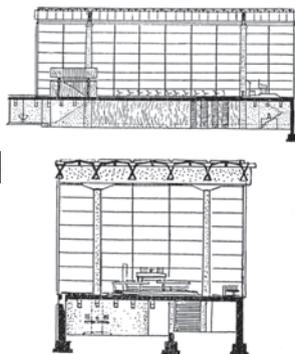
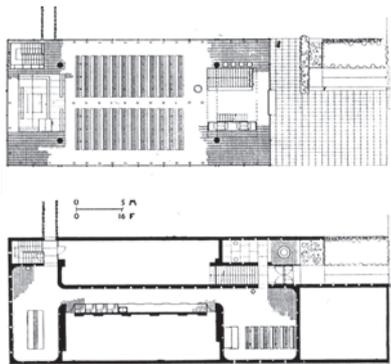
“Quem quer que entre na nossa igreja percebe a majestosa ábside, onde o altar e a cruz santa estão colocados. As linhas simples e retas chamam o olho para o altar, onde Deus está presente. Assim, a necessidade da oração, espontaneamente, nasce. Sentir, imediatamente, a presença de Deus no altar e começar a rezar do fundo do coração é um ato único numa igreja Católica.”[33]

O caráter icônico reafirmado

Com tudo isso, Vaccaro conseguiu perpetuar valores sempre válidos em termos de arquitetura religiosa num sítio onde, frente a edifícios centenários, obra rigidamente seguidora da gramática moderna ficaria, no mínimo, fora de tom. Sem precisar “...reproduzir as formas e sistemas de construção do passado”[34], o arquiteto concebeu uma igreja plena de caráter programático, sem apelar a símbolos banais; o templo evoca sua imagem icônica, tanto pelo ímpeto decorativo popularesco e tradicional da arquitetura religiosa local, quanto por uma maneira renovada de pensar e construir, tornando-se, verdadeiramente, moderno, ao incluir a experiência do passado, dentro dessa metamorfose de conhecimento que é o projetar em arquitetura.

Além disso, Vaccaro conseguiu manter a nova igreja como centro da vida do lugar, primordialmente, casa de oração, mas, simultaneamente, local de encontro e reuniões para a comunidade. convencendo o clero, e, gradualmente, os inúmeros turistas que passam as férias em Recoaro, de que “...a igreja moderna (excluindo aquelas modernas ‘demais’) ajuda as pessoas a elevarem suas almas a Deus.”[35].

Na época, o templo gerou muita discussão, mas o clero tomou partido das inovações: “Aqueles que ainda se mostram hostis é por ignorância, falta de gosto ou preconceito. A maioria está satisfeita”[36] escrevia Dom Andrea Battaglia. Tal declaração demonstra o quanto acertou o



94 - 96
 Angelo Mangiarotti e
 Bruno Morassutti
 Chiesa di Vetro
 Baranzate, Milão, 1958

arquiteto ao não trair sua crença na arquitetura mais apropriada ao próprio tempo, concebendo um templo que, enfim, é paradigmático em termos de construção religiosa do século XX, por tudo o que, com técnica, inteligência e coragem, transfigura a partir do legado histórico – mesmo que, em contrapartida, a fé tivesse de ser, confessadamente, “...educada a esse desenho.”[37].

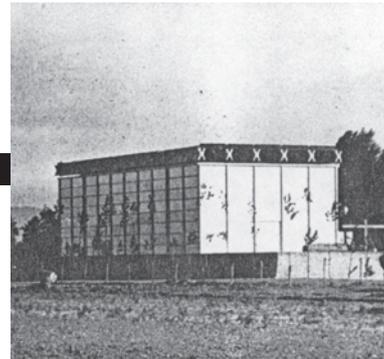
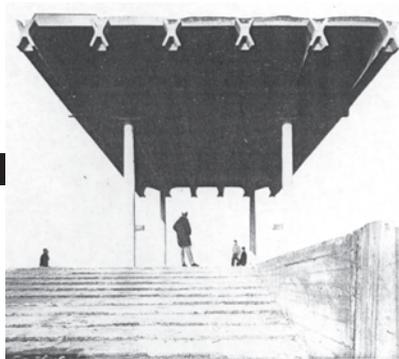
A depuração formal como outra via possível: a Igreja de Baranzate

De impacto semelhante, mas linguagem radicalmente vanguardista, a Igreja de Baranzate representa, com honestidade, a outra via desenvolvida pelos arquitetos italianos para dotarem de expressividade o templo na modernidade.

Construída em Milão pela dupla de arquitetos Angelo MANGIAROTTI e Bruno MORASSUTTI em 1958, o templo é obra-prima da técnica e do desenho moderno por expressar o máximo com o mínimo, extraindo forte sentido sagrado de uns poucos suportes de concreto, vidro duplo translúcido e luz – material celestial – harmoniosa e inteligentemente combinados. Utilizando-se do chavão ‘miesiano’ ‘less is more’, os arquitetos formalizaram uma caixa sagrada de ar industrial que, não por acaso, guarda fortes referências com a Capela do IIT, do próprio Mies, construída em Chicago alguns anos antes (ver item 3.4).

No entanto, a analogia, em nada, desmerece a proposta italiana, e mesmo breve análise do esquema já evidencia isso. Localizada na periferia da cidade, Baranzate surge eminente, elevada sobre base de pedra que a isola do entorno e dá nível à planta inferior. Ao paralelepípedo vitrado de plano retangular, com 14.30 X 28.60 m por 10 m de altura, ascende-se por rampa escalonada até a porta principal; ao lado dela está a rampa que conduz à cripta, batistério, sacristia e confessionário, colocados a 2.30 m de cota negativa em relação ao recinto eucarístico, o contato entre níveis sendo também feito por escadarias internas. Entre os muros de pedra que a separam da campina verde, a via crucis feita pelo artista Gino Consentino dá sentido sagrado, também, ao espaço exterior, auxiliado pela bela cruz, de braço longo, em madeira, que ocupa a frente da elevação principal.

Estruturalmente, a caixa prismática ergue-se a partir de quatro colunas que terminam em cone e sustentam duas vigas transversais altas e delgadas, e seis vigas longitudinais, pré-fabricadas, de perfil em X, todos elementos feitos de concreto. O preenchimento desse esqueleto mínimo é feito por painéis de vidro duplo em perfil metálico, com isolamento intermediário em lã



97 - 99
Angelo Mangiarotti e
Bruno Morassutti
Chiesa di Vetro
Baranzate, Milão, 1958

de vidro, fixados ao concreto portante nos quatro pontos das vigas transversais, para deixar aflorar, no exterior, apenas as 'cabeças' das vigas longitudinais de seção X – um requinte especialíssimo, de rara beleza, possibilitado pela tecnologia moderna cerebralmente utilizada. A cobertura, por sua vez, é composta de lajes retangulares nervuradas, apoiadas nas vigas longitudinais, num esquema sagaz onde a inclinação em duas águas da laje de concreto facilita o recolhimento das águas pluviais pela face superior das vigas em X servirem, então, como calhas.

Reverendo a concepção como um todo, desperta a relação de que se o objetivo do abade Suger fora, um dia, a total dissolução das paredes em luz, Baranzate é outra pródiga realização daquele pensamento realizada em pleno século XX. Como em poucas vezes na história, a luz transfigura o recinto eucarístico, ao transbordar por todos os lados, através dos painéis duplos de vidro translúcido, convertendo a construção em verdadeira jóia celeste. Além desse aspecto, a aura de perfeição dela emanada deriva, também, da economia de meios da concepção, desde a estrutura rigorosa, baseada em avançadas técnicas de construção, levadas ao extremo, sem virtuosismos gratuitos, até a organização correta e funcional, com as colunas estruturais, sutilmente, demarcando os espaços de ante-sala/nártex, coro, nave principal e presbitério.

O paralelepípedo de concreto e vidro rememora o espaço essencial da caixa de nave única e estrutura independente, inaugurado por Perret em Raincy, e intensificado por Böhm e Schwarz nas obras dos anos 30, ratificando a validade do esquema enquanto, majestosamente, pousa na pedra, como signo moderno do sagrado, na planície verde que domina; tudo mínimo e justo no desenho e máximo e exuberante na expressão, síntese só conseguida com grande esforço de reavaliação do que é, essencialmente, válido à arquitetura.

Figini & Pollini nos anos 50

Quem também continua perseguindo os ideais racionalistas da primeira modernidade são os arquitetos Luigi FIGINI & Gino POLLINI, personagens ativos do Gruppo 7 que, após a dissolução conceitual do grupo, permaneceram em destaque pelo avançado aporte técnico e qualidade plástica impressa nas obras. Nessa linha, a Igreja de Madonna dei Poveri (1952), em Milão, é caixa rigorosamente formalizada que encarna caráter quase industrial, ao mesmo tempo em que se configura como espaço funcional simbolicamente expressivo.

A planta retangular nada apresenta de novo, mas todos os espaços e elementos partícipes do ato eucarístico conectam-se com correção: desde o acesso pelo nártex, em eixo longitudinal com o altar, a sagrada procissão pode seguir pela nave central, delimitada das laterais pelos suportes da galerias elevadas; essas são abertas ao exterior, mas fechadas ao interior com elementos vazados responsáveis por amenizar a luz vinda de fora; de qualquer lugar do templo vislumbra-se o longo presbitério, destaque na organização, elevado em relação à congregação como um palco e dela separado por duas vigas perfuradas geometricamente, como um proscênio.

Um muro baixo, hexagonal, delimita a área do altar, iluminado desde cima por fonte escondida, enfatizando o cristocentrismo pela claridade em que se banha, contrastante com a penumbra legada à congregação. “*Igreja construída com a luz*”, declarou a revista L’Art Sacré[38]; efetivamente, há apurado cuidado no matiz lumínico em cada espaço do recinto, hierarquizando a organização e protagonizando sensações variadas, tanto ao espectador quanto ao celebrante; uma construção onde, pode-se dizer, a atmosfera poderosa, legada pelo desenho rigoroso e cru, resgata algo da natureza primitiva do sagrado.

Giovanni Michelucci e a dissolução dos códigos formais racionalistas

A exaltação de signos primitivos, também é parte da tônica de aparição do sagrado de Giovanni MICHELUCCI, arquiteto prolífico e inquieto, sempre atento às tendências mais progressistas da arquitetura, mas que, a rigor, não se enquadra na dialética tradição X vanguarda do cenário italiano – no máximo permeia, por vezes, um ou outro corpus.

Nascido em 1891, em Pistóia, sua formação data das primeiras décadas do século, entre o ‘stilo floreale’ e a indefinição de rumos que tomava conta da Europa. Até começo da década de 30 esteve no seio dos movimentos de vanguarda, liderando o grupo toscano de arquitetos responsáveis pela construção da Estação de Santa Maria Novella (1933), em Florença, por exemplo.

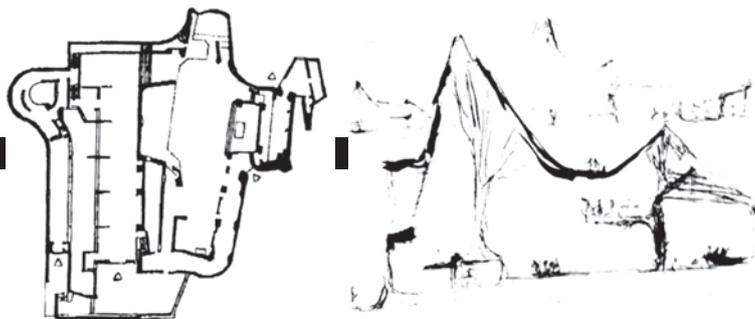
Suas primeiras obras demonstram domínio de composição e fidelidade aos princípios construtivos da modernidade, assim como grande sensibilidade de implantação do edifício à paisagem. No entanto, Michelucci não foi arquiteto que buscou o moderno a todo custo, tanto que, ao longo dos anos, criou uma obra que, vista em conjunto, é bastante heterogênea, mas que,

pelos lampejos de genialidade e pela contribuição substancial à arquitetura eclesiástica, merece a atenção dada aqui.

Tanto quanto, na Alemanha, Gottfried Böhm desligara-se dos cânones rígidos do Movimento Moderno, herdados de seu pai e de Schwarz, em direção a uma segura evocação da utopia dos expressionistas da primeira modernidade – como provam os templos de St. Gertrud e Maria Königin de Neviges, principalmente (ver item 3.1) –, Michelucci passou de expoente do racionalismo, nos primeiros anos após a guerra, para arquiteto de obras um tanto complexas – neo-expressionistas, escreveram alguns[39] – que primam por deliberada liberdade formal. Ambas trajetórias tocaram-se no exato ponto em que se conformaram como alternativas semelhantes frente à crise da modernidade, ao retrabalharem os ideais expostos nos desenhos visionários dos Taut e de seu círculo de amigos, tornando-os realidade.

O que parece ter comandado uma e outra guinada figurativa, algo comum a partir de meados dos anos 50, no universo arquitetônico, foi a crise natural enfrentada pelo Movimento Moderno após a segunda guerra, quando algo, indubitavelmente, havia mudado no espírito de todos a ponto de não ser mais possível defender as mesmas crenças de valores universalizantes, pactuadas décadas atrás. As diferenças existentes entre países e ideologias, cada vez mais, afloravam e ganhavam relevância frente aos códigos formais estritos do racionalismo, sugerindo reflexão e autocritica que, como consequência, não poderiam levar a outro caminho senão o de revisão dos argumentos expressivos que haviam alimentado os ideais da primeira modernidade. A máquina já não era mais utopia, finalmente vislumbrava-se que, apenas, os sentidos humanos eram capazes de desencadear a revolução, se (ainda) necessária.

Nesse sentido, a influência da força curvilínea do modernismo de formas livres brasileiro, representado, em exatidão, pela arquitetura de Oscar Niemeyer (Ver Capítulo 4, item 4.5), e do expressionismo escultural de Ronchamp (Ver Capítulo 4, item 4.3) foram o estopim. Essa última, talvez, ainda um tanto mais, por ser obra daquele responsável, em grande medida, por estabelecer o padrão e, vigorosamente, defender mundialmente a pertinência dos cânones racionalistas para a arquitetura moderna. Por outro lado, o experimentalismo que se seguiu foi, também, possibilitado pela conjugação dos avanços técnicos – o concreto protendido, as membranas e cascas, os perfis de aço cada vez mais leves, os grandes painéis de vidro temperado, reflexivo e estrutural, as estruturas espaciais, têxteis e atirantadas – e das novas explorações artísticas da metade do



100 - 102

Giovanni Michelucci
Chiesa di San Giovanni Battista, em Campi Bisenzio, na Autostrada del Sole, Florença, 1960/64

século XX – ‘action painting’, ‘l’art brut’, ‘optical art’, ‘pop art’, entre outras – tudo colaborando com a criação de uma nova estética por cima da existente[40].

Não só o mestre Corbusier, mas também outros arquitetos classificados como da segunda e terceira geração[41] do Movimento Moderno relativizaram, após a segunda guerra, as qualidades intelectuais do espaço em favor do proeminente valor da luz e das características intrínsecas dos materiais, jogando cada vez mais com componentes emotivos e formas libertárias na conformação do espaço arquitetônico.

San Giovanni Battista, ‘relato da rua da vida’

Inserido na discussão, Michelucci, que já havia construído, na sede da União de Mulheres de Ação Católica Italiana, em Roma, uma capela octogonal coberta por abóbadas de tijolo, materializada com técnica moderna seguindo princípios romanos, a Igreja de Larderello, onde também deu primazia ao fato construtivo, enquanto a forma resolvia-se com mimetismo à paisagem, as igrejas da Colina e da Virgem, ambas em Pistóia e respectivamente datadas de 1953 e 1955, onde reinterpretou o tipo tradicional da cruz latina, desfigurando-a o quanto pode por aqueles anos e a Igreja do Belvedere, também em sua terra natal, pensada como praça coberta por uma tela, constrói entre 1960 e 1964 aquela que seria sua obra-prima eclesiástica e que lhe renderia fama internacional, a Chiesa di San Giovanni Battista em Campi Bisenzio, na Autostrada del Sole, caminho para Florença.

Na principal ligação entre o norte e o sul da Itália, cruzando campos toscanos, Michelucci ergueu um templo-refúgio em que o fato primordial é a conformação de um lugar de parada para o espírito, deflagrando útil contraponto formal à linearidade da pista, de modo a sugerir recolhimento íntimo diante do veloz caminhar humano; “*Uma espécie de relato da rua da vida*”[42], como o próprio exalta, lembrando ao cristão que ‘todos os caminhos levam a Deus’.

Formas eloqüentes e expressão dramática

A igreja, significativamente dedicada a São João Batista, ‘preparador dos caminhos do Senhor’, conforma-se como movimentada tenda feita de pedra junto à monotonia da auto-estrada, uma composição altamente plástica, de formas eloqüentes e expressão dramática, de evidente parentesco estilístico com Ronchamp. A imagem expressionista molda-se desde a planta,



103 - 105

Giovanni Michelucci

*Chiesa di San Giovanni
Battista, em Campi
Bisenzio, na Autostrada
del Sole, Florença,
1960/64*

seqüência de espaços amorfos de organização um tanto original, mas sem a mesma desenvoltura volumétrica, embora o esforço de Michelucci em estabelecer um percurso processional interior.

A partir do acesso principal, a experimentação do sagrado faz-se através de um nártex longo, com moldes de corredor, dividido por um claustro da parede mais extensa do santuário. Paralelamente ao nártex e ao claustro, coloca-se o acesso à capela superior e à schola, ambas projetadas por cima da nave principal do santuário, assim como a galeria do batistério, um tanto separado, com pia batismal, elevada, ao centro, e acesso próprio desde o exterior. Do nártex, pode-se, também, ascender por escadaria ao templo, espaço irregular definido pela disposição em cruz de três altares de tamanhos diferentes, um principal e dois secundários. O principal coloca-se em oposição ao acesso, dominando a nave que se pode dizer mais larga que comprida por estar dela elevado; ao lado colocam-se os confessionários e, atrás, a sacristia. A cobertura é convexa na maior parte do espaço, até a galeria superior, para depois subir à linha de suportes fronteira ao acesso e elevar-se, bruscamente, no altar, definindo, hierarquicamente, a tenda, como faziam os primitivos.

Formas empáticas em 'organismo vivo, que respira'

Constrangido pelas formas empáticas, Michelucci parece ter descoberto, tanto quanto Gaudí em seu estruturalismo naturalista e visionário, que a estrutura podia subordinar-se à forma e não apenas ao contrário, como pregava a cartilha modernista, e que a relação entre ambos não se estabelecia, necessariamente, através de uma racionalidade cartesiana. Dessa maneira, as paredes de pedra foram construídas moldando-se livremente a partir das irregularidades a elas impostas por mãos artesãs, como acontecido na Sagrada Família, de Gaudí (ver Capítulo 4, item 4.1).

A estrutura de concreto tirou partido do cimento branco da Sardenha sem condicionar-se a uma malha repetitiva ortogonal: tanto quanto a irregularidade formal, a geometria naturalista e o recorrido ilógico, também a estrutura toma parte na concepção de "...um organismo vivo, que respira"[43]. Assim, mesmo longe de cânones rígidos, não se torna arbitrária por derivar de lógica própria da natureza: a tenda, onde uns tantos tirantes, suportes e alguma cobertura esticada por eles, cria organismo que remete à mesma lógica estrutural das árvores – tronco, ramos e copas – em equilíbrio articulado.



A 'Casa de Deus' como 'Casa dos Pobres'

Simbolicamente, a vitalidade social do templo interessou Michelucci tanto quanto aos expressionistas, mas apenas se a 'Casa de Deus' pudesse ser, também, a 'Casa dos Pobres'. Para ele, não fazia sentido a idéia do templo como assembleia, porque o homem dessacralizado tinha pouco interesse na reunião comunitária. No século do individualismo, aquele que lutava contra o inexorável materialismo, pensava na Igreja como espaço de refazimento espiritual, de celebração íntima com o Senhor, e, por isso, cabiam respostas mais heterogêneas, confusas, até, se pensadas desde ponto de vista pragmático. Inclusive,

“...esse podia ser o sentido de uma nova eloquência. Pergunto-me o que ocorreria se disséssemos aos pobres que construíssem a sua igreja: possivelmente, a miséria em que vivem impedir-lhes-ia de pensar em algo mais que seu próprio abrigo. Por isso, começariam construindo um grupo de abrigos, deixando um espaço livre para o culto. Caos, confusão, fealdade formal e assombro para a igreja dos pobres, dos ignorantes, dos incultos, os 'tesouros de Deus', que dariam assim sua nobre contribuição”[44]

Com um aporte mecânico e libertário, fora das convenções cartesianas positivistas de onde emanam boa parte dos ideais e estereótipos racionalistas da primeira modernidade, Michelucci dedicou-se a construir obras que *“...cumpram com as exigências da mecânica e também com os desejos do coração”[45]*, conseguindo materializar, na concretude dramática de São João Batista, tanto aquelas aspirações simbólicas e formais expressionistas que haviam ficado legadas apenas às folhas de papel[46], quanto os novos valores espirituais emanados por aqueles anos das formas liberadas da dura geometria, tudo isso possibilitado por um talento pessoal ao desenho, em conjunto a uma nova utilização dos materiais e técnicas ofertados pela modernidade.

106 - 108

Giovanni Michelucci
Chiesa di San Giovanni Battista, em Campi Bisenzio, na Autostrada del Sole, Florença, 1960/64

O aporte de Pier Luigi Nervi

Com semelhante interesse pelas conseqüências estéticas legadas pelos materiais e tecnologias modernas, o arquiteto e engenheiro Pier Luigi NERVI desenvolve obra diametralmente oposta à de Michelucci; descartando o amorfismo das formas libertárias, por acreditar que os processos projetuais, exclusivamente apoiados na abstração, traziam boa parcela de arbitrariedade, seu método remete à exaltação de complexas geometrias só resolvidas, construtivamente, por complicados cálculos matemáticos[47].

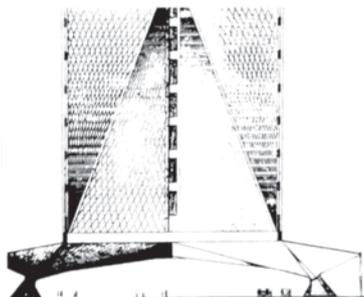
No entanto, diferente do esperado, Nervi não deixou de agregar boa dose de intuição e imaginação às formas por ele criadas, já que é necessário primeiro imaginar, conceber, para depois calcular, geometrizar, proporcionar, racionalizar. Sua vontade era, em essência, propor síntese mais justa, ao mesmo tempo em que inovadora, entre forma e estrutura portante – a estrutura molda a forma, e a forma desejada pode definir, em conjunto, a estrutura. Nesse sentido, encontrou, no concreto, aliado que serviria como nenhum outro as suas pretensões construtivas, já que ele é “...o mais belo sistema construtivo que a humanidade inventou até hoje”[48] e material “...superior às pedras naturais”[49] por ser, potencialmente, plástico e apresentar melhor comportamento frente à tensão.

Nervi e o sagrado: continuum geométrico-simbólico

Preocupado em fundar uma nova monumentalidade, a investigação estrutural de Nervi ensaiou integrar fechamento e esqueleto através da criação de formas contínuas que legassem unidade completa ao organismo portante, o que não descartava a repetição seriada de elementos ou a agregação de partes menores para a deflagração do todo, na crença de que uma composição subtrativa encarna, com maior pertinência, a condição monumental.

Assim, buscou tirar partido máximo do equilíbrio estrutural que legava o cálculo às formas particularmente geométricas e dinâmicas por ele intencionadas, como comprova a St. Mary' Cathedral, em São Francisco, Califórnia[50], construída entre 1966 e 1971, potente massa vertical que demonstra todo seu conhecimento estrutural e criatividade formal.

O templo é, na realidade, composto de duas partes irmanadas na idéia simbólica de representar a cruz em dois níveis distintos, tanto em planta quanto em altura. Sobre planta quadrada que acomoda cerca de 2500 pessoas, emerge esquema cruzeiro, em cuja cabeceira localiza-se



o altar. Nos quatro cantos do perímetro estão quatro capelas, assim como estão os quatro grandes pilares que sustentam a laje quadrada, responsável por articular a base com o volume plástico; este é composto por quatro segmentos de parabolóides hiperbólicos em cruz, com cerca de 58 m de altura, símbolo dominante da concepção. Sob a base do templo, ficam as funções acessórias, como o salão comunitário, a Reitoria e demais dependências litúrgicas.

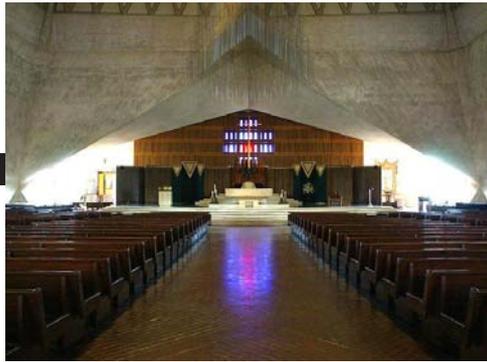
109 - 111
Pier Luigi Nervi, com
Pietro Belluschi
St. Mary's Cathedral,
São Francisco,
Califórnia, 1966/71

O sagrado na essencialidade da estrutura

Formalmente, trata-se, portanto, da criação de uma cúpula que passa do quadrado à cruz ao passo que se eleva, base e coroamento articulados e manipulados pelo arquiteto de forma a garantir a individualidade de percepção, enquanto concorrem para emular imagem fortemente simbólica. A base refere-se ao homem, já que o templo é o receptor dos fiéis, e a cúpula de parabolóides, ao incomensurável, ao assinalar-se enquanto episódio espacial onipotente pela grandiosidade, ficando, entre eles, a laje, que dissimula tal união, como sendo o umbral.

Com tal estratégia, o templo resulta não só pertinente funcional e simbolicamente, como se reveste da imponência necessária a uma catedral, forma apelativa do sagrado que não passa despercebida no todo. Ilustrando sua postura, Nervi perguntava-se, a dada altura, enquanto respondia como, para ele, deveria ser um templo, sobre a essência do espiritual:

“Onde está a essência da comoção espiritual? Apenas posso divagar sobre o tema...vejo aqui alguns alunos aos quais tenho repetido centenas de vezes que a essencialidade da estrutura é o único meio pelo qual se pode conseguir a expressão arquitetônica. Sempre disse que a arquitetura gótica é a quintessência da perfeição arquitetônica. Como construtores, não conseguimos ainda superá-la. Ela possui uma pureza estrutural absoluta impossível de repetir, atualmente. Mas se com a tecnologia e os materiais de hoje quisermos alcançar as máximas dimensões possíveis, essas poderiam ser de centenas de metros, o que seria absurdo



112 - 115

Pier Luigi Nervi, com
Pietro Belluschi
St. Mary's Cathedral,
São Francisco,
Califórnia, 1966/71

para uma igreja. Em outras palavras, a sinceridade construtiva escapa de nossas mãos e, por isso, aceitamos uma, em certa medida, pavorosa, liberdade estrutural” [51].

A lição que emana de Vaccaro, Michelucci e Nervi

Tal divagação promulga, com clareza, certa verdade arquitetônica pertinente ao programa eclesiástico, a despeito de todo e qualquer estilo: a justa relação entre forma e estrutura, como um dia fizeram os construtores góticos, raras vezes igualados em sinceridade arquitetural e feito dramático construtivo é aporte potencial inalienável à arquitetura eclesiástica. Via Nervi, e alguns outros poucos arquitetos, uma vez mais, como nos tempos de Suger, novos meios técnicos potencializavam o anseio espiritual de criar novas formas a partir da estrutura.

Não obstante, para além dessa, nas entrelinhas de suas palavras transparece uma outra verdade, válida para os templos italianos aqui relacionados, especialmente, os de Vaccaro e Michelucci: a que, acima de tudo, embora se tenha tecnologia e conhecimento potenciais para fazer obras tão grandiosas quanto espetaculares, ao trabalhar com o programa eclesiástico, é imperioso recorrer a uma sensibilidade que emule valores imanentes do sagrado, presentes tanto na liberdade quanto na contenção formal, através de concepções que fujam da arbitrariedade – para que o anseio por uma nova expressividade não seja, pura e simplesmente, revolta contra a razão[52].

185

3.4 Simplicidade Lógica para Intensificação da Experiência

"Precisamente as coisas evidentes, os atos cotidianos albergam o mais profundo. No mais simples esconde-se o maior mistério."

Romano Guardini, 'Von Heiligen Zeichen'

Por uma história americana sincrônica

Se a arquitetura americana pareceu relegada em segundo plano em mais essa abordagem – mácula que tentaremos diluir a partir de agora – é porque não cabia interpor, à estória de original desenvolvimento do templo cristão no Velho Mundo, o alto nível estabelecido pelos construtores do Novo Mundo já na primeira década do século XX – até, porque há certa precedência.

Nesse sentido, se é verdade que a gênese da modernidade carece, por essas plagas, da amplitude de pesquisa teórica e experimentação prática européia, configurando-se o Velho Mundo, parcialmente, como modelo propulsor de várias das abstrações feitas aqui, também, é verdade que as respostas dadas pela arquitetura americana no contexto da modernidade, qualitativamente, em nada devem à fonte, como veremos em alguns exemplos; a precedência e a condição referencial, por parte da Europa, apenas explicam alguns dos mais relevantes aspectos, entre os tantos que configuram o elevado nível arquitetural da experiência americana por todo o continente, já que, como em tantos outros campos, possibilitou cortar caminho, simplificar procedimentos e crescer pela leitura atenta das conquistas técnicas e figurativas válidas no século da máquina, duas guerras mundiais e crescente materialismo, evitando as tentativas perigosas e desastradas e imprimindo o espírito local em novas criações – mesmo que isso não tenha livrado as Américas, de todo, da histórica condição colonial.

O referencial cultural do Velho Mundo

A referência europeia, por exemplo, é o que, em grande parte, explica o identificado como característica dominante no desenho do templo moderno nos Estados Unidos – uma razão entre simplicidade construtiva e lógica formal que resulta, solidamente, na intensificação da experiência religiosa.

Para tanto, por um lado, colabora a ação dos arquitetos europeus chamados a lecionar nas universidades norte-americanas, emigrados, principalmente, para a costa leste na década de 30, para livrarem-se dos regimes reacionários que limitavam, ideologicamente, a prática arquitetônica na Europa. Entre os mais destacados, Gropius chega da Inglaterra com a insígnia de ex-diretor da Bauhaus para assumir posto na Harvard University em 1937, trabalhando, inicialmente, com outro europeu emigrado, o húngaro Marcel Breuer, seu ex-aluno e “...indiscutivelmente o maior designer oriundo da Bauhaus”[53], criador da poltrona Wassili (1926) e de uma série de móveis em tubos metálicos, enquanto coordenador do ateliê de mobiliário na docência da Bauhaus; também Mies van der Rohe chega aos Estados Unidos em 1938, fixando-se em Chicago para dirigir a seção de arquitetura do Armour Institute, depois Illinois Institute of Technology, e realizar o restante de sua obra poeticamente hermética, exemplar e excepcional, no país da tecnologia.

Por essa época, já estavam, também, em Chicago, Richard Neutra e Eliel Saarinen; o primeiro, austríaco que trabalhou com Loos e colaborou com Mendelsohn ainda na Europa, chegara aos Estados Unidos em 1923 para trabalhar nos escritórios de Holabird & Root e depois de Wright até 1925, quando abre escritório próprio para se tornar um dos principais nomes do chamado International Style, do qual sua Casa de Saúde do Dr. Lovell, de 1927, é a apoteose[54]; o segundo, finlandês, um dos líderes da arquitetura escandinava do início do século, também chegara em 1923 para trabalhar na América e ali exemplificar competente conciliação entre o Romantismo Nórdico e um bom entendimento das formas modernas desenvolvidas na Europa.

A ação educativa dos mestres arquitetos europeus e a onipresença de Wright

O ensino dos mestres europeus, nas academias, e a própria prática enquanto arquitetos no Novo Mundo, tiveram a força de agir, conforme o dizer de Benevolo, “...sobre as novas gerações de profissionais no próprio ato de formação destes”, legando-lhes “...não só o exemplo de um novo

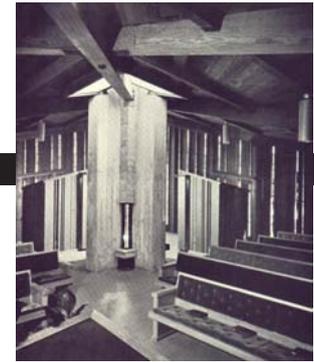
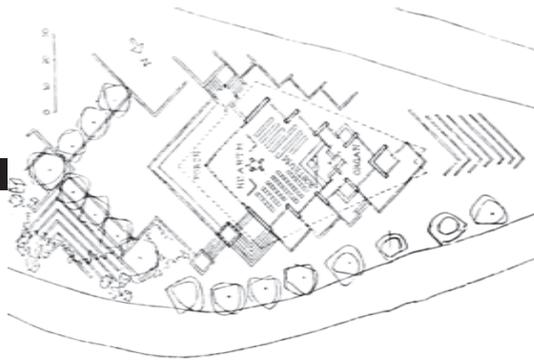
repertório formal, mas um patrimônio de métodos e idéias” que, em última instância, reverteu “...uma ação decisiva na cultura americana, mesmo que nem sempre imediatamente perceptível, pois as novas formas, de fato, não se assemelham às européias”[55].

Antes disso, no entanto, há um fator ainda não referenciado e que é de extrema relevância ser considerado: a influência da ‘herética e controvertida’ figura de Frank Lloyd WRIGHT, arquiteto local que abrange todo o outro lado da história da moderna arquitetura norte-americana – para não dizer mundial – equalizando em grau a influência européia e, sozinho, legando aquilo de original que a cultura norte-americana poderia despertar em seu tempo[56].

Isso porque tanto para as gerações mais novas quanto para seus contemporâneos, assim como para parcela significativa de latino-americanos e também europeus[57] – para mais de meio mundo, por assim dizer – Wright foi insigne referência desde muito cedo, pois foi o verdadeiro precursor da arquitetura moderna[58] não só do ponto de vista cronológico – Wright começara a trabalhar ainda em 1887, quando admitido no escritório de Louis Sullivan, e como arquiteto independente desde 1893 – quanto artístico, ao criar volumes cúbicos despojados, fazendo uso de materiais e técnicas tanto tradicionais quanto modernas, inaugurando novo senso espacial, no afã de aliar homem e natureza na organicidade de uma construção.

Portanto, claro está que devemos relativizar o argumento da precedência e da gênese européia na arquitetura americana, reconhecendo a influência, mas, também, atentando para o fato de que houve, nesse contexto, um arquiteto sumamente original, de difícil enquadramento em termos redutíveis, que tanto alimentou o imaginário da modernidade do mundo quanto foi alimentado por ele, numa trajetória heterogênea e longa, marcada pela inquietude de sua personalidade temperamental e visionária.

Além do mais, deve-se considerar, sistematicamente, em cada avaliação que se faça, a relação dialética estabelecida entre o pensamento europeu de um Gropius ou de um Mies, e o pensamento de Wright como fundamental para a compreensão das formas geradas na América, pois esse foi “...um dos episódios mais notáveis na história da cultura ocidental do século XX.”[59], onde se chocam a forte tendência racional, com muito de abstrato, subjetivo, íntimo e sobre-humano.



116 - 118

Charles Warren
Callister

First Church of Christ
Scientist, em Belvede-
re, Califórnia, 1954

Pupilos de Wright revelando o sagrado

A arquitetura religiosa de Wright é abordada detidamente adiante (no Capítulo 4, item 4.2), mas em sua trilha, sob influência direta ou indireta, estiveram alguns arquitetos que construíram templos dignos de nota.

Entre eles Charles Warren CALLISTER, ex-aluno do mestre visionário, erigiu a First Church of Christ Scientist (1954) em Belvedere, na Califórnia, na qual utilizou a mesma proa metafórica do ‘edifício em atitude de oração’ do Unity Temple de Madison – recurso que se tomou comum por todo o mundo a partir de então – para organizar templo que tem interior mais correto que aquele por deixar a congregação mais próxima do altar, sem, em nenhum momento, ficar de costas ao celebrante, como acontece nas laterais do triângulo no esquema de Wright.

Bruce GOFF, outro arquiteto que estudara com Wright, é responsável por alguns esquemas bastante originais, como comprovam a United Methodist Church, de Tulsa (1926/29), misto de interesses expressionistas e estilismos Art Déco, em que o plano circular e algumas facilidades litúrgicas revigoram a idéia da igreja como Volkshaus, e o projeto de 1927 para uma catedral, plano muito similar ao Templo Estelar feito por Otto Bartning em 1922; no entanto, os sonhos ‘scheerbartianos’ de Taut refletiriam-se com ainda maior exatidão na Crystal Chapel de 1949, projeto onde Goff rememora, com força, o simbolismo da ‘Coroa de Cristal’ depois de, precisos, 30 anos, antecipando o que faria o grupo SOM na Air Force Academy Chapel anos adiante.

Wright e os expressionistas como parâmetro

O aporte expressionista, de origem europeia, também transpõe à América Barry BYRNE, com a propriedade de quem, após estudar na ‘Prairie School’ com Wright, viaja à Alemanha para conhecer a obra dos mestres alemães. Seu argumento era afinado aos reformadores litúrgicos europeus[60], especialmente em relação à primazia do altar na organização e à linguagem moderna para o templo, numa Liturgia onde Cristo é o centro da celebração, e os fiéis da comunidade cristã.

Após ter construído a igreja de Christ-King, em Cork, na Irlanda, em 1937[61], obra de notáveis linhas modernas para um país conservador, Byrne foi responsável por algumas das mais respeitáveis igrejas católicas modernas nos Estados Unidos, como as de St. Columba em St. Paul, Minnessota, St. Francis Xavier em Kansas City, Missouri, e St. Peter and Paul em Pierre,



Dakota do Sul. A primeira tem estrutura pisciforme no corpo superior do edifício, enquanto em planta forma hexágono irregular, conseguindo a desejada concentração simbólica em torno do altar, mas deixando muito a desejar nos aspectos funcionais; a segunda, efetivamente, tem planta em forma de peixe, em referência ao milagre de Cristo, gesto um tanto óbvio, mas que não tira a correção litúrgica ou chega a comprometer a interessante volumetria dinâmica; já St. Peter and Paul é de suas obras mais inovadoras, um plano trapezoidal criativo baseado em dois retângulos, encontrando-se para focalizar o altar e legar maior correção funcional.

119
Bruce Goff
United Methodist Church, em Tulsa, 1926/29

120, 121
Projeto para a Crystal Chapel - perspectiva e maquete

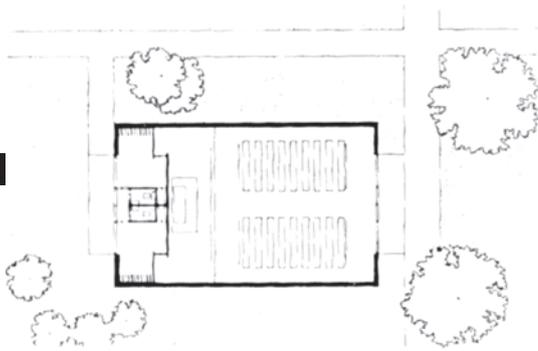
Utopias tornadas realidade: a obra americana dos mestres imigrados

A despeito das pontuais influências da modernidade européia até então, e do não pequeno influxo de Wright, tanto para os conterrâneos, quanto na própria obra inicial, os mestres europeus, atuantes nos Estados Unidos a partir das décadas de 20 e 30, cumpriram papel fundamental não só na consolidação do modernismo americano, como impulsionaram, com força, a arquitetura eclesiástica, construindo igrejas e capelas com um aporte atento ao debate litúrgico e às conseqüentes explorações formais do entre-guerras.

A síntese extrema de Mies em St. Saviour, no campus do IIT

Isso comprova Mies na única obra eclesiástica por ele construída, a Capela de St. Saviour, no campus do Illinois Institute of Technology, em Chicago, à qual se dedicara entre 1949 e 1952. Enquanto Wright concebia formas cada vez mais excêntricas, Mies, atento às palavras de simplicidade formal e correção litúrgica, do teólogo alemão Romano Guardini – do qual conhecia o livro *Cartas do Lago*, escrito em Como – assim como à conjugação entre discurso teórico e prática arquitetônica, relacionados ao sagrado cristão, de Rudolf Schwarz[62], cria espaço que, formalmente, não é muito mais que uma caixa retangular, de 18 m de comprimento por 11 m de largura e 5.70 m de altura, construída com quase nada, mas transbordante de mana.

Na planta retangular, ordenam-se congregação e altar de maneira usual, com pequena diferença de nível entre ambos; a sacristia coloca-se atrás do presbitério, separada por parede de tijolo à vista, coberta com seda; dois painéis de madeira, que conduzem por ambos os lados do altar, à sacristia, complementam o espaço, onde Mies, deliberadamente, evitou quaisquer outros



122, 123
Mies van der Rohe
St. Saviour Chapel,
campus do IIT,
Chicago, Illinois, 1949/
1952

recursos que desvirtuassem a percepção contínua da caixa. Por cima do altar, na parede do fundo, um crucifixo de aço inoxidável brilha impávido, como signo legítimo do moderno cristianismo.

Construído em alvenaria portante de tijolos deixados à vista, o templo é coberto por estrutura metálica plana que mostra a lógica construtiva no interior, pela dispensa do forro; na elevação principal, o vazio entre dois sólidos da organização classicista herdada de Schinkel, comparece na forma de grande pano tripartido de vidro, para marcar o acesso entre os dois planos cheios de tijolo, sendo esse o único veículo a levar luz natural para o recinto.

If 'less is more', then 'it was the most'

Em suma, se 'less is more', 'it was the most': a capela de Mies, efetivamente, é um continuum, exploração na mesma via da caixa sagrada do entre-guerras europeu; contundente sinônimo de clareza, simplicidade e intensidade pela forma hermética, platônica, racional, etereamente pairando no campus do IIT entre as árvores e os edifícios que a circundam. Como aponta Mies:

"Elejo uma forma intensa mais que extensa, para expressar de maneira simples e honesta minha idéia daquilo que deveria ser um edificio sagrado. Com isso, quero dizer que uma igreja ou uma capela deveria identificar-se por si mesma, mais que depender das associações espirituais com um estilo tradicional de arquitetura, como por exemplo, o gótico... A arquitetura deveria relacionar-se com a época, não com o presente imediato. A capela não envelhecerá... tem caráter nobre, está construída com bons materiais e tem belas proporções. Foi feita aproveitando-se de nossos meios técnicos, tal e como deveria fazer-se na atualidade... Não há nada espetacular nela; e, de fato, é simples. Mas, apesar de sua simplicidade, não é primitiva, mas nobre, e em seu pequeno tamanho radica sua grandeza, na



realidade monumental. Não teria construído a capela de forma diferente, ainda que tivesse um milhão de dólares para isso”[63]

124, 125
Mies van der Rohe
 St. Saviour Chapel,
 campus do IIT,
 Chicago, Illinois, 1949/
 1952

A querela pueril acerca do caráter

Assim, no entanto, não pensaram os críticos, que não compreenderam a intensidade conceitual da escolha de uma forma simples e, inflamadamente, acusaram Mies e sua capela de frialdade, pela ‘estúpida caixa’[64] parecer “...a aula magna de uma universidade.”[65].

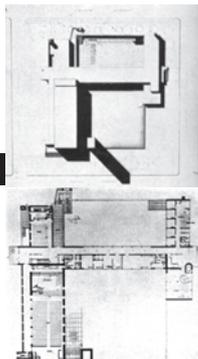
Nesse sentido, o que se pode apontar é que os responsáveis por tais acusações nunca, verdadeiramente, entenderam a arquitetura ‘miesiana’, exemplo de vontade formal a partir da consciência intelectual do poder das formas puras – seja nos volumes baixos e extensos, seja nos arranha-céus prismáticos de vidro.

Sem cair na ingenuidade de acreditar em todas as explicações que os arquitetos encontram para justificar suas obras, a exposição dos motivos simbólicos e formais, feita por Mies para a capela do IIT, parece justa: com sutis matizes de passionalidade, demonstra saber o que fazia, ao escolher esquema retangular em planta e volume, forma potencialmente carregada de valores míticos, para não precisar recorrer a símbolos tradicionais para aferição de caráter.

Bem proporcionada, construída com técnicas modernas e utilizando-se de materiais nobres, como aponta o mestre alemão, a capela exala austeridade sem descuidar a correção requerida ao programa litúrgico por aqueles anos, a honestidade formal e construtiva sendo um dos signos mais extraordinários em termos de arquitetura eclesial do século XX, indubitavelmente. A simplicidade lógica, para intensificação da experiência, atinge, então, um clímax, sem precisar de ‘um milhão de dólares para isso’; bastou cerebralidade.

O que não se entendeu, e continua sem compreensão, é que estamos todos apegados a uma idéia ainda tradicional de igreja, arraigadamente presos a um edifício que deve ter cruz em planta e acima da elevação principal para que seja apropriada; o menos é mais ‘miesiano’, dificilmente, sujeitar-se-ia a tais códigos, e por isso, o arquiteto buscou emanar o sagrado a partir dos valores universais despertados pelas formas puras.

Enfim, o que parece um anátema ao programa eclesial cristão, deve ser entendido, apenas, como uma outra via, tão válida quanto as visões expressionistas ou o modernismo que



126 - 129
Eliel e Eero Saarinen
Tabernacle Church of Christ, atualmente First Christian church, em Columbus, Indiana, 1940/42

desperta o sagrado por símbolos não tão abstratos, de construtores, fervorosamente, dedicados à liturgia, como Böhm ou Schwarz. E, além do mais, o que se queria como templo num campus universitário como o do IIT? Uma nova catedral gótica? A racionalidade da capela de Mies despertou reações controversas, mas fez escola[66].

Clareza e correção na contribuição dos Saarinen

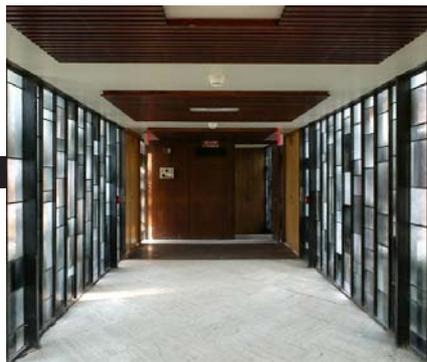
Similar simplicidade em tijolo na representação do programa eclesial, obtém o também imigrante, Eliel SAARINEN, finlandês, desde 1937 atuando em parceria com o filho Eero SAARINEN, formado nos Estados Unidos. As duas obras mais importantes da fase tardia[67] de Eliel, coincidentemente, são duas igrejas: a Tabernacle Church of Christ[68], projetada em colaboração com Eero em 1940 e construída nos dois anos seguintes em Columbus, Indiana, e a Christ Lutheran Church, de 1949, concebida pelos Saarinen para Minneapolis, um pouco antes do falecimento de Eliel.

Os templos são bastante semelhantes em termos compositivos e espaciais: caixas simples, claras e racionais, que demonstram a grande habilidade dos arquitetos em organizar os elementos litúrgicos interiores e tratar com a luz natural. A primeira, do início da década, é pouco maior que a segunda, do final, mas ambas as igrejas têm altas torres, evocativas da mesma elegância das igrejas suíças da década de 20, especialmente, St Antonius da Basileia, de Karl Moser (ver Capítulo 2, item 2.3).

De qualquer maneira, essa não parece ser a única referência; segundo Hitchcock[69], o aspecto massivo exterior resgata a tradição das igrejas inglesas do gótico vitoriano, que Eliel havia tido contato quando ainda na Finlândia, através da obra de Lars Sonck (ver Capítulo 1, item 1.5), fato que, no entanto, não compromete as vias de um modernismo coerente, evoluído da tradição classicista nórdica, para conceber templos cheios de clareza e correção.

Eero, depois de interrompida a parceria com o progenitor, tornar-se-ia um dos mais importantes arquitetos americanos, e construiria, pelos menos, outros dois templos relevantes: a Kresge Chapel, ou capela circular para o Massachusetts Institute of Technology, entre 1954 e 1955, e a North Christian Church, outra igreja para Columbus, Indiana, feita entre 1959 e 1963.

A capela do MIT é templo para cerca de 120 pessoas, um santuário de contemplação mística, dedicado aos ofícios litúrgicos católicos, protestantes e judeus, e, talvez por isso, Eero



tenha lançado mão do círculo e do cilindro como chaves formais, por simbolizarem ‘universalidade’. Externamente, um espelho d’água circunda o cilindro, enfatizando a perfeição volumétrica do volume construído em tijolo à vista; um corredor liga a capela a um escritório e à biblioteca, enquanto o curioso campanário metálico – como um *stabile* de Calder – destaca-se, em separado, como ultramoderno símbolo cristão.

No interior do círculo, não há menos atenção aos fatos simbólicos, a geometria sendo valorizada por dupla pele ondulada e pela reaparição da água junto às paredes, através dos arcos que soltam o volume massivo do chão. No entanto, é a luz que cumpre papel fundamental na concepção do espaço, fluindo desde cima sobre o altar, também circular, por uma clarabóia e, muito sutilmente, desde baixo, em todo o perímetro, para criar recinto onde a mesa eucarística, em mármore branco, brilha intensamente: sobre ela, desde cima, irrompe notável facho de luz como raio divino que, frente à penumbra das bordas, destaca a hierarquia funcional e simbólica do altar na organização. Semelhante efeito de luz vê-se no hall de acesso, onde a penumbra é transpassada pelos raios coloridos, provindos de pequenas janelas laterais retangulares.

Já a igreja de Columbus, apela para uma forma dinâmica, próxima das criações finais de Wright, confirmando o rumo de formas dinâmicas e extravagâncias estruturais que, então, tomara a carreira de Eero após o começo ‘miesiano’ – ao qual pertence a Capela do MIT –, diametralmente em oposição ao romantismo semitradicional do pai. Com pináculo tão ou mais vertical (cerca de 59 m) que a Trinity Chapel de Wright (ver Capítulo 4, item 4.2), essa igreja, que seria o último edifício de Saarinen antes do falecimento prematuro, destaca-se por ser organização com altar central, em torno do qual o limite da congregação é dado pela grande cobertura, agregando todas as funções litúrgicas em dois níveis de piso; formalmente, é um edifício octogonal com o santuário no centro, reflexo final de uma obra caleidoscópica, que tanto deslumbrou como escandalizou a muitos pela postura paradoxal, tão irregular que, muitas vezes, beirou a frivolidade típica da arquitetura mundial nos anos 50.

O traço Internacional Style de Neutra e o eclesiástico

A conjugação entre o estruturalismo orgânico de Wright e o geometrismo racionalista de Mies, também, nota-se no austríaco Richard NEUTRA[70], outro emigrado de relevante contribuição à arquitetura moderna pelas obras *International style*. Arquiteto preferido do efêmero mundo do

130 - 133

Eero Saarinen

Kresge Chapel, no campus do MIT, em Cambridge, 1954/55



134 - 136

Richard Neutra
*Airman Memorial
Chapel, na Miramar
Naval Air Station, em
La Jolla, San Diego,
1957*

cinema de Hollywood[71], Neutra muito influenciou a formação de uma 'escola californiana' e a definição tipológica da residência para as classes abastadas, como também foi responsável, nos Estados Unidos, por duas igrejas bastante influentes.

A Airman Memorial Chapel, na Miramar Naval Air Station, em La Jolla, Califórnia, de 1957, é fantástica exposição de suas preocupações ideais e figurativas. Do mesmo hedonismo ambiental da Casa de Saúde do Dr. Lovell, é que deve ter nascido a idéia de pousá-la num lago artificial - hoje removido -, onde a delgada cruz, que lhe delega caráter, refletia-se na escadaria, em gesto simbólico a emular a ascensão do profano à luz sagrada interior. Sem dúvida, foi significativo o cometimento do volume puro, etereamente colocado acima da água, nela refletido originalmente. O espaço de nave única é bastante simples, estruturado com elegantes suportes encurvados, bem iluminado e correto, atingindo limpeza espacial predecessora da igreja que Tadao Ando construiria na água em Hokkaido, Japão, na década de 80.

A outra igreja, a Drive-In Church em Garden Grove, nos arredores de Los Angeles, Califórnia, continua o caminho de claridade volumétrica, unguida de limpeza espacial. Nela, o acento simbólico passa à alta torre, que culmina com a cruz característica. O espaço é correto e iluminado, nave única, longa, novamente em relação com a água.

Gropius e TAC interpretando o sagrado

De Gropius, em termos de programas eclesiásticos, na longa trajetória profissional, conhece-se apenas a Trinity Presbyterian Church, concebida em colaboração com o grupo TAC (The Architects Collaborative) para Natick, Massachussets, em 1955.

O plano prevê conjunto de quatro edifícios separados, composição aditiva entre igreja, 'Fellowship Hall', escola e uma capela -, todos conectados por passarelas. Entre eles, o Fellowship Hall foi o primeiro a ser construído; o edifício retangular, baixo e estendido, parte de planta retangular modulada e de componentes pré-fabricados para formalizar interior claro e fluido, alçado por paredes de bloco de concreto, nas larguras do retângulo, e coberto por laje plana de concreto, modularmente suportada por pórticos de madeira. A vista frontal faz perceber, em meio ao gramado verde exterior, um jogo de transparência e opacidade dado pelo contraste entre a armação, aporticada, e o fechamento, feito por painéis modulados de madeira e vidro, de desenho 'mondrianesco', no comprimento do retângulo. Esse, e o edifício projetado para a escola, um



137 - 139
Walter Gropius e The Architects Collaborative
Trinity Presbyterian Church, em Natick, Massachussets, 1955 - vista da maquete do conjunto e imagens do Fellowship Hall

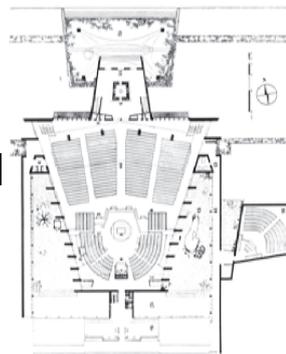
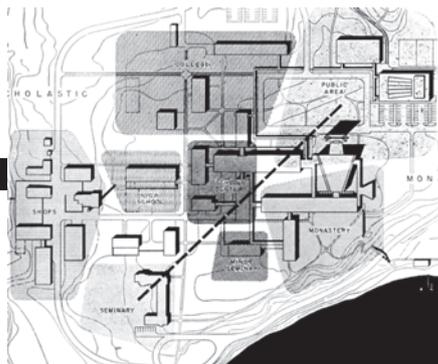
tanto semelhante, são os mais diretos exemplos do aporte racionalista muito próprio de Gropius, instaurado, pelo menos, desde a década de 20, ainda na Alemanha, do qual é, indubitavelmente, mais significativo, o edifício da Bauhaus, em Dessau, de 1926.

A igreja, por sua vez, sem descartar rígida modulação dos espaços e estrutura, tem marcante cobertura em dois longos planos inclinados que a aproximam muito, em termos figurativos, às capelas crematórias de Asplund e Lewerentz, na Escandinávia das primeiras décadas do século XX; nota-se, inclusive, a mesma disposição de pórtico, frontal e aberto, em contraposição ao volume fechado, recinto de celebração. Mesmo guardadas as diferenças, é clara a análoga rememoração da cabana primitiva de Laugier, indicando vontade de apelar a símbolos míticos, primitivos, ligados ao homem e à tradição, sem descartar a maneira moderna de pensar e construir a arquitetura.

A capela, por outro lado, é edifício de planta circular e forma cilíndrica bastante semelhante a projetada por Eero Saarinen para o MIT, com a mesma entrada de luz, zenitalmente direcionada sobre o altar como facho celeste, por clarabóia translúcida. O volume branco, platônico, é arrematado por enorme cruz na parede externa para indicá-lo como marco frontal do complexo religioso, e contrasta, em pureza e materialidade, tanto com a escola e com o Fellowship Hall, quanto, um tanto mais, com a igreja.

St. John Baptist, o precioso legado religioso de Marcel Breuer

Se o projeto de Gropius não alça vãos maiores, seu talentoso pupilo, Marcel Breuer, é responsável por outro dos grandes momentos da moderna arquitetura eclesiástica americana. Após as experiências no comando do ateliê de mobiliário na Bauhaus, de alguns poucos projetos arquitetônicos na Europa (por exemplo, o Hospital Elberfeld, criado junto com Gustav Hassenpflug em 1928) e da prolífica parceria com o mestre alemão, na fase americana, da qual a Casa Gropius em Lincoln, Massachussets, de 1937 e o povoado de New Kensington, na Pensilvânia, de 1940, são os pontos altos, à experiência acadêmica nos Estados Unidos, Breuer agrega prática construtiva que destaca a inteligência de Gropius, mas, também, absorve Mies e Wright, outras duas grandes influências americanas, sem repetir, essencialmente, o rigor racionalista do mestre, e rejeitando, estritamente, tanto a noção de arquitetura orgânica 'wrightiana', quanto o purismo



140 - 142

Marcel Breuer

St. John Baptist Abbey,
em Collegeville,
Minnessota, 1953/61 -
plano geral, planta-
baixa da igreja e vista
aérea do conjunto

quase suprematista ainda impresso por Mies em sua arquitetura nos Estados Unidos – vide Campus do IIT.

Esse amálgama, mais que resultar obras heterogêneas ‘sampleadas’ – ecletismo onde fontes perfeitamente reconhecíveis apenas se encaixam –, gerou expressão nitidamente própria, que o auxiliou a consolidar posição como um dos emigrados de maior relevância para a cultura moderna americana, para o que, indubitavelmente, contribui a igreja na abadia de St. John Baptist (1953-1961) de Collegeville, Minnessota.

A história e os dados do encargo

Em dezembro de 1950, o Abade Baldwin Dworschak, então, recentemente, eleito o sexto abade de St. John, decidiu convocar doze arquitetos de prestígio, entre eles Breuer, para conceber o plano total de renovação da abadia em comemoração aos duzentos anos da instituição, uma sucessão de espaços monásticos que não seriam construídos todos ao mesmo tempo.

Nas especificações, o abade requeria, acima de tudo, que o conjunto “...fosse verdadeiramente um monumento arquitetônico à serviço de Deus.”[72]. O desafio, portanto, não era simples, tanto pela amplitude do programa como pela especificidade de que as partes deveriam ser pensadas hierarquicamente para se concatenarem de forma adequada, conforme o ritmo da construção. Mais que isso, o templo tinha de ser o marco simbólico de numerosa comunidade monástica, desempenhando, simultaneamente, o papel de igreja paroquial e cenário para as grandes procissões, que acontecem nas datas santas, constrangimentos somados ao fato de serem os beneditinos a ordem mais comprometida com os ideais do movimento litúrgico europeu e os abades de Collegeville, os primeiros entre os que as incorporaram nos Estados Unidos. Depois de examinados os vários projetos, Breuer foi contratado, apresentando o plano definitivo, com maquete e seqüência de construção – planejada para cerca de um século[73] – em janeiro de 1954.

Correção litúrgica e simbolismo potente, os trunfos de St. John

Em sua concepção, tanto o plano geral da abadia, que remete à tipologia tradicional medieval, quanto a igreja de planta trapezoidal, foram como que moldados pelos pressupostos



renovadores da liturgia. O conjunto compõe-se dos edifícios monacais e religiosos a sudeste e dos educacionais a nordeste, com a igreja e a biblioteca entre eles.

O requerido caráter monumental da igreja dá-se pelo lugar de destaque que ocupa à frente da composição, impondo-se, volumetricamente, por arquitetura diferenciada onde o principal elemento simbólico é a grande torre sineira, construída em concreto, atuando como portal físico, metaforicamente, a passagem do externo profano ao interior sagrado dos monges. Tal elemento é obra-prima de design, concebido como se fosse um outdoor, um banner sagrado sobre base plasticamente arqueada, onde a cruz vazada é o marco maior, encimando a linha dos cinco sinos. O som dos sinos e o bater das horas são partes essenciais da rotina monástica, e como tal o campanário cumpre função importante ao incrementar tal rotina, ao mesmo tempo servindo ao culto e guardando o isolamento monástico do mundo.

A atenção litúrgica, por parte de Breuer, aliada ao conhecimento das tipologias cristãs tradicionais, define seqüência espacial que, possivelmente, é a mais apurada entre as igrejas americanas modernas, sem deixar de lado o rigor lógico e a simplicidade necessária em tempos de austeridade para a igreja católica. Após o acesso via campanário, o batistério coloca-se como o primeiro elemento na progressão sagrada para, ao mesmo tempo em que serve como átrio – conforme recomendavam as diretivas renovadoras alemãs –, esteja de acordo com a tradição católica que, antes, requer a aceitação da fé cristã pelo batismo, para que, apenas depois do contato com a água santa, o fiel possa adentrar a Casa de Deus para tomar parte no culto do senhor.

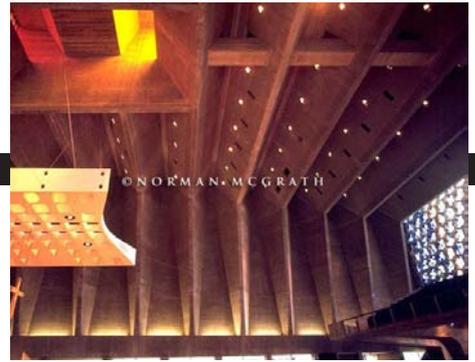
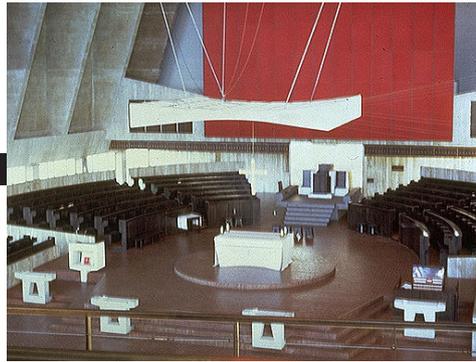
Como o templo, esse átrio tem planta trapezoidal e está três degraus abaixo do recinto eucarístico. Mostrando conhecimento da história, Breuer situa a água santa no centro, e em eixo com o altar, para enfatizar a relação existente entre eucaristia e batismo, recordando a posição primitiva nas basílicas cristãs até no fato do que, usualmente, é pia, tomar a forma de uma legítima fonte, com água perene.

Antes do acesso à nave, duas escadarias levam à cripta, onde está a Capela de Nossa Senhora da Assunção, recinto que serve aos membros da comunidade da paróquia de St. John Baptist, lugar de valiosos ícones cristãos. Passada a porta, há confessionários em cada um dos lados, sob a plataforma elevada do coro. Uma sala de reconciliação e uma galeria para o órgão dispõem-se nas laterais da nave.

143 - 145

Marcel Breuer

St. John's Abbey Church, em Collegeville, Minnessota, 1953/61 - cartão postal da construção; Marcel Breuer em frente à igreja; vista da igreja



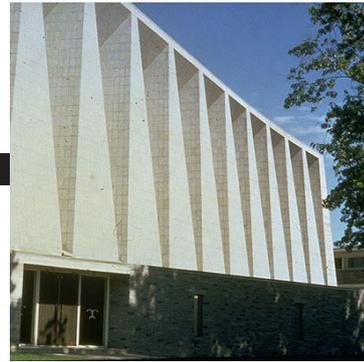
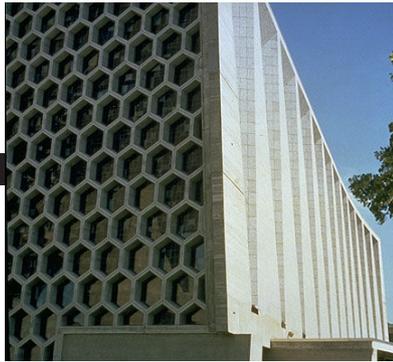
146 - 148
Marcel Breuer
St. John's Abbey
Church, em
Collegeville, Minnessota,
1953/61

Dentro do espaço, que acomoda cerca de dois mil fiéis em 69.50 m de comprimento, 54.86 m de largura no lado maior e 19.81 m de altura, o coração é o presbitério. Elevado quatro degraus em relação à congregação, tem, no extremo axial ao acesso, o trono para o abade, saliente em relação aos demais para se configurar na 'cabeça da assembléia', conforme usual nas antigas basílicas. No centro fica o altar, enfatizado, na organização, como símbolo da unidade eucarística e da unidade da Igreja pelo inteligente plano trapezoidal que o possibilita ser, efetivamente, o foco de um espaço versátil, que tanto pode servir ao culto exclusivo dos monges – dispostos em assembléia radial no lado menor do trapézio – quanto aos cultos paroquiais rotineiros ou dos dias santos, quando se utilizam as quatro fileiras de bancos dispostos frontalmente ao altar no lado maior do trapézio.

Isso torna a mesa eucarística visível desde qualquer lugar do vasto interior, em qualquer uso que se faça do espaço, ainda mais porque não há qualquer tipo de barreira física, sejam elementos estruturais ou funcionais, que possam desvirtuar a significativa unidade requerida pelos reformadores, onde celebrantes e fiéis podem ficar unidos num só sentimento de elevação ao Salvador e aos Santos.

Breuer, ainda, acentua a importância do altar pela luz natural que sobre ele recai, vinda da linterna exterior, e pelo elemento escultórico, suspenso com arames, sobre a mesa de mármore branco, que parece emitir verdadeiros raios de luz celestial. Belo efeito de luz natural proporciona, também, o grande vitral pintado por Branislav Bak, um dos primeiros membros do Departamento de Arte da Universidade de St John – a composição sugere o esplendor do ano eucarístico e está colocada por trás da malha composta de elementos de concreto, como um favo de mel, vazando todo o plano da elevação principal.

O edifício expressa, assim, correção estrita com criatividade máxima na organização dos espaços e na composição volumétrica. Funcionalmente, a assembléia cristã foi, convenientemente, tratada pela distinção hierárquica entre monges e deles com os fiéis sem, no entanto, separá-los em espaço unitário e versátil. Simbolicamente, houve acerto no plástico campanário que funciona como portal entre o mundo externo e a realidade monástica, no batistério como local obrigatório de separação entre profano e sagrado e no altar como centro em torno do qual se realiza a cosmogonia. Arquitetonicamente, Breuer tira partido da monumentalidade da igreja em relação aos demais edifícios, pela forma do campanário e pela solução estrutural, na



qual utiliza grandes vigas transversais de concreto, formando ossatura que cobre todo o vão da nave sem suportes intermediários.

A massa de concreto termina, criativamente, nas laterais, formando planos dentados onde estão acomodados os equipamentos para iluminação artificial e condicionamento climático, sistema análogo ao experimentado no edifício projetado por Breuer para a UNESCO, em Paris, cerca de um ano antes, em colaboração com Pier Luigi Nervi e Bernard Zehruss.

Um templo como poucos, portanto, onde o arquiteto comprometeu-se tanto com os requerimentos do cliente, quanto com aquele chamado 'segundo programa'[74], intensificando o sagrado pelo coerente uso de materiais e técnicas modernas e exuberante senso de adequação, para proporcionar a todos um edifício que ultrapassa o tempo, dado o acerto simbólico e funcional e à beleza atingida. Como declarou o abade Baldwin, por ocasião do lançamento do projeto, "...a melhor tradição beneditina desafia-nos a pensar corajosamente e projetar nossos ideais em formas que serão válidas por anos, moldando-as com toda o gênio pelos materiais e técnicas do presente."[75], e foi, exatamente, isso que Breuer fez, tornando-a obra referencial para as gerações posteriores[76].

O caminho trilhado pelos arquitetos nativos

Constrangidos entre a influente arquitetura 'wrightiana' e a sólida ação dos imigrantes, em sua racionalidade formal e acerto simbólico, os demais arquitetos atuantes em solo americano, que se ocuparam da construção de templos no período pós-segunda guerra – quando a vitória global americana e a visão de um novo mundo fizeram crescer, consideravelmente, a atividade profissional e a necessidade de templos para os novos tempos de paz – não fizeram muito mais do que tentar atingir o elevado nível arquitetônico estabelecido por esses pólos. Alguns conseguiram, em determinadas oportunidades, como é o caso de Paul Thiry, Raymond & Rado, John Pekruhn, Pietro Belluschi, Skidmore, Owings & Merrill e Wallace Harrison, responsáveis por alguns planos de relevância.

Paul Thiry: *simplicidade volumétrica e materiais tradicionais*

Paul THIRY trabalha numa linha de simplicidade volumétrica e articulação de planos, concebendo construções rigorosas com concreto, vidro e tijolo, atentas à correção litúrgica e à

149 - 151

Marcel Breuer

*St. John's Abbey
Church, em
Collegeville, Minnessota,
1953/61*



152, 153

Paul Thiry

*Our Lady of Lake
Church, em Seattle,
1941*

154

Paul Thiry com Fox &
Bales

*St. Anthony Parish, em
Missoula, Montana*

exaltação do simbólico, os quais, guardadas as devidas proporções, são recursos, também, utilizados por Mies.

Uma de suas primeiras igrejas, Our Lady of Lake, erigida em 1941 em Seattle, Washington, é construção de tijolo à vista ainda no meio do caminho entre o moderno e o tradicional; o destaque fica para o plano simples, de nave única retangular sem virtuosismos, e para a honestidade estrutural, misto entre pilares e vigas de concreto e alvenaria. Volumetricamente, adapta-se ao contexto residencial em que está inserida pela harmonia de forma, tradicional em certos aspectos, mas adaptada ao despojamento moderno, requerido pela igreja. Referindo-se a ela, Thiry declarou ter sido desenhada “...com a devida consideração da recente consciência da Igreja Católica à liturgia primitiva. Cada material foi usado em sua verdadeira acepção, o que, simbolicamente, denota verdade em todos os sentidos. Tentei resolver as coisas da forma mais simples e de acordo com os desejos do cliente”[77].

Se, mesmo assim, o arquiteto não conseguiu desvencilhar-se de um ar demasiadamente tradicional, nas igrejas posteriores, Thiry, progressivamente, adaptar-se-ia às conquistas modernas. “Minhas teorias de projeto mudam com o tempo e com meu aumento de conhecimento”[78], ponderava. Efetivamente, na outra igreja construída para Seattle, Christ The King, Thiry já se mostra mais familiarizado com a gramática internacional induzida pelos mestres europeus. O plano, em forma de anfiteatro, com o altar dominando as quatro fileiras para a congregação e coro e sacristia atrás, confessionários e altares nas laterais e nártex, ‘crying room’[79], escritório, pórtico e torre/batistério à frente, resulta em templo de tijolo à vista, estruturado por pilares e vigas em concreto e fechado com tijolo à vista. O interior, semicircular, é bastante simples, com a laje de teto, radialmente escalonada a partir do altar, encontrando o plano vertical de fechamento na altura do rasgo contínuo, por onde entra luz natural. Volumetricamente, a torre/batistério destaca-se em relação ao santuário como marco da composição, prisma massivo na base e calado na extremidade superior, sendo o contraponto vertical do pórtico horizontal, construído com laje e colunas de concreto.

Recursos muito semelhantes Thiry utilizou na Igreja de St. Anthony em Missoula, Montana, projetada em associação com os arquitetos Fox & Bales, com a diferença de que, aqui, o plano é em forma de leque, com o altar colocado na aresta, de onde sobe o campanário encimado por grande cruz; a organização interna é análoga, com o pórtico de mesmas chaves figurativas



contrapondo-se, convexamente, à concavidade da parede do santuário. À esquerda, a Casa Paroquial complementa a composição.

Pietro Belluschi: o sagrado que emerge das coisas simples

Pietro BELLUSCHI praticou arquitetura ainda mais tradicional, mas onde, igualmente, destaca-se a simplicidade do esquema, a correção funcional e a adaptação simbólica. O arquiteto, nascido italiano, ergueu nos Estados Unidos edifícios católicos e protestantes que apelam para materiais tradicionais como o tijolo e a madeira, utilizados simplesmente como são, sem ornamentos e virtuosismos de qualquer natureza.

Tais recursos legaram aos espaços atmosfera de compassiva humanidade, como se vê na Igreja de St. Thomas More, em Portland, erigida em 1938, típica de seu aporte inicial ao sagrado. A pequena capela de madeira, com telhado inclinado, em duas águas, e torre circular de impulso gótico, tem muito a ver com a arquitetura nativa da região do Oregon.

No entanto, St. Thomas é diminuta apenas em tamanho e pretensão. A simplicidade estrutural fez, da madeira, material de construção ainda mais digno, criando espaço onde sã espiritualidade emana das coisas simples por ser um expert a concebê-lo, assim como acontece na Zion Lutheran Church, em Portland, de 1949, e na Igreja de Redeemer, de Baltimore, Maryland, de 1958, onde há o mesmo sentido gótico nos arcos ogivais da estrutura.

Já a First Presbyterian Church, em Cottage Grove, Oregon, remonta à influência da fase inicial de Wright, pelas 'japonesices' em meio a espaço claro e elegante, articulado por elementos simples e refinados. Apesar de tudo, não se pode dizer que Belluschi mostrava-se fora do tom, apegado a estilos do passado; suas formas são tradicionalmente modernas, seu despojamento modernamente válido, sua racionalidade espiritualmente orgânica.

John Pekruhn: pureza formal e rigor construtivo 'miesiano'

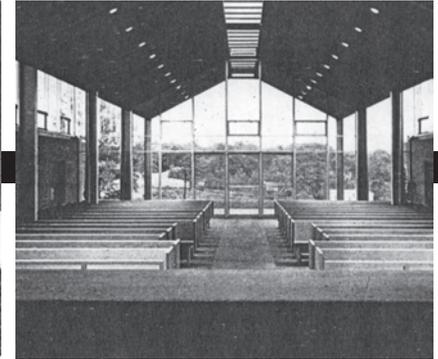
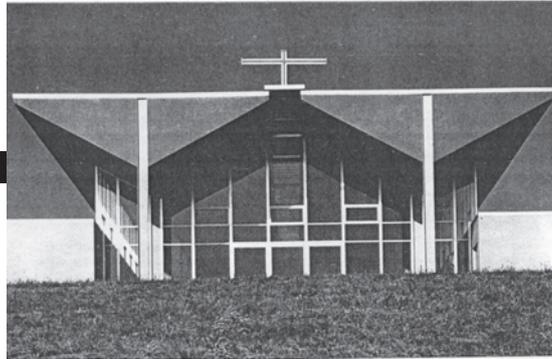
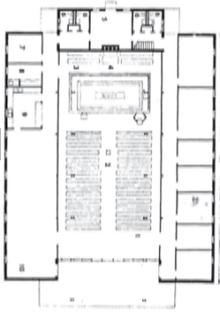
Por sua vez, John PEKRUHN, na St. Thomas in the Field Episcopal Church, construída em Gibsonia, pequena cidade da Pensilvânia próxima à Pittsburgh, aproxima-se muito da arquitetura de Mies. Perkhun propõe pequena paróquia para cerca de duzentos fiéis, na qual o volume prismático de planta retangular foi estruturado por curiosa ossatura metálica, preenchida em três dos lados por panos praticamente inteiros de vidro.

155, 156

Pietro Belluschi
St. Thomas More
Church, em Portland,
Oregon, 1938

157, 158

**First Presbyterian
Church, em Cottage
Grove, Oregon**



159 - 161

John Pekruhn

*St. Thomas in the Field
Church, Gibsonia,
Pittsburgh, Pensilvânia,
1948/71*

As duas linhas de pilares metálicos são os pontos de apoio de lajes de concreto em forma de V, formando planos que não chegam a encontrarem-se no centro, por onde entra luz natural em toda a longitude para criar belo efeito plástico no interior. Nas laterais, dois volumes brancos, baixos e extensos, acomodam as dependências de serviço para deixar o espaço simples e correto da nave, o mais livre possível, 'miesiano' como poucos, na racional composição de planos e pureza volumétrica.

Superestruturas religiosas para despertar o sagrado

Nesse mesmo cenário, enquanto monumentos racionalistas cheios de luz e claridade, eram concebidos pelos mestres europeus e muitos tentavam alcançar aquele nível em caixas simples, essenciais, com materiais e técnicas tradicionais ou modernas, uma tendência, originada a partir da arquitetura da fase final de Wright, tornava-se uma outra via para a arquitetura eclesiástica norte-americana. Possibilitadas pela disponibilidade de materiais avançados, no país da tecnologia, formas piramidais e grandes estruturas dinâmicas marcaram gênero de construções que buscaram emular o sagrado pela eloqüência formal de grandes estruturas verticais.

Talvez o mais impressionante exemplo nessa categoria, onde, também, poderia figurar a igreja construída por Eero Saarinen em Columbus, já abordada, é a First Presbyterian Church em Stamford, Connecticut, construída por Wallace HARRISON em 1958, estrutura cristalina que Taut e Scheerbart, indubitavelmente, aprovariam. Instigado pela sensação de "...*como seria viver dentro de um safira gigante?*"^[80], o arquiteto concebeu um templo apelando ao simbolismo expressionista da 'Coroa de Cristal' e da 'Montanha Sagrada', onde painéis envidraçados, cobrindo a forma piramidal, emulam a mesma solidez transparente dos templos-diamante de Luckhardt dos anos 20. Ao mesmo tempo em que enfatiza esse caráter, a cobertura envidraçada cria show lumínico no interior, jogo de luz e sombras entre elementos sólidos e etéreos, cujo espetáculo chega a compensar a falta de rigor litúrgico do plano.

Paradigmático exemplo desse aporte é, também, a Air Force Academy Chapel, construída em Colorado-Springs por SKIDMORE, OWINGS & MERRILL, até hoje, um dos principais escritórios de arquitetura do mundo. Terminado em 1963, o plano foi concebido para abarcar as diferentes crenças de oficiais, professores, alunos e habitantes vizinhos; o programa requeria capela



162 - 164

Wallace Harrison
*First Presbyterian
 Church, Stamford,
 Connecticut, 1958*

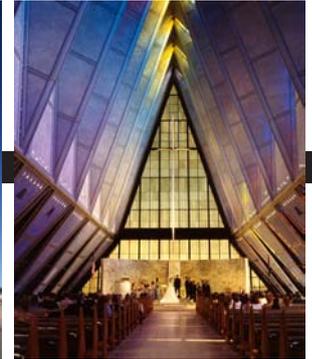
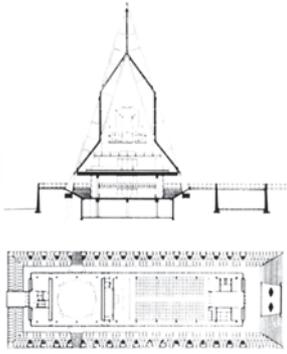
protestante para novecentas pessoas, capela católica para quinhentas pessoas e capela judaica para cem pessoas.

Para abordá-lo, SOM ratifica a costumeira estratégia de partir das concepções de maior sucesso no cenário arquitetônico para daí, num processo de adaptação que não é todo desprovido de inteligência e alguma criatividade, construir seu edifício, de acordo com cliente e programa. Tanto quanto utilizaram a fórmula 'miesiana' do arranha-céu de vidro, em todas as torres análogas, edificadas após os apartamentos Lake Shore Drive, 860, Chicago, 1948/1951, dessa vez o apelo é a Wright: é impossível não notar semelhanças no perfil da capela do Grupo SOM com a da Trinity Chapel de Wright, projeto de 1959.

O templo, formado pela sucessão de tetraedros com cerca de 45 m de altura, está situado sobre podium adjacente à praça de honra do campus da Academia. É um plano retangular versátil, em três níveis, erguido por superestrutura em aço, composta por dezessete pórticos contraventados entre si evocativos de visionárias imagens expressionistas. Cada capela tem entrada própria e estabelece particular relação com a praça, embora partes de um mesmo todo.

A capela protestante dispõe-se no pavimento principal, sob os vidros coloridos que lhe levam luz zenital, e os vidros laminados, que fecham as fachadas norte e sul. A capela católica fica no térreo, caracterizando-se pelo padrão da superfície pré-moldada do teto e pelas paredes laterais de vidro âmbar, com estreitas janelas de vidro martelado. Já a capela judaica é esquema fechado por armação de madeira, entremeada por vitrais, com quatro acessos ao recinto. Uma sala de reuniões auxiliar, localizada no nível inferior, pode, também, servir para os serviços rituais, conflagrando uma quarta capela.

Volumetricamente, a pirâmide, elevada do solo, guarda a mesma relação de destaque e domínio sobre o território, assim como a mesma imagem potente, da capela de Wright. Contudo, o resultado geral evidencia que o virtuosismo técnico obteve resultados mais conseqüentes quando aliado à sensibilidade lírica latina, e que aquela simplicidade, para intensificação da experiência – apontada como característica dos templos norte-americanos –, ainda foi o melhor legado desses construtores. Tal afirmação é amplamente comprovada pelos templos de Wright (Capítulo 4, item 4.2), assim como por, pelo menos, a Capela do IIT e a igreja de St John Baptist – sumamente representativas da dialética entre síntese e eloqüência, marcante em território americano durante as décadas seminais do século XX.



165 - 168
Skidmore, Owings &
Merrill
Air Force Academy
Chapel, em Colorado-
Springs, 1956/1963

3.5 Virtuosismos Técnicos e Sensibilidade Lírica

205

“Se há muitas soluções técnicas igualmente variadas para um problema, a única que oferece ao usuário uma mensagem de beleza e emoção é a arquitetura.”

Luis Barragan

A condição latino-americana

Os termos desse título buscam emular, com certa precisão, a arquitetura eclesiástica praticada na modernidade em contexto onde, pelo desenrolar histórico, vingou, decisivamente, o sangue latino do elemento ibérico. Tanto quanto os anglo-saxões, os latino-americanos – México, América Central e América do Sul – puderam desenvolver caminho eloqüente e, por vezes, um tanto original, em termos artísticos.

Talvez porque menos constrangidas por longa tradição do que os países do Velho Mundo, suas formas arquitetônicas puderam carregar-se de expressividade amparada no lirismo próprio do espírito artístico latino[81] e naquilo que só se pode explicar como um gosto pela técnica – não pela tecnologia – que parece ser nativo, indígena.

Com sensibilidade e algum virtuosismo, os arquitetos latino-americanos serviram-se dos materiais modernos para legar frescor e originalidade a um programa, até então, já bastante explorado sem, contudo, mostrar alienação aos condicionantes funcionais e simbólicos, estabelecidos pela liturgia reformada, como é possível apreender dos mais representativos exemplos.

O resultado, misto de fantasia, inovação estrutural e racionalidade construtiva, como pretendemos demonstrar, é uma das mais fascinantes arquiteturas religiosas do século XX, tocando fundo a emoção das pessoas e, ao mesmo tempo, contribuindo ao debate programático, com obras que permanecem cheias de vigor ainda nos dias de hoje.

Heroísmo e 'sabor local'

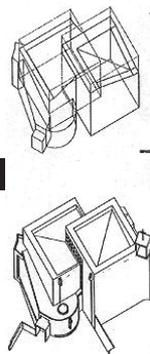
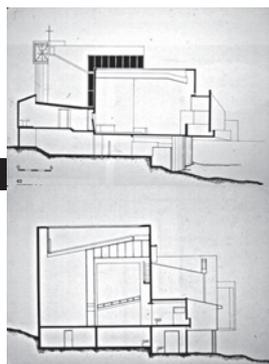
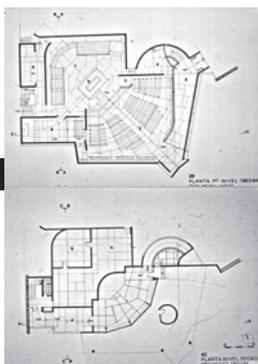
É necessário considerar que o caminho de sucesso da moderna arquitetura latino-americana, não é o mesmo caminho de sucesso da moderna arquitetura americana anglo-saxã, embora, como se afirma, ambos sejam caminhos de sucesso. Buscando isentar-se de qualquer passionalidade para apontar as diferenças, é necessário dizer que o caso da América Latina reveste-se de aura quase heróica, se consideramos os constrangimentos políticos, econômicos e, portanto, sociais, historicamente, impostos pelas nações imperialistas de ontem e de hoje, que tendem a lembrar, periodicamente, a condição colonial dessas terras, desde que vazadas, pela primeira vez, “...as veias abertas da América menina”[82].

Não teve a América Latina a imigração dos mestres europeus, por exemplo, e, salvo algumas exceções, nem tanto dinheiro e tecnologia quanto os norte-americanos para servir às coisas da arquitetura na modernidade, o que torna quase um milagre o nível geral atingido.

Mesmo assim, entre as carências e a opressão revoltante, evidentemente, prejudicial, mas, bondosamente, aceita, já que poucas vezes buscou-se contorná-la – talvez pela crença quase suicida de que somos jovens, somos poucos, desunidos e, portanto, mais vale ficar com aquilo que resta da própria exploração, do que se irmanar de um sentimento de bravura e, instituindo auto-suficiência, por orgulho declarar, de uma vez por todas, real soberania –, durante o século XX a América Latina fez pelo menos essa declaração importante: a exuberante capacidade artística, oriunda dos valores representativos de uma raça potencialmente criativa e interessante, devido à heterogeneidade de formação – penso nos muralistas mexicanos, nos arquitetos brasileiros e nos tantos pintores, escritores e poetas argentinos, chilenos, equatorianos, venezuelanos, colombianos... Tarsila, Portinari, Iberê, Borges, Allende, Neruda, Galleano, Drummond, entre muitos outros.

O peso da influência estrangeira

Se isso, no entanto, como é muito conhecido, partiu do exemplo europeu retrabalhado em vários graus e diferentes nuances, de modo que a precedência não pode ser negada – como nunca foi –, devendo sempre ser referenciada e considerada, urge que, agora, se empreenda esforço de reanálise para achar a justa medida de tal influência, pois os agentes americanos sempre foram condolentes e, até, ingênuos demais[83], como que não reconhecendo em si próprios



169 - 172

Martín Correa e
Gabriel Guarda

*Iglesia del Monasterio
Benedictino de Santa
Maria de las Condes -
Capilla Pajaritos -, em
Santiago, Chile, 1961/
62*

os valores que, mesmo os europeus, tanto exaltam, e que legaram à América Latina lugar fundamental na historiografia artística do século XX.

Melhor seria se deixássemos de gostar de sermos dependentes, se nos convencêssemos de que nossa arte, em muitos casos, superou o modelo, devido ao balanço entre a universalidade moderna e o sabor local. Especialmente isso, a arquitetura eclesiástica da modernidade latino-americana pode demonstrar, mesmo que nessa avaliação bastante sintética.

O débito relativo às chaves figurativas 'corbusianas'

Em termos de sensibilidade lírica, a irrefutável influência de Le Corbusier na América Latina – maior do que qualquer outra, entre os reconhecidos como mestres da arquitetura moderna –, já vem sendo calibrada pelos críticos[84] nos últimos anos.

A conclusão a que se tem chegado é que é indubitável que o mestre franco-suíço despertou espíritos e aflorou mentes, embrionariamente, talentosas, com escritos aliciadores, visão messiânica, furor utópico e revolucionário acerca dos valores tecnológicos do século e senso plástico irreparável, mas que aquilo de mais representativo feito aqui, capturou mais suas atitudes básicas do que formas acabadas, e que não fora apenas ele a referência[85].

A arquitetura latino-americana é verdadeiro amálgama dos quesitos potenciais da modernidade: racionalidade e organicismo, plano e estrutura, materiais tradicionais e tecnologia inovadora, técnica e sentimento.

Santa Maria de Las Condes: preceitos reconduzidos em cubos intensos

Para ilustrar, atente-se, por exemplo, à igreja do Monasterio Beneditino de Santa Maria de Las Condes em Santiago, capital do Chile, massa branca composta de dois cubos de luz, destacados como figura ante as cordilheiras andinas que lhe fazem fundo.

Projetada pelos monges beneditinos Martín CORREA e Gabriel GUARDA entre 1961 e 1962, dois jovens arquitetos, então, recém-egressos da Universidad Católica e sem anseio de levar adiante o projeto[86], a igreja, carregada de significado simbólico e precisão formal, é uma das obras culminantes da arquitetura moderna chilena[87] e uma das mais relevantes obras religiosas da América.



173 - 175

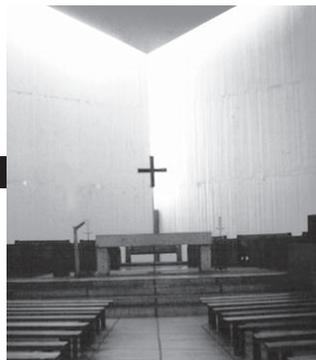
**Martín Correa e
Gabriel Guarda**
*Iglesia del Monasterio
Benedictino de Santa
Maria de las Condes -
Capilla Pajaritos -, em
Santiago, Chile, 1961/
62*

Entre os méritos dos idealizadores está o de atentar, primordialmente, ao fato, depois à forma. Os irmãos arquitetos tinham plena consciência de que, desde o início, os beneditinos cultivavam a oração e a liturgia como grande patrimônio da ordem. Refletindo sobre esse mote e, mais a fundo, sobre o papel que tinha a desempenhar a igreja naqueles dias, souberam perceber que, intensificando o ato de recolhimento e elevação íntima aos céus, estariam interpretando, corretamente, os impulsos vitais necessários de serem articulados pela arquitetura nesse caso.

Acrescendo-se ao 'fato', e com talento incomum, a construção erigida entre 1962 e 1964 não só utiliza temas clássicos à arquitetura moderna e de chaves figurativas 'corbusianas', como apela, com coerência, a uma compreensão poética da forma típica do revisionismo do moderno – isso já é década de 60 – para intensificar a experiência religiosa. Formalmente, um eixo diagonal une os dois volumes brancos, quadrados, de cerca de 14 m de lado cada um, um mais alto que o outro, interceptados por pano de vidro em uma das arestas. Às duas caixas brancas, articulam-se volumes menores, como o pequeno cubo sineiro, vazado, que parafraseia o campanário da igreja de La Tourette, de Corbusier[88], o nicho onde se situa a Virgem, rotado, para dissolver a geometria de um dos cubos, num maneirismo típico de Scarpa, e o volume baixo e curvo, que marca o acesso e conduz até a nave, também, lembrando Corbusier.

Agregados aos planos, ainda, distinguem-se a escadaria externa que conduz ao telhado – semelhante àquela vista no protótipo Citrohan e em Pessac – e as gárgulas, referências ao Corbusier de Ronchamp. A própria maneira que a capela coloca-se frente à via de acesso, em escorço, remete à La Tourette, mas a organização interior e a composição subtrativa um tanto complexa, organizada de maneira aditiva, pela interpenetração dos cubos em relação a uma linha a partir da qual se acrescentam os elementos menores, é inteiramente original.

Um dos cubos corresponde ao espaço para os fiéis e o outro ao espaço para os monges. Como estão conectados, tal composição resulta em organização, liturgicamente, acertada, que diferencia em nível, mas não separa – apenas hierarquiza –, as diferentes zonas de celebração a partir do altar, colocado na altura de intersecção dos cubos, em meados do espaço. O eixo, formado pela diagonal, tem cerca de 30 m, contados desde a extremidade do cubo mais baixo, onde está o nicho da Virgem, até a aresta oposta no cubo mais alto, onde está o campanário, aproveitando a maior dimensão da composição para fomentar perspectiva sempre mais funda, infinita, como exaltação do transcendente.



176 - 178

**Martín Correa e
Gabriel Guarda**

*Iglesia del Monasterio
Beneditino de Santa
Maria de las Condes -
Capilla Pajaritos -, em
Santiago, Chile, 1961/
62*

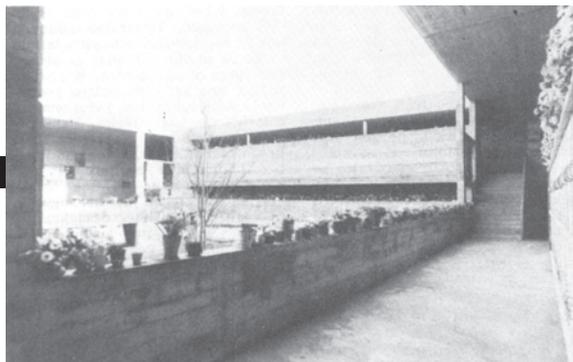
Para tanto, a luz vinda de múltiplas fontes muito colabora, rompendo a sensação volumétrica ao ser direcionada a planos específicos que, assim, sutilmente, libertam-se de uma continuidade tridimensional para protagonizar sensações variadas, ao mesmo tempo em que revigoram a estereometria, dada pela fôrma, ao concreto pintado de branco. A luz irrompe no volume por cima e por baixo e desmaterializa-o, fazendo ressaltar os planos constituintes em lugares especialmente relevantes para a exaltação do sagrado, como no nicho da Virgem, acima do altar, na nave dos fiéis e no fundo da assembléia dos monges. A penumbra predomina, mas o inteligente jogo lumínico cria o tom exato para o recolhimento e a oração.

Púlpito e bancos foram pensados de modo a não desvirtuar a pureza legada ao recinto eucarístico, o primeiro colocando-se, discretamente, à direita do altar, junto à parede, ficando os bancos, ordenados em quatro fileiras radiais ao centro, reduzidos à pranchas muito simples de madeira, sem encosto.

Experimentação potencial do sagrado

A organização axial sugere que a forma, também, quer potencializar experimentação dinâmica do sagrado, que tanto pode acontecer pela diagonal entre congregação e presbitério, como por um recorrido periférico, partindo desde a rampa de acesso em direção ao nicho da Virgem para, então, passada a nave, continuá-lo pelo fundo do presbitério, ou tomar o caminho da Capela do Santíssimo, lateral à nave monacal; percurso que, também, pode ser vertical, pela escadaria exterior que conduz à cobertura e ao campanário.

Seja como for, no entanto, parece claro que as variações funcionais e compositivas impostas pelos monges arquitetos partem de uma pauta moderna, de cunho 'corbusiano', mas é tal o domínio funcional e lingüístico do tema, que a tradicional composição entre volumes puros intensificados pelo protagonismo da luz, usada, exacerbadamente, na modernidade, reveste-se de sabor peculiar, realçando o fato de orar entre planos que, muito mais do que envoltórios, são entidades místicas a incrementar a experiência religiosa com lirismo poucas vezes igualado.



Caixa suspensa e pátio transfigurado: Crematório Norte de Montevideu

Caso semelhante acontece no Crematório Norte de Montevideo, obra que o arquiteto Nelson BAYARDO construiu em 1962. Aqui, também a influência 'corbusiana' é visível, mas retrabalhada em grau exato para criar arquitetura que referencia, mas não mimetiza, porque funde aquelas mesmas tendências nacionais impostas à influência internacional desde as primeiras décadas do século XX, por nomes como Julio Vilamajó e Joaquín Torres Garcia, da velha geração uruguaia.

O crematório aproxima-se, mais especificamente, das pesquisas estéticas do Corbusier pós-guerra, em sua veia brutalista, de busca de valores imanentes pela técnica e pela potencialidade dos materiais, fase em que a máquina e o estrito senso racional já não eram utopias suficientes para a revolução. O edifício é volume simples e enérgico, construído em concreto, formatando retângulo suspenso do solo, com pilotis semelhantes aos da Unité fechando um pátio.

A volumetria suspensa paira sobre o campo santo e atua como pórtico para as funções colocadas no nível mais baixo do pátio, ao mesmo tempo em que acomoda o restante do programa. O pátio é o centro funcional e místico do edifício, pensado para distribuir as funções e agir como lugar de reunião e meditação; por rampa escalonada, pode-se ascender à galeria superior aberta, onde estão as urnas.

A luz penetra, livremente, nesse recinto central e destaca o trabalho mural de Edwin Studer, que acompanha, solene, o deslocamento das comitivas, ao mesmo tempo em que, simbolicamente, é o centro luminoso da vida frente à periferia sombria da morte. Os mortos ficam acima, não abaixo, já que o lugar deles tem de ser o céu, enquanto se medita sobre os valores humanos e as causas da passagem, com o olhar desimpedido para a natureza, exuberante, que cerca a caixa vazada de concreto.

Um 'estilo internacional' de lirismo próprio

Como se pode apreender, tais casos não tratam de exibir novos materiais nem novas tecnologias. São materiais modernos, do século XX, então, amplamente, popularizados. Tampouco parecem concepções derivadas de uma vontade abstrata de reduzir tudo a formas puras, porque mais perceptíveis, já que sob a ponte da modernidade muita água já havia passado. Tal

179 - 181

Nelson Bayardo
Crematorio Norte,
Montevideo, Uruguai,
1962

sensibilidade é, exatamente, o grande trunfo – reconhecer, com clareza, as respostas artísticas e funcionais necessárias ao momento e, com lirismo próprio, formalizá-las.

Por outro lado, parecem ter percebido, também, claramente, a débil correspondência entre a racionalidade figurativa moderna e a realidade da produção industrial, evidente desde os primeiros anos de experiência (salvo honrosas exceções), um certo descompasso entre as formas dita racionais, puras, platônicas, universais, e a tecnologia moderna, já que poucas vezes se encontrou o necessário equilíbrio, em geral, priorizando-se uma em detrimento da outra.

Nessa linha, talvez o maior visionário entre os ‘mestres’ tenha, efetivamente, sido Mies, o qual sempre defendeu que a estrutura deveria ser o aporte para o conteúdo espiritual da arquitetura, depositando fé num tempo onde técnica e arquitetura fossem expressões equivalentes: “*Só então teremos uma arquitetura digna de seu nome, uma arquitetura que seja símbolo de nosso tempo*” [89].

Com tais palavras, parecia antever que a maneira de recolocar a arquitetura moderna num caminho pertinente ao tempo, era transformar a técnica, potencializada pela crescente tecnologia, em novos valores figurativos, o que, no limite, remeteria a ensaiar um realmente novo modo de pensar a arquitetura.

Tal visão faz lembrar Nervi, como também as lúcidas palavras de um sul-americano, o arquiteto e engenheiro uruguaio Eladio Dieste:

“...quando falo com os estudantes e digo-lhes que nossa atitude em relação às estruturas de concreto é uma atitude própria do século XIX, e que já não se molda às possibilidades do concreto armado, leio em seus olhos a pergunta óbvia: Por que não? A resposta sincera é porque ainda não sabemos como mudar. (...) A investigação qualitativa requer muita paciência, e tem de se aprender a liberar a mente de esquemas prévios, para possibilitar a investigação com espírito desperto e, em último termo, mas não em menor proporção, ter valentia e audácia.”[90]

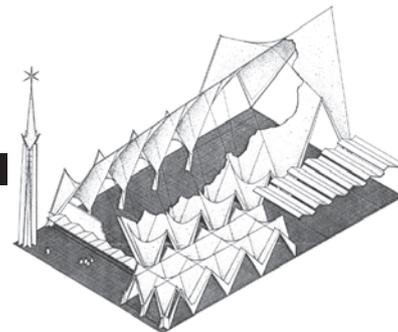
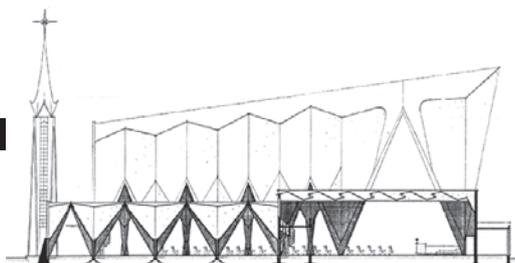
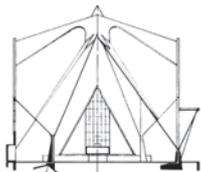
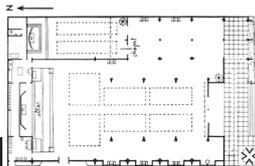
Técnica, forma e estrutura em virtuosismo atraente

Como que unidos por esse pensamento, boa parte dos arquitetos chamados da ‘Terceira Geração’[91] – leia-se, principalmente, Eero Saarinen, Frei Otto, Buckminster Fuller, Kenzo Tange e o, já citado, Nervi, no cenário dos países desenvolvidos, e Oscar Niemeyer, Enrique de La Mora, Felix Candela e o próprio Dieste, na América Latina – mostraram grande euforia a respeito das possibilidades plásticas que poderiam legar à imaginação as ingentes conquistas tecnológicas, sendo a qualidade estética questão de criatividade e conhecimento técnico.

Amparados nas evoluções da engenharia, cada um desses agentes demonstrou, de maneira própria, como era possível desligar-se de um pensamento mecanicista, de volumes puros e ortogonalidade estrutural, em direção a conceitos formais dinâmicos, contrários à estaticidade da modernidade ortodoxa. A estrutura passa, então, a ser o princípio ordenador do projeto, tanto quanto o emprego expressivo dos materiais, inaugurando atitude que, em geral, revolucionou o modo de utilizar o concreto para a geração das requeridas novas formas, necessárias a uma arquitetura consoante ao tempo.

O pioneirismo cabe a Nervi (ver item 3.4), que desde as primeiras obras ‘tirou o concreto armado da caixa’, assim como ao alemão Dominikus Böhm, que, já nos anos 20, experimentava-o com formas parabolóides no programa eclesiástico (ver Capítulo 2, item 2.2), embora tenha sido apenas nos anos 50 que o concreto ganhara maior relevância, como tendência arquitetônica: “os esparsos elementos colaboradores rapidamente convergiram em um movimento nos meses entre 1953 e 1955. Durante esse tempo, um número de respeitadas homens fez notáveis ataques ao retângulo...”[92].

Para o programa eclesiástico do século XX, tal aporte foi, realmente, radical, resgatando o papel cumprido pelas conquistas técnicas no desenvolvimento histórico da arquitetura religiosa, já que os templos, nos diferentes momentos do passado cristão, habitualmente, conduziram à atualização dos princípios construtivos da arquitetura. Veja-se, por exemplo, o sistema de abóbadas ogivais dos construtores românicos, ou os arcobotantes, que desmaterializaram os planos verticais na arquitetura gótica, só para citar dois momentos entre os mais representativos.



182 - 184

Felix Candela

*Iglesia de La Medalla
de La Virgen Milagrosa,
na Cidade do México,
1955*

Felix Candela: artesanía e tecnologia em formas agudas de concreto

Sob essa pauta, um dos arquitetos que atraiu maior interesse e admiração em todo o mundo foi o espanhol Felix CANDELA, que estudou em Madri, mas desenvolveu a maior parte de sua obra no México.

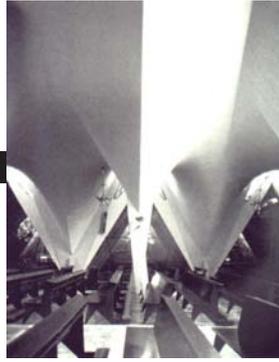
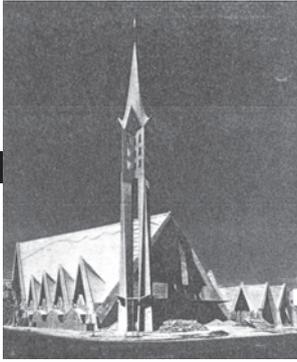
Com formação autodidata em cálculo de estruturas, admirador de Perret e Nervi, Candela foi alguém que desfigurou a hipótese clássica do caráter isotrópico dos materiais e da relação proporcional entre tensão e compressão, em favor de uma renovada consideração acerca do real comportamento dos materiais, especialmente, o concreto.

De postura antiacadêmica, que mantinha certa distância do pensamento e das formas mais ortodoxas, sua obra agrega, aos conceitos geométricos avançados e cálculos complicados, base artesanal que lega às formas tal significação visual que as qualifica como, verdadeiramente, criadoras e inconfundíveis. Com conhecimento, intuição e experiência, o arquiteto foi um dos pioneiros na América Latina em alterar o papel do concreto como estrutura pontual, que trabalha à compressão, pela oposição de massa à gravidade, para um entendimento de seu funcionamento como superfície, mediante investigações plásticas com membranas e cascas, que chamaram a atenção de todos para as novas possibilidades arquitetônicas.

La Virgen Milagrosa, ousadia técnica e plasticismo formal

A maior parte da obra de Candela foi dedicada à criação de estruturas utilizadas como cobertura em programas laicos como armazéns, mercados e edifícios industriais, do que é exemplo a Engarrafadora Bacardí, em Cuatitlán, no México, de 1963, mas de suas mãos também saíram soluções ao programa eclesiástico que, além da força plástica, caracterizam-se pelo representativo aporte funcional e simbólico.

Nesse sentido, a crença na indústria e na produção em série, e o apreço pelo fator estrutural, são as chaves funcionais, enquanto o apelo a símbolos arquetípicos, identificados com o transcendente, são a aproximação com o sagrado cristão em uma arquitetura religiosa eloqüente, de formas agudas e inquietantemente plásticas, como as que assume a Iglesia de la Medalla de la Virgen Milagrosa, construída em 1955 para a ordem dos Padres de São Vicente de Paula na Cidade do México; a primeira, modelar e, talvez, a mais expressiva entre suas obras eclesiásticas.



Nela, é inquestionável o débito à Gaudí, especialmente no desenvolvimento dramático das formas orgânicas assumidas pelos apoios internos, moldados às linhas de força 'naturalistas', tanto quanto aquelas do mestre catalão, por exemplo, na Cripta da Colônia Güel (ver Capítulo 4, item 4.1). Sobre planta longitudinal dividida em três naves, com três altares laterais e uma capela, adossados à direita do acesso, Candela concebe uma cobertura de concreto composta pela combinação de segmentos em parabolóides hiperbólicos assimétricos bastante esguios, criando mundo de planos oblíquos sobre o retângulo planar, que altera, totalmente, a noção do espaço.

Um resgate moderno da essência dos templos góticos

Nessa espécie de tenda sagrada, a atmosfera mística necessária ressalta primorosa desde as formas angulares e planos facetados do interior e evoca o sentimento, quase mágico, das velhas catedrais góticas, ao levar o concreto, tanto quanto os construtores medievais levaram a pedra, ao limite. Como descreve Colin Faber[93],

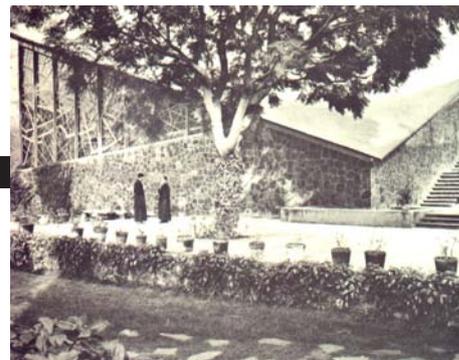
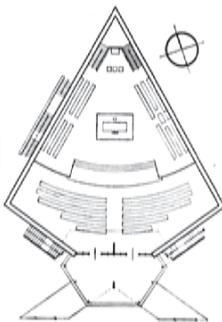
"La Milagrosa aproxima-se do clássico como poucos edifícios desde os tempos góticos. Qualquer um que entre na igreja recordará o estranho e quase ilusório efeito do interior. É um espaço mágico limitado e definido por uma forma dinâmica complexa, e o efeito não é aquele induzido por algum truque ou artifício, mas pela simples realidade de uma estrutura que se pode tocar e sentir, e na qual, mesmo um leigo, pode detectar o governo de uma ordem matemática."

O grande trunfo de La Milagrosa, no entanto, mais que o controle matemático em geometria extasiante, é a justa unidade entre estrutura e membrana de fechamento, superando muitas outras obras do próprio Candela, exatamente, por essa ser pensada integralmente, com todos os elementos trabalhando de forma unívoca para a representação do fato arquitetônico.

185 - 187

Felix Candela

Iglesia de La Medalla de La Virgen Milagrosa, na Cidade do México, 1955



188 - 190
Felix Candela e
Enrique de La Mora
Capilla de Nuestra
Señora de La Soledad,
Coyoacán, México,
1956/58

Os templos com Enrique de La Mora

Outra destacada obra religiosa Candela concebeu um ano depois, então em colaboração com o arquiteto mexicano Enrique de La Mora. Na Capela de Nuestra Señora de La Soledad, em Coyoacán, México, os projetistas partiram de uma variação possível dos parabolóides hiperbólicos para definir volumetria bastante diferente do templo anterior.

Essencialmente, o impulso vertical de espírito gótico, conseguido pelo tramado de esguios segmentos oblíquos de concreto em La Virgen Milagrosa, dá lugar a uma construção baixa, de interior amplo e sereno, sem suportes, quase estática não fosse o dinamismo da laje hiperbólica de concreto que repousa sobre a alvenaria de pedra. Pela oposição das linhas diagonais da cobertura e do fechamento formam-se grandes panos de vidro, com magníficos vitrais coloridos, exacerbando de luz e beleza o plano romboidal, um dos mais avançados, liturgicamente, graças à versatilidade.

Chaves figurativas semelhantes apresenta outro dos templos feito com Enrique de la Mora, San Vicente de Paúl, de 1959. Também com planta triangular, lajes inclinadas de concreto como cobertura e grandes vitrais coloridos, é mais uma demonstração do caminho. funcionalmente seguro e, simbolicamente, expressivo que tais construtores trilhavam no México: novamente o plano é correto e claro, com o altar sendo enfatizado no espaço livre de suportes pelos grandes panos vitrais, acima e ao fundo, com as lajes de cobertura, em forma de tenda, formando um dos mais belos cenários ao sagrado que a tecnologia moderna e o virtuosismo técnico poderiam emular.

Fora esses – destacados porque considerados, arquitetonicamente, os mais relevantes – com Enrique de La Mora, Candela conceberia, ainda, outros templos de similares disposições a partir dos parabolóides hiperbólicos: San Antonio de Las Huertas, de 1956, San Jose Obrero, em Monterrey, de 1959 e a Iglesia de la Divina Providencia, de 1967.

Eladio Dieste: *dinamismo formal com técnica inovadora*

Virtuose e lirismo arquitetural é o que também propõe o engenheiro uruguaio Eladio DIESTE, verdadeiro criador de poesia material a partir de técnica muito simples, baseada num material igualmente simples e tradicional: o tijolo.



191 - 193
 Felix Candela e
 Enrique de La Mora
 Capilla de Nuestra
 Señora de La Soledad,
 Coyoacán, México,
 1956/58

Dotado de profundos conhecimentos matemáticos e experiência construtiva[94], e como que convencido das limitações tecnológicas da América do Sul em seu momento[95], Dieste utiliza toda sua inteligência e intuição para desenvolver um sistema original e, economicamente, vantajoso de construção em cerâmica armada, que permite desenvolver ampla gama de estruturas abobadadas e laminares, resistentes, fundamentalmente, pelas disposições formais.

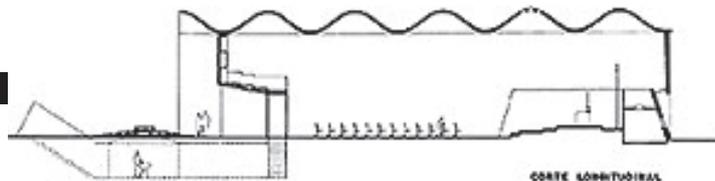
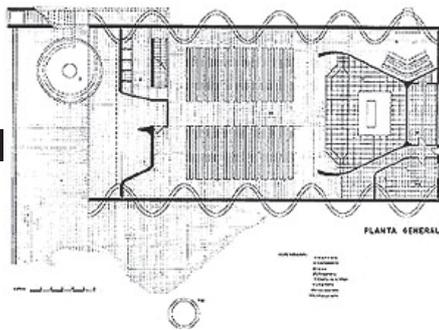
Mesmo que o emprego do tijolo retroceda “...ao amanhecer da civilização humana”[96], tal estratégia não se torna anacrônica, porque unida de humana engenhosidade que o resgata e o transfigura, enquanto possibilidade arquitetônica, permitindo conjugar sofisticadas formas estruturais com um material barato e de manejo popular.

Uma base científica, portanto, mais uma vez, aliada a uma base artesanal, possibilita encontrar caminho válido à realidade limitante, em termos econômicos, através da tradição construtiva local, e isso tem de ser muito louvado, porque não é pouca coisa. Dieste pensava não haver sentido na imitação tecnológica de países altamente desenvolvidos, e que “O operário que habita na mais insignificante cidade e que conduz, em seu sangue, tijolos, é o mais valioso capital”[97] que dispõe a América Latina para a construção da própria arquitetura, sem que isso representasse atitude sentimental, oposta ao progresso; pelo contrário, seu senso estético e construtivo estava unido a uma racionalidade muito próxima aos cânones maiores da arquitetura moderna – rigor, economia e universalidade, o que Dieste resumia como ‘economia cósmica’[98] – através da perseguição dos reais fundamentos do comportamento do tijolo, tal como fizeram Nervi e Candela com o concreto.

A técnica de armar o tijolo: um modo de ser moderno

Tecnicamente, o que fez o sagaz engenheiro uruguaio foi subverter a idoneidade do tijolo enquanto material que serve, exclusivamente, a tensões de compressão, para lançá-lo em abóbadas e cúpulas onde o tijolo, unido com argamassa e entremeado com ferro, fosse capaz de receber, também, tensões de tração, em superfícies moldadas sob o amparo de fôrmas deslizantes, de manejo muito simples.

Assim, estruturas tradicionalmente arquitetônicas podiam aligeirar-se, porque não mais precisavam as seções serem largas para assegurar que o peso próprio da estrutura neutralizasse as cargas acidentais, assim como, então, podia-se descartar apoios massivos. Brunelleschi fizera



194, 195
Eladio Dieste
Iglesia del Cristo Obrero, Atlántida, Uruguai, 1952/59 - planta baixa e corte

em 1436 algo bastante semelhante, na cúpula para Santa Maria dei Fiori, em Florença, e assoberbou a todos na época[99].

Todavia, as obras de Dieste não são apenas gratuitos rasgos de engenharia, complicadas estruturas a desafiar a lógica gravitacional para mostrar um dado grau de conhecimento; são, essencialmente, inovadoras possibilidades arquitetônicas, a partir de um material tradicional, àqueles programas que enfrentavam dificuldades de execução ainda nas décadas de 40 e 50, tanto pelo grande porte, quanto pela necessidade de vencer grandes vãos, tais como fábricas, silos, tanques, torres, ginásios e outras obras utilitárias.

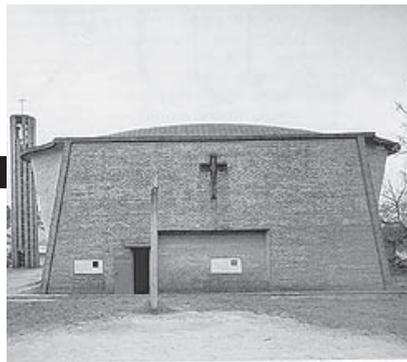
Durante mais de cinquenta anos, Dieste teorizou em cálculo, projetou e construiu no Uruguai, na Argentina, no Brasil e na Espanha, sempre ensaiando as fantásticas possibilidades plásticas de seu método em obras que totalizam mais de um milhão e meio de metros quadrados, o que, convenhamos, também não é pouca coisa. Além do mais, impulsionara novos caminhos à arquitetura moderna, tanto do ponto de vista construtivo, quanto programático, fato para o qual o próprio chamava atenção:

“Ao largo de 40 anos temos desenvolvido várias técnicas que usam o tijolo como material estrutural, resistente. Delas tem derivado uma família de tipos construtivos para os problemas mais variados. Creio que apenas começamos um novo caminho, de grande fertilidade técnica e industrial, como também arquitetônica.”[100]

Igreja do Cristo Obrero, testemunho de fé e de técnica

A fertilidade técnica e arquitetônica da abordagem particular, Dieste comprova ao transpor seu método construtivo e plasticidade formal, também, ao programa sacro, tradicionalmente, complexo por requerer esquemas funcionais, liturgicamente, corretos e chaves simbólicas coerentes.

A igreja do Cristo Obrero (1952-1959), templo com nome mais que adequado, porque construído em bairro suburbano, provedor de mão de obra informal à classe média que vive ou



196 - 198

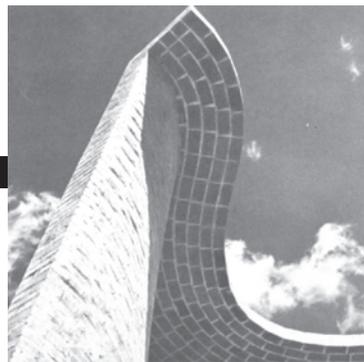
Eladio Dieste
*Iglesia del Cristo
Obrero, Atlantida,
Uruguay, 1952/59*

desfruta o balneário de Atlântida, próximo a Montevideu, é não só uma das mais conhecidas, mas talvez sua mais relevante contribuição eclesial[101]; ali, cada porção de parede ou cobertura parece despertar emoções plásticas, e o tijolo é mais tijolo do que nunca por materializar elementos, intimamente, participantes de uma concepção total.

O templo ganha vida a partir de esquema retangular, com cerca de 16 x 30 m, marcado por duas paredes onduladas de 30 cm de espessura e amplitude variável, que apóiam abóbada contínua de dupla curvatura a cerca de 8 m do chão. Estruturalmente, tais paredes, formadoras de delirante seqüência de ondas no trecho mais alto, são exemplos de 'superfícies regladas', lâminas espaciais geradas pelo deslocamento de uma reta geratriz, apoiada em duas curvas diretrizes não coplanares, que, potencialmente, servem como muros estruturais por estarem aptas a resistir a esforços em distintas direções – tais como a força horizontal de um arco de abóbada, por exemplo –, sem requerer quaisquer elementos adicionais, como colunas ou contrafortes, para auxiliar na resistência[102].

Estrutura justificada, funcionalmente, o templo organiza-se a partir de disposição tradicional, substanciada por alguns incrementos que enfatizam o recorrente simbolismo do caminho entre o sagrado e o profano. Desde fora, chega-se ao interior descrevendo-se trajetória oblíqua, virtualmente estimulada pela colocação do campanário, à direita, e da cúpula semi-enterrada do batistério, à esquerda[103]. Uma primeira parede curva engendra o nártex, e a outra recua do alinhamento do coro superior para demarcar os confessionários. Ultrapassando o último estágio do profano, toma-se contato com o espaço sagrado depois de transpor a porta, colocada na lateral direita. Na nave livre de apoios e obstáculos de qualquer natureza, a congregação situa-se em duas fileiras de bancos, paralelas ao eixo processional do acesso ao presbitério.

O espaço do clero está demarcado por muro curvo, baixo, e encontra-se elevado da nave em três lances de degraus, encerrando altar muito simples, mas, liturgicamente, correto, que tem, atrás, a figura do Salvador na cruz a lembrar a eterna dívida e rememorar o cristocentrismo do culto. Pela esquerda, o muro baixo conduz à Capela da Virgem, com altar ao fundo, e à direita, cria corredor que leva à ante-sala da sacristia e à própria sacristia, atrás do altar. Pela escada em frente aos confessionários, sobe-se ao coro ou desce-se à cripta, onde, através de corredor perpendicular, chega-se ao batistério subterrâneo, já no lado externo da igreja, coberto por cúpula entremeada em terra.



199 - 201
Eladio Dieste
*Iglesia del Cristo
Obrero, Atlantida,
Uruguay, 1952/59*

Aquele que ainda não é cristão, porque não foi abençoada pela água santa, faz itinerário diferente, primeiro passando pelo batistério, a partir do acesso externo, feito por portal prismático e escada, colocados próximos ao limite norte do terreno para, após o rito, através de um corredor e outra escada, sentir o esplendor da nave e mirar o Cristo no altar, e então, em oração, quem sabe, sentir a incomensurabilidade do transcendente na Casa de Deus.

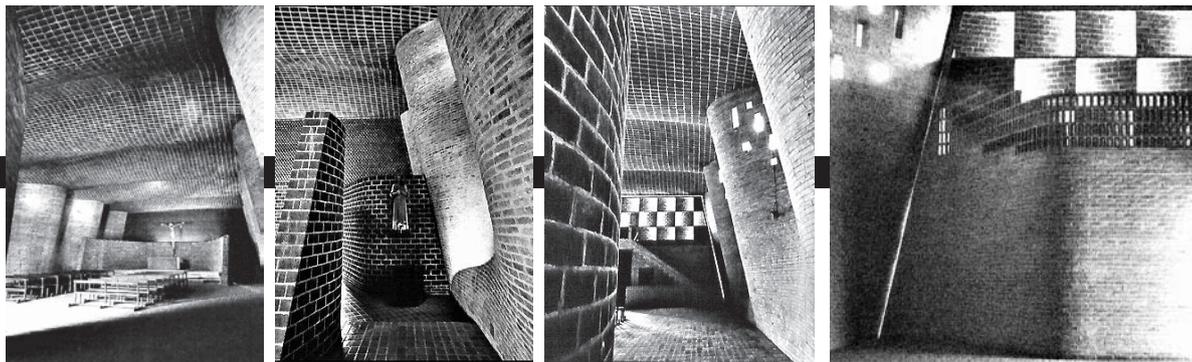
Para tanto, muito colabora o controle lumínico feito por sutil jogo de luz e sombra: através da parede calada do fundo do coro, das pequenas aberturas retangulares, esparsamente distribuídas na parte superior das paredes laterais onduladas e da abertura horizontal na parede de fundo do altar, a claridade natural penetra como bênçãos celestiais para auxiliar na atmosfera profundamente mística, fundada na grande nave. Já a contraposição das curvas do teto e das paredes estimula efeito interior estonteante, que de tão belo faz-nos pensar que Deus é bom e justo, porque permite ao homem sensibilidade para tais arroubos.

Volumetricamente, a caixa sagrada, intensificada pelas insinuantes ondulações de tijolos acima e dos lados, compõe-se com o alto campanário também construído em tijolos. Sob base circular, isolado à direita, no lado sul do lote, o cilindro desperta interesse pela superfície outra vez calada, onde domina a linha vertical; nele se pode subir – não sem algum perigo[104] – por escada em espiral de degraus em balanço, presos no perímetro, sem qualquer corrimão a colocar-se ante o vazio central; acima, arrematando-o, uma cruz negra, muito simples, nem precisava estar ali, já que o todo exala sacralidade.

A lição enfática de Dieste e dos latino-americanos

A rigor, um esquema tradicional, articulado com extrema sensibilidade e conhecimento de causa; construtivamente, algumas paredes livres definindo o espaço formado entre plásticos planos nus, realçados pela vitalidade de textura e cor do tijolo; funcionalmente, correção litúrgica e pertinência simbólica ao enfatizar-se a experimentação do sagrado através do rito processional, do cristocentrismo do altar e do recolhimento íntimo, criando atmosfera que convida à oração pelo misticismo legado através do jogo de sombra e luz.

Idealmente, portanto, um dos mais poderosos símbolos eclesiástico da modernidade latino-americana, construção que maravilha a todos por aflorar de método inovador, transfigurando a arquitetura moderna por atingir justo equilíbrio entre forma e estrutura, entre razão e emoção,



entre virtuosismo técnico e sensibilidade lírica, o qual apontava ser o caminho mais seguro, em nível mundial, para a arquitetura em meados do século XX. Tínhamos arquitetos fazendo isso na América do Sul, e surpreendem positivamente os resultados, porque se fazia a partir de tão poucos recursos.

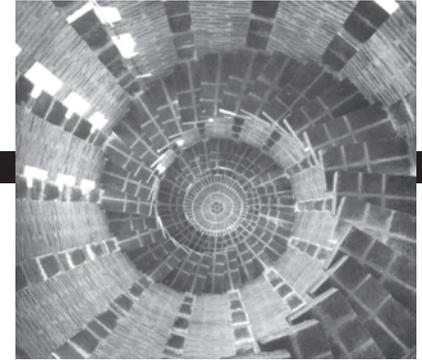
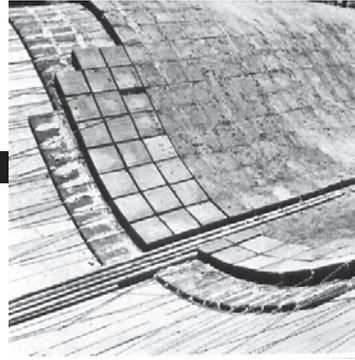
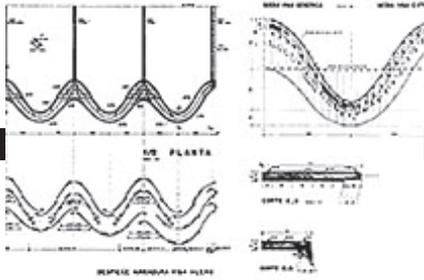
202 - 205

Eladio Dieste

Iglesia del Cristo Obrero, Atlántida, Uruguay, 1952/59 - vistas internas do templo

Notas

- 1 In SCHNELL, op. cit., p. 76.
- 2 Curt Horn *apud* SCHNELL, op. cit., p.76.
- 3 O. Söhgen *apud* SCHNELL, op. cit., p. 76.
- 4 'Evangéliche Kirchenbautagung Rummelsberg', 1951, p. 159-164, citado em SCHNELL, op. cit., p. 76.
- 5 Mies van der Rohe *apud* HEATHCOTE, op. cit., p. 41.
- 6 Deus mediador.
- 7 Papa Pio XII, Carta Encíclica <Mediator Dei> sobre a Sagrada Liturgia (20-XI-1947), p. 20. In: PLAZAOLA, Juan. *El Arte Sacro Atual*. Madrid: La Editorial Católica, 1965, p. 522.
- 8 Citado em PLAZAOLA, op. cit, p. 569 e 570.
- 9 Idem, p. 570.
- 10 Idem, p. 570 e 571.
- 11 HEATHCOTE, op. cit., p. 41.
- 12 GUÉNON, René. *Símbolos Fundamentales de La Ciencia Sagrada*. Barcelona: Paidós, 1995, p. 21. "De sorte que esta copa substitui, de certo modo, o Coração de Cristo como receptáculo de seu sangue. Toma, por assim dizer, seu lugar, e converte-se em um equivalente simbólico do mesmo."
- 13 SCHNELL, op. cit., p. 79.
- 14 Op. cit., p. 84.
- 15 Schwarz *apud* GIL, op. cit., p. 82.
- 16 Op. cit., p. 45.
- 17 Idem.
- 18 LAS – L'Art Sacré, novembro de 1959, p. 13. Citado em PLAZAOLA, op. cit., p. 321.
- 19 Op. cit., p. 322.
- 20 Cf. PLAZAOLA, op. cit., p. 333.
- 21 OCHSÉ, op. cit., p. 77.
- 22 "Acreditamos que é nosso dever procurar por Deus e nossa fé na melhor arte do presente." Padre Pierre Marie Alain Couturier, in CHRIST-JANER, Albert & FOLEY, Mary Mix. *Modern Church Architecture*. New York-Toronto-London: Mc Graw-Hill, 1959, p. 84.
- 23 Idem.



206 - 208
Eladio Dieste
Iglesia del Cristo Obrero, Atlántida, Uruguay, 1952/59 - detalhe construtivo da abóbada armada em alvenaria; interior do campanário

- 24 Padre Pierre Régamey *apud* OCHSÉ, op. cit., p. 79 e 80.
 25 OCHSÉ, op. cit., p. 123.
 26 Nome de um quadro dos quadros mais famosos de Matisse.
 27 Matisse *apud* OCHSÉ, op. cit., p. 97.
 28 HEATHCOTE, op. cit., p. 48.
 29 Jean Cocteau *apud* CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit. p. 96.
 30 A citação está no texto "O Primeiro Renascimento". In: ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Sao Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 23.
 31 Conforme Don Andrea Battaglia *apud* CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 54.
 32 Vaccaro *apud* CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 49.
 33 Dom Andrea Battaglia, *apud* CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 54.
 34 Vaccaro *apud* HEATHCOTE, op. cit., p. 51.
 35 Dom Andrea Battaglia *apud* CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 54.
 36 *Idem*.
 37 *Ibidem*.
 38 *L'Art Sacré*, sept-oct 1959, p. 20 *apud* PLAZAOLA, op. cit., p. 348
 39 Cf. HEATHCOTE, op. cit., p. 51, GIL, op. cit., p. 214 e PLAZAOLA, op. cit., p. 351.
 40 Como, efetivamente, o fez cerca de uma década depois a linha que se convencionou chamar de Pós-Modernismo, embora lhe faltasse unidade artística pela desconexão dos rumos. Nada ficou muito bem definido, trocou-se o estabelecido por Nada, mas se o legado material mostrara qualidade insuficiente para tanto, a atitude crítica foi suficientemente forte para a desestruturação da anterior unidade.
 41 Cf. HITCHCOCK, op. cit.
 42 Michelucci *apud* LUGLI, Leonardo. *Giovani Michelucci. Il pensiero e le opere*. Bologna: Università degli studi di Bologna, 1966, p. 157.
 43 Michelucci *apud* Gil, op. cit., p. 215.
 44 *Idem*, p. 217.
 45 Michelucci *apud* LUGLI, op. cit., p. 159.
 46 Os primeiros esboços para o templo na autopista de Florença assemelham-se concretamente à alguns de Scharoun, especialmente seus Desenhos para a Resistência, os quais se estima fossem de seu conhecimento por estarem entre a documentação recolhida pelo amigo Franco Borsi para o livro *Architettura dell'espressionismo*, lançado em 1967. Ver GIL, op. cit., p. 215.
 47 O nome de Nervi despertou a partir da construção do Estádio de Florença, entre 1930 e 1932, uma cobertura suspensa que alcançava cerca de 15 m de altura, e posteriormente, foi se consolidando com obras como o hangar de Orbetello, de 1938, uma construção em concreto que tinha 100 m de comprimento e uma envergadura de 40 m, e o Salão de Exposições construído para Turim entre 1948 e 1950, uma fabulosa estrutura com vão de, aproximadamente, 100 m que, como outras, apenas comprovou a ousadia, inventividade e domínio técnico desse precursor italiano do concreto.

48 Nervi *apud* AAVV, Pier Luigi Nervi, Zanichelli, Bolonia, 1983, p. 8.

49 Idem.

50 Mesmo não sendo construída na Itália, e sim nos EUA, consideramos ser mais pertinente abordá-la aqui por ser representativa de uma expressividade amplamente pessoal do arquiteto italiano, sumariamente influenciável pelos constrangimentos locais que, por ventura, teriam feito o projeto tomar um rumo diametralmente oposto ao verificado. Em outras palavras, Nervi teria feito esta catedral tanto na Itália quanto em qualquer outro país onde fosse convidado a atuar.

51 Pier Luigi Nervi *apud* GIL, op. cit., p. 165.

52 Sobre isto, escreve PEVSNER (op. cit., p. 444): *“Nem todos os tetos dos últimos anos, que se curvam para baixo e para cima, que ondulam como o monstro do Loch Ness, que ascendem curvando-se para fora, que se rebaixam no centro, nem todos eles foram resultado de sérias considerações sobre necessidades e custos. Eles são, de fato, o que Nervi particularmente chamou de acrobacias estruturais, motivos difíceis de calcular e construir, introduzidos por auto-recreação.”*

53 ARGAN, op. cit., p. 279.

54 Cf. FRAMTON, op. cit., p.304.

55 BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 614.

56 Como aponta ARGAN (op. cit., p. 300): *“Quase todos os temas de pesquisa da arte moderna americana, que irá se afirmar em todo o mundo, após a Segunda Guerra Mundial, estão mais ou menos explicitamente prefigurados na arquitetura de Wright: 1) a concepção do espaço como criação humana, dimensão da existência, que a própria existência determina com sua atuação; 2) a concepção da arte como gesto, com a qual se afirma simultaneamente a existência indissociável do sujeito e da realidade; 3) a adoção, na imagem artística, de materiais ou elementos extraídos diretamente da realidade; 4) a tensão entre operação artística e operação tecnológica; 5) o poder, que o artista se atribui, de impor às coisas um significado diferente daquele que lhe é habitualmente conferido e de transformar a obra de arte num ato que intensifica e aumenta o valor da existência.”*

57 Bruno Zevi chama atenção para cinco sucessivas ‘descobertas’ feitas pelos europeus da arquitetura de Wright: a primeira, *“talvez a mais clamorosa (...)”* data de 1910 quando Wright, então com quarenta e três anos, foi convidado para montar uma exposição e redigir a edição de um livro com suas obras em Berlim, ocasião em que, especialmente na Alemanha e na Holanda, jovens arquitetos como Mies, Oud e Dudok ficaram legitimamente impressionados pela arquitetura wrightiana *“...como se estivessem encontrado aí o espelho onde viam a sua própria identidade.”*, alcançando também o grupo De Stijl via a experiência de Robert van’t Hoff nos Estados Unidos. Na segunda, os expressionistas descobrem Wright, especialmente Gropius, Mendelsohn, Hugo Häring e a ‘Escola de Amsterdã’, leia-se Michel de Clerk e Piet Kramer, sendo referência obras como o Midway Gardens de Chicago e o Imperial Hotel de Tóquio. A terceira ‘descoberta’, após *“...um parêntese de esquecimento total (...)”*, verifica-se em 1932, simultaneamente à Exposição do International Style no MOMA, através da perspectiva racionalista desperta pelos Apartamentos Noble e pela Casa no Mesa. A quarta ‘descoberta’ dá-se por influência bibliográfica, via os livros lançados por Frederick Gutheim e Henry-Russel Hitchcock – sucessivamente, ‘Frank Lloyd Wright: Selected Writings’ (1941) e ‘In the Nature of Materials: The Buildings of Frank Lloyd Wright’ (1942) –, obras que levaram medalha do Royal Institute of British Architects e, finalmente, libertaram a arquitetura wrightiana de uma interpretação eurocêntrica. A quinta teria se dado via Itália, nos anos que se seguiram à segunda guerra, pela revisão das qualidades ‘orgânicas’ da arquitetura de

Wright feita por influentes historiadores de arte e arquitetura como Giulio Carlo Argan e o próprio Zevi. ZEVI, Bruno. *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p. 11 e 12.

58 Cf. Edoardo Persico *apud* ZEVI, op. cit., p. 11.

59 Op. cit. p. 298.

60 Escreve Byrne na revista *The Western Architect*, de outubro de 1929 (citado em HEATHCOTE, op. cit. p. 54): “O caminho da arquitetura é do solo para cima; do geral para o particular. Função primeiro; Construção em segundo. Numa igreja católica, então, quais são as funções? Primeiro, o altar. Ele é primário. A igreja existe para albergá-lo, seus celebrantes e as pessoas que vem diante dele. (...) O altar e o fiéis devem ser como um só, tanto quanto o espaço e um grande número de fiéis permitir. A Igreja moderna é para as pessoas que a constroem e para os dias que a produz. Ela responde às funções e seu uso da estrutura, é uma igreja no mais verdadeiro sentido da palavra.”

61 Já citada no Capítulo 2, item 2.5.

62 O qual confessamente admirava, a ponto de escrever o prefácio da edição em inglês do influente livro de Schwarz, ‘Vom Bau der Kirche’, como já referimos anteriormente no item 3.3.

63 Mies van der Rohe, “A Chapel”, *Arts and Architecture* n. 70, 1953, p. 18 e 19.

64 JENCKS, Charles. *El Lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 17.

65 HITCHCOCK, op. cit., p. 604.

66 Relacionar, por exemplo, com a Igreja de Baranzate, dos arquitetos Angelo MANGIAROTTI e Bruno MORASSUTTI, de 1958, apresentada no item 3.3.

67 Cf. HITCHCOCK, op. cit., p. 516.

68 Atualmente, *First Christian Church*.

69 Op. cit., p. 516.

70 A arquitetura de Neutra não condensa a toa as lições espaciais ‘wrightianas’ em linguagem internacional com o forte rigor ‘miesiano’, já que junto com o amigo Rudolf Schindler, Neutra fizera seu aprendizado norte-americano com Wright, e inspirara-se desde cedo no Mies ainda ‘europeu’. Neste sentido, basta ver também FRAMPTON, op. cit., p. 304, onde o autor destaca o débito da Casa de Saúde do Dr. Lovell, de Neutra, com um conjunto habitacional construído por Wright na década de 20, na costa ocidental.

71 Cf. ARGAN, op. cit., p. 298.

72 In www.breuer.intro.org, janeiro de 2003.

73 Na verdade, não durou tanto assim. A arquitetura de Breuer na Abadia de São João Batista edificou-se na seguinte seqüência: Ala Monástica, 1955, Saint Thomas Aquinas Hall, 1959, Igreja da Abadia, 1961, Biblioteca Alcuin, 1964, Peter Engel Science Center, 1965, Saint Bernard Hall, 1967, Saint Patrick Hall, 1967, Saint Boniface Hall, 1967, The Institute for Ecumenical and Cultural Research, 1968, Bush Center for the Hill Monastic Manuscript Library, 1975. Cf. Ann Lee Morgan and Colin Naylor, Editors. *Contemporary Architects*. 2nd Edition. Chicago: Saint James Press, 1987, pp. 127-128.

74 Cf. consta em SILVA, Elvan. *Matéria, Idéia e Forma: uma definição de arquitetura*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1994, p.152.

75 Abade Baldwin *apud* WILSON, Winefride. *Modern Christian Art*. New York: Hawthorn Books, 1965, p. 122.

76 Tão importante quanto, mas menos famoso, é o Convento da Anunciação, que Breuer começara a construir por volta de 1963 em Bismarck, Dakota do Norte, uma semelhante composição de celas para as religiosas, colégio e igreja, ligados por passarelas com pilares em V, atingindo análoga nobreza; ali também se destaca a igreja, um prisma retangular massivamente construído em pedra em frente do qual, mais uma vez, domina, plástica e simbolicamente, o poderoso campanário, de desenho irrepreensível.

77 Paul Thiry *apud* CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 31.

78 *Idem*.

79 A 'Sala dos Choros', uma inovação em programas eclesiais, implantada por Thiry, para permitir as mães assistirem a missa atrás de um vidro, livrando o fiéis dos choros dos bebês.

80 Wallace Harrison *apud* HEATHCOTE, op. cit., p. 57.

81 O qual Lúcio Costa buscava explicar pela conciliação entre a tendência dinâmica dominante no eixo artístico nórdico oriental e a estaticidade característica do eixo mesopotamo-mediterrâneo, herdadas via arquitetura colonial portuguesa e espanhola que "...cabe reconhecer, participa da corrente formal estática devido à tradição mediterrânea de suas culturas de origem, mas depende fundamentalmente da corrente formal dinâmica, já que o seu desenvolvimento principal se enquadra em cheio no ciclo barroco dos séculos XVII e XVIII." Ou seja, permanece na arte latina contemporânea o estático e o dinâmico, sensivelmente, conjugados com certa dominância para o segundo, na forma de uma imaginação criativa que chega a ser 'delirante', 'exótica', até, para os europeus de qualquer eixo. Ver o texto "Considerações sobre a arte contemporânea". COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 245 a 258.

82 Assim canta Humberto Gessinger, compositor do grupo Engenheiros do Hawaii, na música "Quem tem pressa não se interessa", constante do disco "A Revolta dos Dândis", parafrazeando "As veias abertas da América Latina" de Eduardo Galeano.

83 Penso especialmente na primeira postura de Lúcio e da equipe brasileira em relação à Le Corbusier no caso, ainda não esclarecido a contento, da participação do mestre franco-suíço no projeto para a sede do MESP, de 1936.

84 Cito o caso dos agentes mais conhecidos, como o francês Yves Bruand em sua tese de doutoramento acerca da arquitetura contemporânea no Brasil publicada com este título em 1981, Carlos Eduardo Dias Comas nos diversos trabalhos que tem escrito em pelo menos duas décadas e que muito esclarecem que a ordem das coisas não era exatamente como vinha sendo repetido pela bibliografia disponível, o texto fundamentalmente humano onde Fernando Perez Oyarzún resgata o envolvimento do Chile e, mais recentemente, Josep Maria Montaner em seu 'Después del Movimiento Moderno', Guilherme Wisnik no trabalho de 2002 sobre a obra de Lúcio Costa, assim como os demais nomes esparsos responsáveis pela crescente reavaliação de outros arquitetos atuantes no Brasil, de Artigas a Lina Bo Bardi, passando por Luís Nunes e aqueles de cunho mais local, responsáveis por espargirem o moderno pelo país.

85 "...não se pode falar com precisão de uma influência unívoca das vanguardas européias, de que a arquitetura moderna na América Latina seja consequência da européia. (...) Na América Latina o sistema Beaux-Arts importado da Europa havia se esgotado por si mesmo e os mais avançados arquitetos latino-americanos estavam buscando por sua conta a superação de um sistema antiquado. A mostra mais clara da existência de um caminho latino-americano próprio à modernidade são as teorias de Lúcio Costa e a obra da juventude de Oscar Niemeyer." MONTANER, 'Después del Movimiento Moderno', op. cit, p. 25

- 86** A este respeito, Fernando Perez esclarece: “Recém chegados ao monastério, recebem o encargo de sua comunidade que havia examinado outros projetos sem haver chegado num acordo com os arquitetos. A princípio, eles rechaçam o encargo, já que haviam decidido abandonar a arquitetura para dedicarem-se à vida contemplativa. Finalmente o aceitam, dedicando-se com grande intensidade ao projeto.”. In: OYARZUN, Fernando Perez, MORI, Alejandro Aravena, CHALA, José Quintanilla. *Los Hechos de La Arquitectura*. Serie Arquitectura - Teoría y Obra. Santiago: Ediciones ARQ/Escuela de Arquitectura/Pontificia Universidad Católica de Chile, 1999, p. 251n.
- 87** OYARZÚN, MORI & CHALA, op. cit., p. 250 e 251.
- 88** Para as referências às obras eclesíásticas de Le Corbusier, ver Capítulo 4, item 4.3.
- 89** Mies van der Rohe citado por Fritz Neumeyer “Mies van der Rohe. A palavra sem artifício”. El Croquis ed. 1995, p. 410.
- 90** Eladio Dieste *apud* BULLRICH, Francisco. *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamerica*. Madrid: Blume, 1969, p. 54.
- 91** Construção teórico-classificatória dos agentes da modernidade utilizada por Henry-Russel Hitchcock em seus trabalhos.
- 92** Robin Boyd *apud* CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 22.
- 93** Citado em CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 23.
- 94** Como esclarece o engenheiro Gonzalo Larrambere, Diretor de Projetos e Obras da Empresa Dieste e Montañez S.A: “Dieste nasceu em 1917 em Artigas, uma pequena cidade situada uns 600 km ao norte de Montevidéu. Em 1943 formou-se engenheiro civil na Universidad de la República, em Montevidéu. Nessa época trabalhava como calculista de pontes no Ministério de Obras Públicas. Pouco depois ingressou na empresa construtora Christiani-Nielsen e mais tarde na Viermond, empresa de fundações profundas. Em 1955, junto a seu colega e amigo Eugenio Montañez, formou a empresa Dieste e Montañez, hoje dirigida por seu filho Eduardo Dieste.” “Las Obras de Dieste en el Exterior”. In: MIRANDA, Macklaine M. & BRUM, Nelcy D. *As Relações Arquitetônicas do Rio Grande do Sul com os Países do Prata*. VI Encontro de Teoria e História da Arquitetura do Rio Grande Sul. Santa Maria: Pallotti, 2002, p. 43.
- 95** “Nós não teremos indústria pesada em um futuro imediato”. Dieste *apud* BULLRICH, op. cit., p. 54.
- 96** BULLRICH, op. cit., p. 54.
- 97** Dieste *apud* BULLRICH, op. cit., p. 54.
- 98** Larrambere *apud* MIRANDA & BRUM, op. cit., p. 52.
- 99** A ponto de Alberti escrever em seu tratado de pintura, dedicado à Brunelleschi, que a cúpula era tão grande a ponto de cobrir todos os povos da Toscana com sua sombra.
- 100** Dieste *apud* Larrambere. In: MIRANDA & BRUM, op. cit., p. 53.
- 101** Além do templo de Cristo Obrero, Dieste fora, ainda, responsável pela reconstrução da igreja de San Pedro, em Durázno, Uruguai, datada de 1971; coincidentemente, os últimos projetos a que se dedicara antes de sua morte em 2000 foram cinco igrejas para Alcalá de Henares, perto de Madrid, construídas entre 1995 e 1999, entre elas San Juan de Ávila, um templo de nave retangular coberta por abóbadas de dupla curvatura contínua, fechado lateralmente por paredes onduladas de amplitude variável, muito similar à tipologia inaugurada em Atlântida, em 1959.

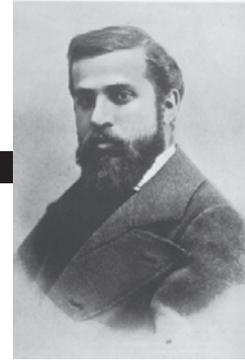
102 Ver Larrambere *apud* MIRANDA & BRUM, op. cit., p. 50.

103 Cf. COMAS, Carlos E. D. "A fé move tijolos: Igreja em Atlântida, Uruguai, 1952-1959, Eladio Dieste". In: Periódico Mensal de Textos de Arquitetura Arqtextos. www.vitruvius.com.br, janeiro de 2003

104 Quando em visita, fui informado do perigo da subida devido aos problemas estruturais que sofre a torre.



Capítulo 4
Legados Inefáveis



4.1 Gaudí e a Síntese Naturalista do Sagrado

1
Antoni Gaudí i
Cornet
1852-1926

“A ciência aprende-se com princípios e a arte com exemplos. Em lugar de consultar os catálogos de formas mumificadas (...) procedia a uma revisão da plástica e da estética dos estilos arquitetônicos, assinalando os erros (estruturais nos antigos, e artísticos no gótico) extraíndo, no entanto, o sentido da composição e a modulação peculiar, e assim pude fazê-los evoluir no sentido moderno e valer-me de uma liberdade e um acento pessoal.”

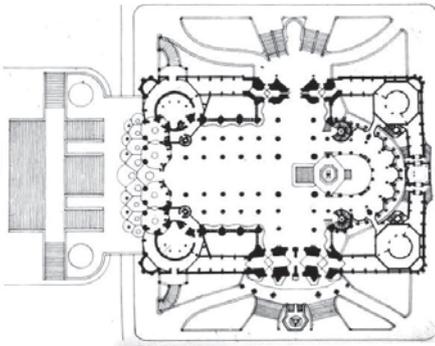
Antoni Gaudí

Gaudí, o mais católico dos arquitetos

O arquiteto catalão Antoni GAUDÍ ocupa posição *sui generis* no cenário arquitetônico da primeira modernidade, não apenas por ser o mais católico dos arquitetos, como pela síntese poderosamente cerebral e emocional, ao mesmo tempo equilibrada e visionária, que exala de suas obras eclesiais. No estilo altamente pessoal – inimitável e inclassificável – estão condensadas, retrabalhadas e intensificadas as questões de fundo e de forma levantadas ou experimentadas a partir de meados do século XIX, na busca da imagem e da representatividade necessárias ao tradicional programa do templo cristão, no ‘dessacralizado’ século XX.

Nos dois edifícios sacros que projetou e construiu parcialmente – a *Igreja Expiatória da Sagrada Família* (i. 1883), em Barcelona, e a *Capela na Colônia Güell* (1898-1916), em Santa Coloma de Cervelló, perto de Barcelona – estão tanto a admitida influência do racionalismo estrutural de Viollet-le-Duc, substanciada por original reavaliação estilística do gótico, no uso naturalista dos novos materiais e na exploração empática das formas sugerida por Ruskin[1], quanto o acerto romântico da verticalidade das igrejas medievais, enquanto figuração máxima do ideal religioso, algo onipresente no imaginário popular.

É preciso que, às vezes, os sonhos rebentem, talvez pensasse Gaudí, e essas duas obras, cada a sua maneira, evidenciam isso claramente, como sustenta mesmo breve análise.



2 - 4

Antoni Gaudí

Igreja da Sagrada Família, em Barcelona, 1883/1926 - planta baixa; fotografia do estado das obras em 1904, com o arranque da elevação do nascimento; imagem atual, destacando-se na silhueta e nas perspectivas da capital catalã

Sagrada Família - obsessiva sinfonia inacabada

A notável igreja da *Sagrada Família* – sinfonia inacabada –, é uma das sonatas maiores da cidade de Barcelona, destacando-se na paisagem pela plástica irreparável e pela força imagética das quatro torres suspensas, verticalmente, na silhueta urbana da capital catalã. O trabalho, ao qual Gaudí dedicara-se com obsessão nos últimos anos de vida, iniciou em 1883, quando aceitou o encargo de prosseguir o projeto neogótico, já em construção, feito pelo arquiteto Francisco de Paula Villar. Seguiu sem interrupções até 1914, reiniciando em 1919, após a primeira Guerra Mundial, mas ficou inconcluso com o falecimento de Gaudí em 1926, embora prossiga, lentamente, desde então.

A parte mais importante que pôde terminar, a elevação lateral do transepto chamada *Nascimento* (ou *Natividade*), foi projetada e construída, em grande parte, entre 1893 e 1904. Nela, Gaudí rompe, drasticamente, tanto com a cripta neogótica construída por Villar, quanto com a própria direção tomada na execução da cabeceira da igreja. A elevação apresenta duas faces distintas: a voltada para a rua tem os portais de acesso em disposição genericamente gótica e está parcialmente povoada de esculturas, enquanto o restante do plano parietal tem caráter floral e abstrato sumamente original, que pela escala e pelo aspecto massivo, tridimensional, transcende a gramática *Art Nouveau*; a outra, voltada ao interior do templo, é mais audaz e revolucionária, mesclando geometria e arquitetura em estruturalismo gótico, de formas empáticas.

As quatro torres-campanário, que tornam muito conhecida e admirada essa fachada – as duas centrais mais altas que as duas laterais – expressam a mesma ênfase simbólica do gótico, na desproporção vertical em relação à altura do corpo do transepto que, todavia, também restou inconcluso.

Formas empáticas oníricas

Importante considerar que a feição naturalista da obra explica-se menos pela via do *Art Nouveau* europeu, do que pela busca romântica do fantástico e do onírico, aliado ao desejo de reviver aspectos da tradição construtiva catalã e mediterrânea, próprias do estilo maduro de Gaudí[2]. Isso se exemplifica pela inspiração formal das torres, provinda de certas construções nativas que Gaudí parece ter visto na África, assim como pelos arremates fantasiadamente plásticos



de superfícies multiplanas e policromas da parte superior, diferente de tudo o que Horta ou Guimard já tinham feito, ou algum dia viriam a fazer, na Bélgica ou na França.

Por outro lado, a reinterpretação das formas góticas, usando a tecnologia moderna para superar as conquistas dos construtores medievais, reclamada por Viollet-le-Duc, começa a ser ensaiada na obra da Sagrada Família pela aplicação feita por Gaudí do arco parabólico, estrutura um tanto mais complexa que o tradicional arcobotante e sem precedentes na história da arquitetura, a qual ele experimenta aqui, mas desenvolve, em pleno sentido mecânico e estético, na Capela Güell.

Isso porque, na Sagrada Família, o ímpeto estrutural é relegado em favor da criação de um monumento repleto de referências à tradição catalã e à passional religiosidade do povo e do próprio Gaudí – uma imagem-símbolo da casa divina na Terra, da ‘igreja como uma rocha’, de Pedro, o apóstolo, e da ‘Montanha Sagrada’, posterior, dos expressionistas.

Mesmo não tendo sido concluída, o estado atingido é tão latente de significado místico e carga emocional a ponto de Hitchcock apontar que a Sagrada Família “...provavelmente seja o monumento religioso mais importante dos últimos cem anos”[3], transcendendo toda a arquitetura sacra ligeiramente anterior que “...a seu lado, um exemplo de neogótico monumental tão afável como a Catedral de Liverpool começada por Giles Gilbert Scott em 1903, carece de vitalidade e originalidade de expressão, ainda que não de nobreza de escala.”[4].

Capela Güell – *trunfo mecânico-naturalista*

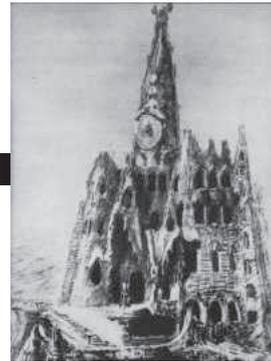
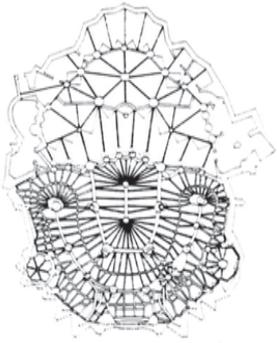
Afirmava Gaudí que todo o estilo havia nascido em torno do templo e que toda a nova arte deveria fazer o mesmo. Partindo das conquistas formais e estruturais que fazia na Sagrada Família, de 1898 em diante, o arquiteto catalão passaria a conceber aquela que seria sua obra eclesiástica mais significativa do ponto de vista litúrgico, ao mesmo tempo em que arquitetonicamente revolucionária, pelo original aporte mecânico-estrutural, paradigmático para muitos arquitetos no século XX: o encargo que recebeu para construir um templo na colônia têxtil de propriedade do industrial Eusébio Güell.

Iniciado em 1908, quando terminados, apenas, a cripta e o átrio, em 1914, os trabalhos começaram a enlanguescer, tanto pela decadência econômica de Güell, quanto pela carga voraz de trabalho que representava a obra da Sagrada Família. No entanto, como é possível

5 - 8

Antoni Gaudí

Igreja da Sagrada Família, em Barcelona, 1883/1926



9 - 12
Antoni Gaudí
Capela na Colônia Güel, em Santa Coloma de Cervelló, perto de Barcelona, 1898/1916 - planta baixa e esboços da proposta original

aprender dos expressivos desenhos que ainda se conservam, se a capela tivesse sido inteiramente construída, seguramente representaria síntese mais substancial do pensamento 'gaudiniano' que a Sagrada Família, com a qual guarda relação simbólica, mas avança no sentido funcional e construtivo estrutural.

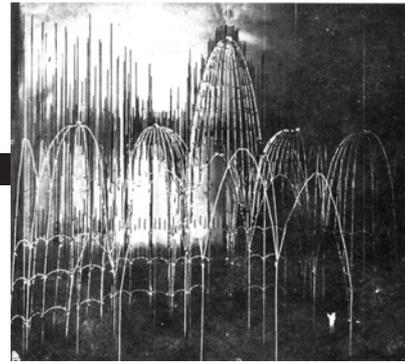
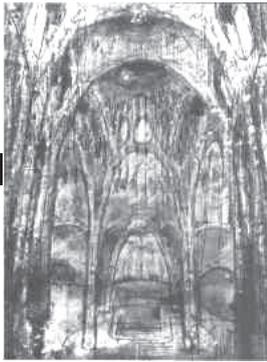
O templo foi pensado enquanto composição de espaço principal de assembléia, ungido a uma cripta semi-enterrada, a ocupar o cume de uma colina, algo isolada do núcleo de habitações e das fábricas que formavam a colônia. À grande massa do templo chegar-se-ia através de caminho sinuoso, proporcionando vistas diversificadas do edifício, que estaria colorido em diferentes tons de azul, roxo e verde; elevado sobre as copas das árvores do bosque circundante e dominante sobre as chaminés das fábricas, o templo deveria figurar como símbolo máximo do conjunto – *caput mundi*, local social de reunião e vida – tal como as catedrais góticas, ou a *Stadtkrone*, proposta por Bruno Taut anos mais tarde, nos escritos visionários da passagem dos anos 10 para os anos 20.

Configurativamente, a cripta – raiz do conjunto monumental –, é ovóide irregular formada por espaço central, definido por quatro suportes inclinados de grande espessura, terminado em parede absidal e circundado por deambulatório. Dessa ordenação, intui-se o desejo de Gaudí de que o espaço fosse lido desde um centro, algo que, na realidade, a geometria naturalista não permite, assim como qualquer intento de regularidade, também, fica relativizado pelas paredes inclinadas, pelos suportes heterogêneos e pelas incomuns tomadas de luz.

No entanto, a articulação, aparentemente desordenada, dada pela irregularidade geométrica do espaço, nada tem de aleatória – é como um grande organismo que se ajusta até encontrar posição mais favorável – e onde, como na máquina vital, cada parte preenche não apenas um espaço, como desempenha uma função importante. Por exemplo, o pórtico exterior constrói-se por onze colunas de formas e texturas díspares que arrancam, inclinadamente, do solo, como se dele buscassem, poderosamente, desvelar-se.

Uma geometria naturalista

Necessário compreender, para assimilar a singularidade do espaço da cripta e todas as inovações com ela inauguradas, que para Gaudí, a essa altura, não mais interessava a geometria cartesiana, mas uma que seguisse lei natural, mecânica; ao mesmo tempo, é importante dar-se



13 - 15
Antoni Gaudí
 Capela na Colônia Güell, em Santa Coloma de Cervelló, perto de Barcelona, 1898/1916 - esboços do espaço interno da proposta original; modelo estrutural, em arame, para estudo da composição das forças

conta de que Gaudí considerava superiores as formas puras às híbridas. Sem que isso represente paradoxo, não eram as formas platônicas as que passara a explorar em sua arquitetura, mas as curvas que, simultaneamente à plástica, resolviam as exigências da gravidade e não aquelas arbitrárias, sem derivação geométrica, apenas ao sabor estético, em voga, internacionalmente, anos mais tarde. Essas eram as formas 'puras', para Gaudí.

Tal foi o fundamento que o permitiu materializar as preocupações racionalistas de Viollet-le-Duc em um sistema construtivo que, seguindo as linhas naturais de força, resolvesse as pressões horizontais da estrutura e, solucionando, assim, os problemas de carga, eliminasse os arcobotantes, em favor de suportes oblíquos e arcos parabólicos, do que é exemplo magistral a cripta da Capela Güell.

Admitido que Gaudí evitou toda decisão sistemática[5], assim como nada há de aleatório no conjunto, conclui-se que seu método é processo inteligentemente empírico, que utiliza tanto o cálculo matemático, quanto a intuição e a experiência construtiva, para ser (r) evolucionário.

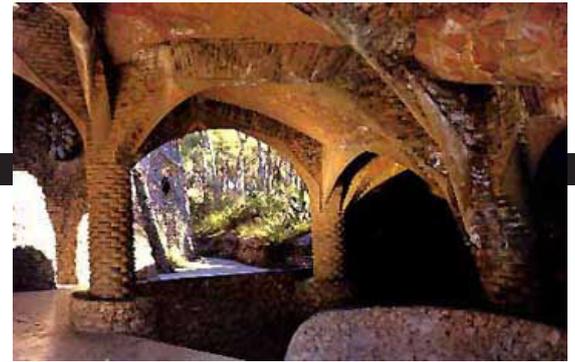
Um templo repleto de fervor místico

Além da resolução estrutural brilhante, sinal da prodigiosa capacidade de projetista e construtor, a religiosidade ardorosa, quase mística, de Gaudí, lega expressivas chaves simbólicas na representação do templo. Nesse sentido, a cripta semi-enterrada pode ser lida enquanto representação da caverna cristã primitiva ou como figuração, quase literal, das raízes que unem a terra ao universo, ou que prendem aqui o homem, na busca incessante pelo paraíso.

Se o espaço não está escavado na colina, como era de se imaginar, é porque Gaudí não imita, diretamente, a natureza; como Ruskin, parece interrogar pelas formas e razões internas que a originam e, escutando as respostas, traduz seu sentido geometricamente livre em colunas inclinadas e retorcidas, e em arcobotantes e abóbadas aparentemente desordenadas ao senso clássico, brutalmente materializadas, quase ao acaso, pela liberdade de talhe dada ao operário que as edifica.

Legado para a posteridade

Bem como afirma Ochsé, "*Tais obras não são criadoras de um estilo, mas libertadoras. Gaudí nos livra da monotonia dos imitadores, dos sem-idéias que obstruíam o horizonte*"[6]. Sua



16, 17
Antoni Gaudí
Capela na Colônia Güel, em Santa Coloma de Cervelló, perto de Barcelona, 1898/1916 - fotografia de 1915, um ano antes de serem paralisadas as obras; imagem atual

abordagem inédita guarda relação com as obras eclesiásticas do esloveno Josef Plečnik (ver Capítulo 1, item 1.3), pelo fervor religioso e furor místico na definição de linguagem ao mesmo tempo pessoal e tradicional, assim como, pela justeza entre símbolo e estrutura, sintetiza experiências e aponta caminhos paradigmáticos à posteridade, exercendo forte influência desde os expressionistas alemães, passando por Le Corbusier, Aalto e Michelucci, até chegar à América Latina, especialmente nos notáveis trabalhos de Candela, no México, Dieste, no Uruguai, e Niemeyer, no Brasil, aqui abordados.



4.2 Wright, 'Para a Glória de Deus e o Serviço do Homem'

18
Frank Lloyd Wright
1869-1959

Entre a realidade e a abstração

Como todo gênio – gostava de dizer que era o maior arquiteto que já existira - Wright estabeleceu padrões extravagantes de pensar, viver e agir em seu tempo[7], abstraindo-se da realidade na medida exata para transformar a própria realidade, como mostraram os anos de prática profissional e como sustenta qualquer análise de sua obra. Como escreve Benevolo, Wright “Decidiu trabalhar nos EUA, mas viver em Usonia, e acolher somente aquela porção de realidade externa que serve, a cada vez, para traduzir em termos concretos uma parte de seu mundo ideal.”[8].

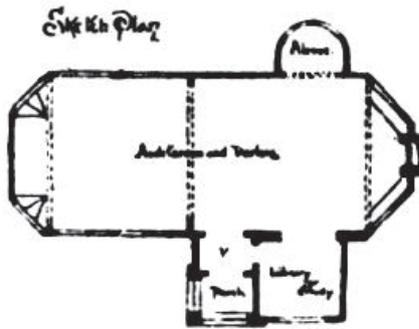
Exatamente – Wright fora tanto um excêntrico quanto um idealista; há, na arquitetura do mestre americano, tanto crenças pessoais extravagantes, quanto forte impulso ideológico, religioso, um potencial amálgama entre consciência da realidade e crença que ela tem de ser diferente: “Nos meus pensamentos, a filosofia do edifício precede qualquer outra consideração...”, dizia[9].

O diálogo do homem para consigo

Isto transfigurado à arte eclesiástica, potencialmente, cria valores inefáveis, o trato com o sagrado instituindo simplicidade lógica para intensificação da experiência religiosa como poucas vezes sentida na história da arquitetura.

Se a arte é criação, é como se nada preexistisse: “Façamos desaparecer da arte qualquer forma simbólica de literatura”[10], querendo dizer, exclua-se a evasão e a transcendência, instaure-se o diálogo do homem, apenas, consigo mesmo; em outras palavras, desperte-se uma religiosidade intensa, mas que não procure transferir aos céus as próprias responsabilidades.

Isso, que parece soar como heresia, estava na essência da ideologia Unitária com a qual Wright teve proximidade, mostrando-se, ao longo do tempo, superior aos preconceitos legados pela tradição cristã mais reacionária para atingir tons de profecia – efetivamente, o homem tem trilhado, cada vez mais, o caminho do autoconhecimento –, e o templo, para Wright, era o justo



19, 20
Frank Lloyd Wright
Capela Unitária para
Sioux - projeto, 1887

local de reencontro do homem consigo mesmo e com a realidade que o cerca; eis aí uma das grandes inovações por ele ofertadas para a história da arquitetura: a arquitetura pensada não como *construtora de objetos*, mas como *ação de um sujeito*.

O que há de sagrado no homem...

A redenção íntima ao sagrado foi o que Wright potencializou, então, nas obras eclesiais concebidas durante toda a carreira.

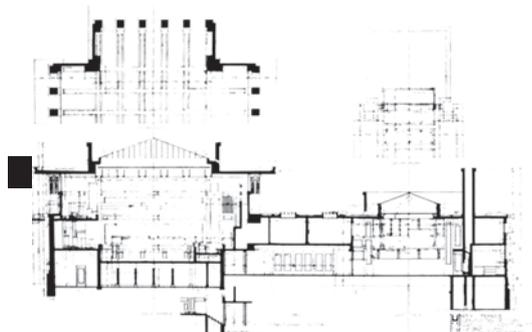
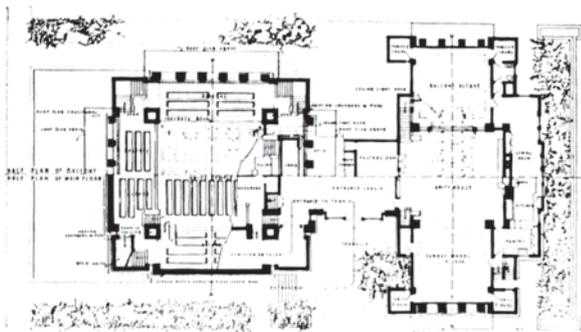
Isso já está colocado, em algum grau, no esboço que fez em 1887 para uma *Capela Unitária para Sioux*, Iowa, onde a grande nave única, divisível apenas por painéis, ensaia a flexibilidade espacial e a independização volumétrica das funções a partir de um centro, características tão próprias, devidamente estabelecidas logo adiante nas casas da pradaria; é evidente, no entanto, que as referências ao *Shingle Style* que impõe na capela circular de cobertura cônica, e os parentescos com os *revivals* medievais no esquema assimétrico, substanciado pelo peso da pedra e pela verticalidade do telhado, ainda o impedem de alcançar o nível daquelas construções fluidas, harmoniosamente horizontais, construídas nos campos da região dos grandes lagos.

O Unity Temple em Oak Park, o primeiro templo moderno do mundo

No entanto, o aporte antropológico de tratar com o sagrado logo se mostrará mais conseqüente naquela que é sua primeira obra eclesial construída, o *Unity Temple* de Oak Park, Illinois, 1906, provavelmente, o “*primeiro templo moderno do mundo*”[11].

Além da novidade do concreto, legando unidade à massa sólida – antecipando em década e meia Perret em *Raincy* –, a composição cúbica, entre sala de culto e casa paroquial, unidas por volume-corredor, exercita o original senso espacial ‘wrightiano’. A planta quadrada do templo remete a tipos tradicionais de igrejas protestantes com galerias, mas adapta as conquistas configurativas das casas da pradaria às circunstâncias de um edifício religioso. O quadrado conota integridade, retidão moral dada pela valorização da espacialidade interna enquanto fator fundamental da arquitetura, como salienta o próprio Wright em palestra de 1931[12]:

“*Um senso inteiramente novo de arquitetura, uma elevada concepção de arquitetura; arquitetura*



seguindo não apenas sua função, mas concebida como espaço interior. O espaço em si pode agora ser visto como a realidade do edifício. O sentido do 'dentro', ou do espaço interior, dos espaços por eles mesmos, vi então como uma grande coisa para ser expressa enquanto arquitetura."

21, 22
Frank Lloyd Wright
 Unity Temple, em Oak Park, Illinois, 1906 - planta e corte

Nesse sentido, a partir do acesso, ascende-se ao espaço do templo por uma escadaria, percurso que emula transcendência ao apresentar o espaço sagrado desde baixo, com a luz celestial vinda desde cima, através da clarabóia de cobertura; sensação que, no entanto, é logo tolhida pela limitação da malha geométrica do teto plano – ou seja, exalta-se a transcendência divina, mas logo se conscientiza de que ela encontra-se primeiro no homem.

Chegando-se ao espaço de nave quadrada com galerias de três lados, toma-se contato com um esquema simples, sem inovações funcionais em termos de culto e livre de simbolismos gratuitos, para não desviar o fiel das responsabilidades terrenas. O próprio aparato litúrgico limita-se ao púlpito, colocado lateralmente ao acesso, foco central de uma liturgia que se centra na pregação; a decoração reduz-se a faixas verticais e horizontais mais escuras que se destacam nas superfícies claras – plasticidade orgânica apegada à estrutura, como propalava o mestre Sullivan – madeira escura no mobiliário e a umas poucas luminárias pendentes de globo opaco, japoneses 'wrightianas'. Para conforto dos fiéis, o templo conta com engenhoso sistema de calefação a ar quente, distribuída por tubulação embutida – em 1906!

Na composição externa, o cubo mais alto relativo ao templo não se propõe enquanto objeto isolado; a contrapartida é o retângulo mais baixo da casa paroquial, analogamente tratado; a união desse potente jogo de massas faz-se pelo vestibulo/corredor, em escala exata de conciliação. A integridade formal das partes é, intencionalmente, quebrada pelas subtrações induzidas aos cubos platônicos, especialmente, nas arestas, o que, no caso do templo, corresponde às quatro caixas de escada que ligam a nave às galerias e dissolvem, assim, a transcendência da caixa pela difusão dos limites, como era a pretensão.

Para tanto, Wright também calculou os espaços das galerias superiores, controlou as entradas de luz pelas janelas altas e pela clarabóia plana e estipulou linhas de tratamento



23, 24
Frank Lloyd Wright
*Unity Temple, em Oak
Park, Illinois, 1906*

perpendiculares entre si, nas superfícies, para manipular a idéia do espaço cúbico, estabelecendo inédita relação entre interior e exterior onde o primeiro tem prioridade. As elevações do templo são as mesmas, de todos os lados que se olhe, como um símbolo de 'unidade'[13].

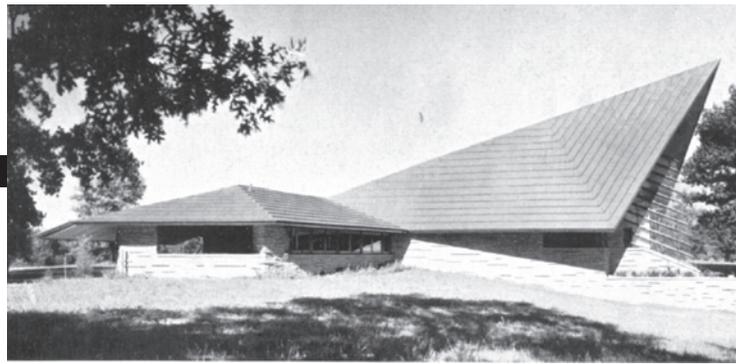
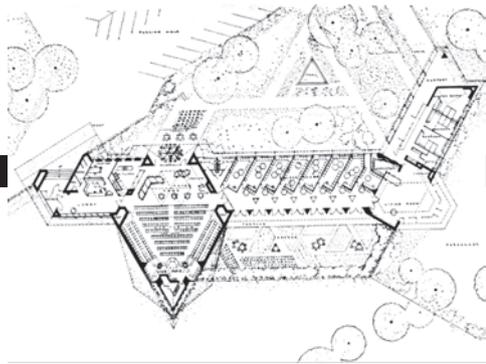
No entanto, apesar de todas as sutilezas darem conta de intensificar uma experiência transcendente baseada no homem e não em figuras celestiais, interior e exterior são surpreendentemente simples. Frente ao ecletismo e historicismos ainda reinantes, em termos de arquitetura eclesiástica, por essa época – não só no ambiente norte-americano, mas mundial – Wright é verdadeiro revolucionário: se a filosofia dos unitários exclui a evasão na transcendência, por que apelar a símbolos e linguagem tradicional, servindo-se de revivalismos inconseqüentes? Por que construir um templo para Deus no sentido sentimental do termo e não para o homem, “...apropriado aos seus usos enquanto um lugar de encontro, em que medite sobre si mesmo por seu amor à Deus?”[14]. Por que não construir uma obra-prima de sensibilidade aos valores íntimos humanos a partir de um plano simples, de volumes simples, tratados, simplesmente, pela maestria na manipulação de uma geometria que evade as formas concretas para conciliar homem e natureza?

O Unity Temple de Madison, Wisconsin

Passadas mais de quatro décadas do templo de Oak Park, período suficiente para que, entre as aventuras e tragédias vividas, e os tantos programas que se dedicara em prolífica atividade, assim como o amadurecimento natural do mestre, modificassem suas idéias relativas ao sagrado, Wright voltaria a ratificar o aporte inicial de 1906 na concepção de outro templo para os unitários, o *Unity Temple* para Madison, Wisconsin, de 1949.

Em mais essa obra eclesiástica, Wright, o unitário, parecia querer impregnar a visão de uma nova vida, servindo-se de um “...sagrado universal, que vai do sacramento do lar familiar ao sacramento do trabalho e da casa da assembléia religiosa.”[15], para consumir um ambiente total, que abrangesse e afetasse toda a sociedade, novamente, a partir do próprio homem.

É claro, no entanto, que as chaves figurativas de sua arquitetura já se haviam modificado desde as ‘casas da pradaria’, embora permanecesse, em essência, a espacialidade e o domínio plástico-compositivo dos muros baixos, das janelas estendidas, da horizontalidade e, por vezes,



dos grandes telhados enquanto planos ativos nos volumes, tudo com extremo cuidado no detalhe e perfeição construtiva.

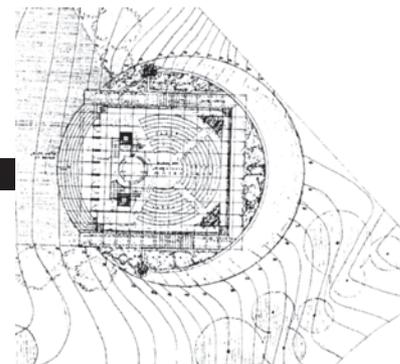
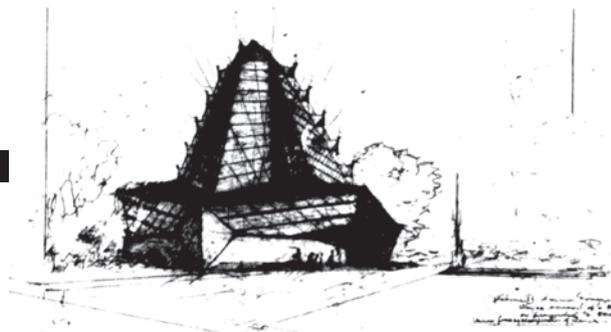
Assim, o diálogo do homem, com o que ele tem de transcendente, potencializa-se numa sala de culto que apela à geometria de dois triângulos em oposição, mas que, igualmente, ao templo de Oak Park, lega espacialidade muito simples: “Se o quadrado significa integridade, se a esfera significa universalidade, o triângulo significa aspiração”[16]. O templo aspira a uma sacralidade sã em sua geometria. À direita, coloca-se um acesso e o bloco dos serviços religiosos, à esquerda, uma série de salas pertencentes à escola dominical e, ao lado dessa, diagonalmente ao eixo longitudinal formado pelos demais espaços, a residência para o ministro encerra espaço de recreação intermediário.

Volumetricamente, o conjunto é composição onde domina a linha horizontal do telhado baixo até, significativamente, elevar-se em duas águas muito inclinadas, que convergem para cima para encontrarem-se em cunha, na altura da plataforma de pregação. Com essa opção de cobertura, Wright define, pela volumetria, não só a função, mas a hierarquia dos espaços, legando ao templo imagem, arquitetonicamente, poderosa, ao mesmo tempo em que, simbolicamente, pertinente: “Esta é uma construção em atitude de oração”[17], salientaria Wright. O caráter dinâmico do telhado lega extraordinária unidade à obra sutilmente integrada com a paisagem, fato em acordo com os ideais ‘orgânicos’ de Wright, que privilegiam homem e natureza, na ‘trindade’ moderna que se completa com a máquina.

Mais que isso, internamente, a beleza espacial – proporcionada pelo teto liso, inclinado em oposição ao plano vertical rusticado das paredes de pedra – torna o ambiente propício para o homem recolher-se e, efetivamente, encontrar-se em oração, para o que a luz que entra exuberante pela grande janela ao fundo do púlpito – através da qual se pode vislumbrar a paisagem – imensamente colabora.

Novamente, portanto, Wright enfatiza o homem, através de uma sacralidade independente de entes superiores, a não ser o pai maior e, talvez, a natureza por ele criada, descartando misticismos tradicionalmente cristãos não só devido à filosofia unitária, mas, talvez também, por pessoalmente, acreditar que “O destino humano já está bastante denso de mistérios para que se tenha que recorrer à ‘persuasão oculta’ das atmosferas místicas, das cavidades incomensuráveis, das luzes antigas.”[18].

25, 26
 Frank Lloyd Wright
 Unity Temple, em
 Madison, Wisconsin,
 1949 - planta baixa e
 vista geral



27

Frank Lloyd Wright
Sinagoga Beth Sholom,
em Elkins Park,
Pensilvânia, 1959

28

Christ Science Church,
em Bolinas, Califórnia -
projeto, 1956

O que de simbólico há no excêntrico...

Com efeito, não há dúvidas que a arquitetura 'wrightiana' mudava, substancialmente, ao longo de cada um dos anos de atividade, algo muito próprio para um gênio inquieto, de múltiplos interesses e talento abismal.

Nos anos 50, década derradeira de vida – faleceria em abril de 1959, aos 90 anos bem vividos – sua arquitetura reconhece-se pela tônica expressionista e ares de ficção científica que assumia, como atestam não só as próprias formas vigorosas e estranhas, quanto os discos voadores e automóveis malucos que gostava de inserir nas perspectivas, desde, pelo menos, aquelas feitas para o projeto *Broadacre City*, do início dos anos 30[19].

De qualquer maneira, legou, ainda nesses últimos anos, alguns cometimentos da maior relevância para a discussão da função e da imagem do templo cristão no século XX. Excluído o brilhantismo da *Sinagoga Beth Sholom*, templo judeu construído em 1959 em Elkins Park, na Pensilvânia, sua última realização – da qual se deve dizer, apenas, para não alongar demais o argumento para um templo não cristão, que consistiu em verdadeiro 'Sinai Transparente', 'Montanha de Luz' tal qual aquelas pensadas pelos expressionistas alemães nas primeiras décadas do século XX – o legado final de Wright, também, incluiu, pelo menos, outros quatro templos importantes: à *Christ Science Church*, a ser construída em Bolinas, na Califórnia, mas que permaneceu em projeto, e à *Annunciation Greek Orthodox Temple* para Wauwatosa, Wisconsin, ambas de 1956, agregam-se a *Wedding Chapel* projetada em 1957 para o Hotel Claremont, em Berkeley, Califórnia, e a *Trinity Chapel* para Norman, Oklahoma, o último projeto, inacabado, de 1959.

As chaves figurativas e simbólicas dos últimos templos

Na concepção da *Christ Science Church*, reconhece-se certo parentesco com o segundo modelo projetual do alemão Rudolf Schwarz[20]; curiosamente, a planta quadrada, inserida dentro de um círculo perfeito, com a congregação organizada radialmente ao altar, é esquema de "...*estranha sobriedade formal (...)*"[21] se comparado com os projetos de Wright dessa época.

A excentricidade característica de sua fase final é retomada no *Greek Orthodox Temple*, templo onde, para além do exotismo formal, o arquiteto parece ter se sentido constrangido a partir de alguns aspectos simbólicos que pouco conhecia para a concepção. Como estivesse

239



29 - 31
 Frank Lloyd Wright
 Annunciation Greek
 Orthodox temple, em
 Wauwatosa, Wisconsin
 1956

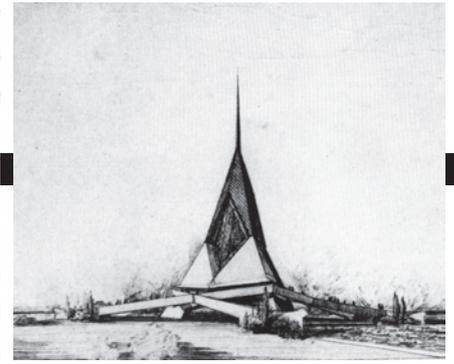
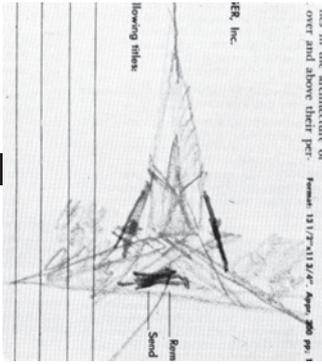
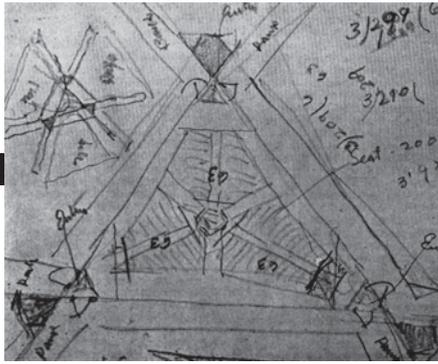
despreparado para enfrentar, convenientemente, o programa por não ser católico, foi a última esposa – desde menina pertencente à crença ortodoxa –, que lhe acorreu das chaves funcionais e simbólicas tradicionais. Assim, a forte imagem terrena da cruz e a celestialidade da cúpula, superpostas, mimeticamente, à ordem sob a qual vive o homem – na terra, sob o céu – foram os subterfúgios simbólicos para estabelecer os critérios formais.

Braços perpendiculares eqüidistantes formam o esquema em cruz *grega* com galerias internas, estando a grande cúpula acima de tudo isso – um plano simples, portanto, para acomodar, com rigor, a separação rígida entre fiéis e tabernáculo requerida na hierarquia ortodoxa, e uma volumetria poderosa. Mas como, em tudo, sempre há a imunidade ‘wrightiana’ aos padrões do mundo, a “*interpretação romântica de um culto bizantino*”[22] cria extravagante UFO[23] que remete à grandiosidade de *Hagia Sophia* sem citá-la literalmente. Tal coisa teria sido um grande trunfo, se Wright não pecasse por um interior confuso, enfocando altar recheado de imagens, ouro e luminárias que está mais para Las Vegas do que para Istambul, ou tivesse achado a justa medida no tratamento exterior, um tanto *kitsch*, “*a meio caminho entre o oriental e o sideral*”[24].

A mesma intensidade decorativa é utilizada como *leitmotiv* na *Capela Matrimonial do Hotel Claremont*, enquanto aquele ‘vigor michelangelesco’, que vinha imprimindo nos melhores exemplos dos últimos anos, aparece soberano e visionário na Capela da Trindade, um templo de plano triangular piramidalmente elevado, frente ao território que demarca. O que ressalta, dos esboços deixados por Wright, é o contraste da base sólida, onde as passarelas que o envolvem como braços, prendem o templo ao solo, com a leveza proporcionada pelas grandes aberturas losangulares no centro da volumetria piramidal fazendo-o assumir ares de um foguete, prestes a ser lançado no espaço: um perfil agudo, enfatizado pelo fino pináculo, imagem quase absurda porque muito à frente de seu tempo, superando qualquer antevisão expressionista.

A Filosofia do edifício

Com efeito, se, por esta visão panorâmica, percebemos a diversidade entre os templos construídos por Wright, é porque, até dentro de um mesmo período de sua trajetória mutante, identificamos interesses formais distintos. A tensão, criada entre a consciência de que a realidade deve ser modificada a partir dela mesma, e os quase incontáveis ‘delírios’ de uma das mentes mais geniais do século XX, explora cânones figurativos derivados ora de uma liberação desenfreada



32 - 34
Frank Lloyd Wright
Trinity Chapel,
Norman, Oklahoma -
projeto, 1959 - esboços
de estudo e perspecti-
va final

dos instintos, ora dos aspectos exteriores da realidade, legando obras que, como a vida, são instâncias íntimas, ao mesmo tempo em que sociais, cometimentos plástico-dinâmicos, por vezes, irregulares, como qualquer 'organismo'.

No entanto, um olhar atento comprova que isso não significa que não tenha havido forte ideal sagrado por trás das extravagâncias formais – e vitais – mas que a aparente incoerência evidenciada é, apenas, aquela *“filosofia do edifício que precede qualquer outra consideração”*, querendo auras específicas em cada ocasião.



4.3 *As machines a emouvoir corbusianas*

35
Charles-Édouard
Jeanneret, dito Le
Corbusier
1887-1965

“A ARQUITETURA é um fato de arte, um fenômeno de emoção, fora das questões de construção, além delas. A construção é PARA SUSTENTAR; a arquitetura É PARA EMOCIONAR. A emoção arquitetural existe quando a obra soa em você ao diapasão de um universo cujas leis sofremos, reconhecemos e admiramos. Quando são atingidas certas relações, somos apreendidos pela obra. Arquitetura consiste em ‘relações’, é ‘pura criação do espírito’.”
Le Corbusier, ‘Por uma Arquitetura’

Le Corbusier, farol da modernidade

Le Corbusier é reconhecido por alguns dos cometimentos arquitetônicos mais extraordinariamente significativos do século XX, e, portanto, abordá-lo e a sua arquitetura é tarefa das mais impróprias, pela transcendência assumida por sua obra e pensamento, mas aparte imperativo entre aqueles que legaram templos inefáveis à arquitetura eclesiástica do século XX.

A relevância de sua singular personalidade advém não apenas do pródigo talento plástico, mas, simultaneamente, reside no fato de Corbusier ser um dos artistas que, mais verdadeiramente, soube assumir o papel requerido ao homem moderno no embate dialético entre a tradição e a modernidade, entre a herança artística e o tecnicismo emergente do século XIX, vivamente presente na realidade do século XX. Isto porque sua inteligência pródiga parece tê-lo feito perceber, desde cedo, que a máquina era instrumento ambivalente – ou, senão, pelo menos, causa insuficiente para a realização da utopia – e, portanto, a nova arquitetura não poderia ser reduzida, simplesmente, a uma ‘técnica despojada de engenharia’, mas assumir papel de instância restauradora da realidade, agente prático de mudança, por representar fisicamente ordem espiritualmente superior.

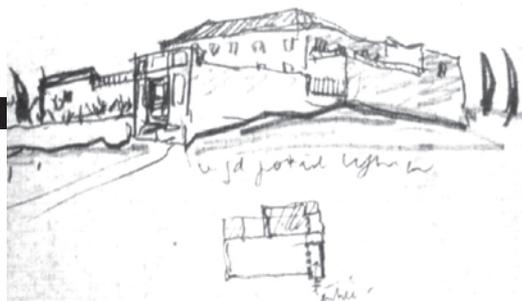
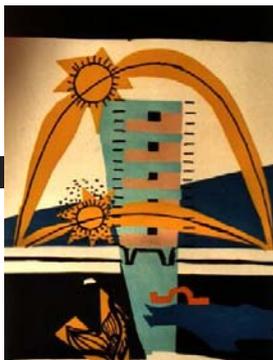
Como um dos grandes mestres da arquitetura seminal dos 1900, Corbusier saberá, então, como poucos, corporificar as novas aspirações modernas e transformá-las, com força criativa, em parâmetros originalmente válidos, apontando rumos inexplorados para a arquitetura em

diferentes momentos da história recente, incluindo os programas religiosos. Contrariando Pevsner e muitos outros críticos, que os viam como inaptos aos cânones da arquitetura moderna[25], Corbusier irá demonstrar que há mais numa obra de arquitetura que o retrato da própria função, e que é possível agregar valores espirituais à materialidade da obra quando se tem claro o objetivo de “... tocar o fundo da emoção humana: pecado e perdão, magnanimidade e coragem, simplicidade e humildade”[26]. Para tanto, era preciso despertar o sagrado através de signos e formas em acordo aos materiais, técnicas e aspirações modernas: “Nossas catedrais ainda não foram construídas. As catedrais são as os outros – dos mortos -, elas são negras de fuligem e carcomidas pelos séculos...”[27].

O sagrado ‘nele’

Para compreender a essência do aporte ‘corbusiano’ ao programa sacro, é necessário explorar sua visão sobre o sentido religioso e sua crença nos elementos simbólicos para conferir sacralidade ao espaço construído. Tim Benton, em artigo tratando sobre o assunto[28], aponta que Corbusier tratava, intimamente, a dimensão espiritual de três maneiras aparentemente diversas, mas profundamente dependentes e complementares.

A primeira delas estava ligada à formação recebida na juventude, quando aprendera a associar noções de beleza e verdade a uma visão de mundo idealista, que continha muitas associações espirituais, embora não estritamente cristãs. Mesmo sendo de família protestante, desde muito cedo, Corbusier demonstrara dúvidas em relação às religiões instituídas. Sua formação científica inclinou-o a, progressivamente, afastar-se das crenças oficiais, conduzindo-o a pensar que o verdadeiro *religare* originava-se da força de união entre as pessoas, num esquema liberto de dogmas, normas internas e hierarquia religiosa. Como muitos de sua geração, a sublimação da educação cristã passou pela substituição de Deus por aspectos absolutos e espirituais como beleza, natureza, geometria, cosmos e uma fé verdadeira no espírito humano: “(...) *eu lutei entre, por um lado, o Racionalismo fortemente imbuído em mim por uma vida ativa e pelo pouco de ciência que aprendi na escola, e por outro, a inata e intuitiva idéia de um Ser Supremo que me é revelado aos poucos pela contemplação da natureza*”[29]. O senso do sagrado passava, então, pela idéia da harmonia retratada pela natureza e por todas as leis que regiam o universo, e não por dogmas e ícones religiosos, fossem eles cristãos ou de outras religiões, ocidentais ou do oriente.



O segundo aspecto, apontado por Benton, parece forjado no isolamento forçado do período da segunda guerra, ao mesmo tempo em que, gradualmente, rompia com o Purismo e passava a explorar novos signos figurativos. Ao voltar-se ao homem, à natureza e à sensibilidade aos materiais e ao lugar, Corbusier também explora, em leituras, a sacralidade contida nos símbolos e mitos da natureza, talvez porque, em tempo, compreendera que a natureza está carregada da história humana. Isso fica evidenciado no 'Poema do Ângulo Reto', série de litografias e textos produzidos entre 1947 e 1953. A chave da figuração do *Poème* é a justaposição de opostos, como a água, que tanto procura os abismos, como sobe ao céu por evaporação. Nele, estão símbolos que representam o ciclo de 24 horas do dia, mulheres como mar e chuva, o círculo alquímico – que também pode ser lido como os quatro horizontes –, o entrelaçamento de mãos e outros signos indicadores de aspiração ao espiritual através dos elementos naturais.

Ainda, segundo Benton, a crença no homem, em seu enorme potencial realizador e na capacidade de produzir grandes obras para a posteridade seria outro fator valor transcendental para Corbusier. Dos livros de Edouard Schuré – *Les Grands Initiés* – e de Ernest Renan – *Vie de Jésus* – duas grandes referências juvenis em seu pensamento, derivou a crença que a história espiritual da humanidade era feita por 'grandes iniciados', figuras de tamanha força que podiam encontrar o sentido da existência por pura razão e intuição. Daí derivava a admiração por Jesus, por certos líderes religiosos e por pessoas de espírito empreendedor como Edouard Trouin, patrocinador do projeto para *Sainte-Baume*, assim como explicava o próprio messianismo acerca da arquitetura – por pensar ele mesmo ser um iniciado, que deveria mostrar o caminho a ser seguido e determinar o estado da arte no tempo em que vivia.

Os monges e sua constante luta interior, igualmente, o fascinavam nesse sentido, desde a primeira visita que fizera ao Mosteiro de Ema, em 1907, repetida em 1911 durante a *Voyage d'Orient*, quando, também, visitara os mosteiros católicos do monte Athos. Suas anotações a respeito dessas visitas, demonstram o quanto ficou impressionado pela profunda sacralidade dos edifícios, conferida pela sabedoria construtiva dos antigos:

“...Dar a Mãe de Deus, aqui, uma casa de pedra protegida dos erros do mundo secular e colocar os volumes dessa caixa forte, de tal maneira, que sua alma pudesse ser compreendida, impondo por um misterioso

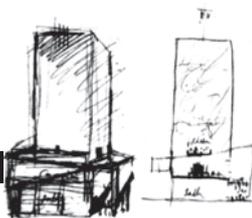
36, 37

Le Corbusier

Poème de L'Angle Droit
- série de litografias,
1947/53

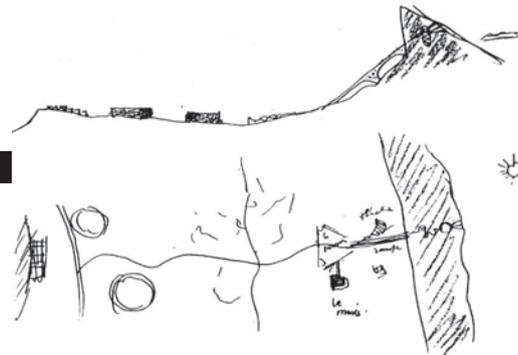
38

Esboço do Mosteiro de Ema, durante a Voyage d'orient, de 1911



PROJETÉ PAR LE CORBUSIER

32267



39, 40

Le Corbusier

Igreja de Le Tréblay -
projeto, 1929

41

Basilique La Sainte-
Baume - 'La Trouinade'
- esboços, 1945/65

repertório de formas e cores, respeito a todos, calando bocas e permitindo somente as preces e os cânticos na luz pálida. Que santa vocação dos construtores antigos! Que pureza perdida em suas intenções e esforços! Uma disciplina perdida para nós, os despojados de hoje. Quão doloroso o entusiasmo que nos toma nessas igrejas orientais!"[30]

245

Tais são os fatores, em potencial, que parecem ter impulsionado Corbusier a desenvolver os projetos religiosos a ele incumbidos após a segunda guerra, mesmo depois das frustradas tentativas anteriores de construir para a igreja – no templo de *Tremblay* e no complexo para *Sainte-Baume* – ocasião que o embate com as fortes oposições do Clero às idéias e à linguagem moderna, pelas quais é amplamente responsável – quase declinaram, por precedência, os projetos de *Ronchamp* e *La Tourette*.

Ronchamp, lugar sagrado eloqüente

A Capela de *Notre-Dame-du-Haut*, em *Ronchamp*, na região de *Haute-Saône*, França, é a própria eloqüência do lugar sagrado, como aludido pelo próprio Corbusier: "*Ronchamp? Contato com o sítio, implantação em um lugar, a eloqüência do lugar, a palavra endereçada ao lugar*"[31]. Por outro lado, talvez seja um dos exemplares arquitetônicos do século XX que causaram maior controvérsia e dificuldade de assimilação por parte da crítica, da classe de arquitetos e do próprio público desde o projeto, iniciado em 1950, até a inauguração, em junho de 1955.

Rotulada por Pevsner como "...o mais discutido monumento do novo irracionalismo"[32] e descrita pela imprensa como 'garagem eclesiástica', 'chinelo', 'casamata', 'abrigo nuclear' e 'amontoado de concreto', a capela sofreu toda a sorte de objeções para ser construída, também, por parte dos paroquianos, profundamente apegados à antiga capela, bombardeada pelo exército alemão na segunda guerra, a qual preferiam ver reconstruída.

O encargo da nova capela

Corbusier não aceitara projetar *Ronchamp*, num primeiro momento, ainda magoado com os ataques sofridos e pelo tratamento recebido por parte das autoridades eclesiásticas, na ocasião do projeto para *Sainte-Baume*, ainda um tanto recente. No entanto, os argumentos utilizados para convencê-lo, falaram, intimamente, às angústias e ansiedades guardadas, fazendo-o mudar de idéia:

“Não temos muito para oferecer-te, mas temos o seguinte: um cenário maravilhoso e a possibilidade de completar o trabalho. Não sei se estás acostumado a projetar igrejas, mas se deves construir uma, então as condições oferecidas em Ronchamp são ideais. Não é uma causa perdida: estarás livre para criar o que quiseres”[33].

A carta branca dada pelo Clero impulsionou-o a visitar o sítio, em janeiro de 1951. Conforme escrevera posteriormente, ficara impressionado com a paisagem e com a força do lugar. O sítio ficava em platô no alto da colina de *Bourlémont*, onde existira, na antigüidade, um templo pagão e, mais tarde, no século IV, fora erigido santuário dedicado à Virgem Maria. A história mostrava, também, vestígios de um templo construído por volta do século XIII, quando o local passou a receber visitas periódicas de grupos de fiéis. Estava, portanto, envolto em longa tradição religiosa e era identificado como local de peregrinação desde, pelo menos, 1269 – quando feita a primeira referência nesse sentido –, fato que não lhe passara despercebido: *“É um lugar de peregrinação, mas há algo aqui que é mais profundo do que as pessoas geralmente pensam: há certos lugares que, por uma razão ou outra, são abençoados, seja por seu sítio, localização, tensão política envolvendo-os, etc. E há locais designados como ‘altos’ em ambos os sentidos: altitude e elevação”[34].*

O programa requerido para a capela era simples: além de nave para receber cerca de duzentos fiéis, o edifício deveria disponibilizar demais elementos litúrgicos básicos como altar, coro, púlpito, confessionário, sacristia e pequeno escritório. O programa completava-se com três capelas internas independentes e por um santuário exterior para cerimônias ao ar livre – espaço



42

Le Corbusier

Esboço feito pelo arquiteto quando da primeira visita ao sítio alto de Ronchamp, onde estava implantada a antiga capela - 20 maio 1950

43

Esboço da geração formal - 4 de janeiro de 1951

para reunir público maior em datas católicas especiais. Como recomendações especiais, o arquiteto deveria sugerir localização privilegiada para uma estátua da Virgem Maria – em madeira policrômica, datada do século XVII – e atentar para a necessidade de coletar a água da chuva, recurso escasso na região e de difícil transporte até o alto.

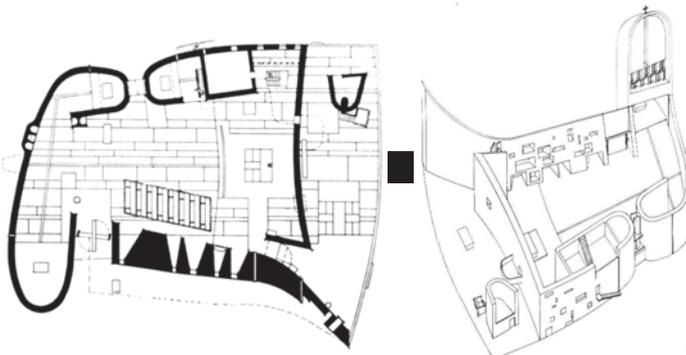
O aporte sistemático ao tema

Para aproximação com o tema e peculiaridades de *Ronchamp*, Corbusier consultou vários jornais de arte religiosa, de modo a familiarizar-se com os imperativos litúrgicos. Colheu, também, muitas informações numa monografia escrita sobre a capela antiga, na qual marcou os parágrafos relativos à história do sítio como local de peregrinação e sobre as grandes massas que afluíam, até ele, em datas marcantes. Anotou passagens que descreviam a localização da velha capela – cuja “*bela forma pode ser avistada de longe*”[35] – e sobre a condição como local de devoção à Nossa Senhora, tanto quanto detalhes sobre a estátua da Virgem e a relação da santa como mãe e protetora dos fiéis.

Tais pesquisas revelam que o arquiteto, advindo de família protestante, desejava aprender sobre a natureza específica da religião católica e sobre a veneração de seus santos, assim como a fonte de algumas decisões cruciais de projeto, como a manutenção da localização do novo edifício no ponto mais alto da colina – confirmando a disposição de gerá-lo como marco na paisagem –, a orientação do altar principal para leste – como de tradição –, a simplicidade material dos planos e elementos litúrgicos e sua justa articulação para a organização do culto; delas também deriva a colocação da antiga estátua da Virgem em nicho especialmente localizado – simultaneamente, ao fundo do altar interno e do altar externo –, devido à constatação de que a relação dos paroquianos com a santa era intensa, devendo a imagem estar presente tanto interna, quanto externamente, em local especial, a comandar o ‘drama cristão’ de sua adoração.

Arquitetura como segunda natureza

A capela estabelece pródiga relação com a paisagem do entorno, através de um diálogo construído entre a arquitetura do espaço sagrado e a paisagem através de formas livres, referenciadas a elementos da natureza[36] e da conexão do espaço interno com os horizontes exteriores. A localização da capela no ponto mais alto do terreno permite que o volume seja



avistado de qualquer lado que se chegue ao sítio sagrado, assim como elege a paisagem circundante – ‘os quatro horizontes’[37] – como fator fundamental para o enriquecimento da sacralidade do edifício e de sua comunicabilidade com o mundo exterior.

Pela implantação do edifício, no eixo leste-oeste do terreno, o arquiteto delimita diferentes zonas para o acesso principal e para a concentração dos peregrinos, mostrando que o espaço exterior é tão importante ao programa quanto a própria capela: o altar externo, localizado sob o avanço da cobertura em concreto, por exemplo, transforma a esplanada dos peregrinos, delimitada pela casa dos peregrinos/refeitório, de um lado, e pelo monumento-pirâmide, do outro, em imensa ‘igreja ao ar livre’, nos dias de peregrinação importantes, resolvendo, magnificamente, um dos pressupostos iniciais do programa, que era expandir o espaço interno para abrigar grandes multidões. Nessas ocasiões especiais, “*A harmonia é estabelecida entre a arquitetura, o céu e o horizonte. O dossel cobrindo o altar é imbuído da solenidade de uma catedral. (...) O azul anfiteatro de céu e paisagem desfralda-se na distância e o altar é percebido como o pivô de uma celebração cósmica*”[38].

Um centro de celebração cósmica

Assimétrico e estranho à arquitetura religiosa tradicional, o plano concebido pela interconexão de duas malhas ortogonais[39] estabelece ordenação libertária e complexa, embora não arbitrária, num partido que, em grosseira aproximação, pode ser dito de nave única com capelas laterais. Nessa organização, intensa experimentação do sagrado nasce da conjugação dos altares principais (interno e externo) no centro da porção leste da nave, centro de celebração cósmica em torno do que tudo está ordenado, em círculos concêntricos, dando valor e hierarquia tanto aos elementos ascéticos quanto arquitetônicos.

À parte a liberdade formal e o despojamento material, *Ronchamp* carrega todos os pressupostos litúrgicos acertadamente articulados, o que lhe confere correção funcional. Os elementos sacros – como a mesa do altar, o púlpito, o confessionário – e o mobiliário – bancos, cruzeiros, candelabros – participam, intimamente, como partes interagentes no todo. Mais que belas peças litúrgicas, de singeleza comovedora, têm desenho pertinente à rusticidade do edifício e, enquanto servindo a um propósito funcional, também auxiliam na estruturação do espaço e na atmosfera de mistério e ascetismo que remete ao silêncio, ao recolhimento e à prece.

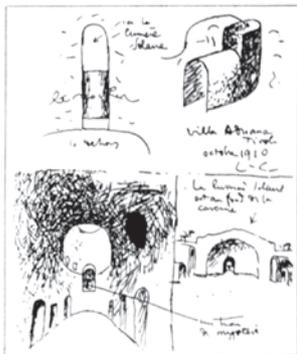
44

Le Corbusier

Chapelle de Notre-Dame du Haut, em Ronchamp, na região do Haute-Saône, França, 1950/55 - vista aérea da colina de Ronchamp

45, 46

Planta baixa e axonometria da capela



47

Le Corbusier

Desenhos do Serapeum, na Villa Adriana, feito pelo arquiteto durante a Voyage d'Orient, em 1911

48, 49

Chapelle de Notre-Dame du haut, em Ronchamp, 1950/55 - vista exterior e interior

A congruência em formas empáticas

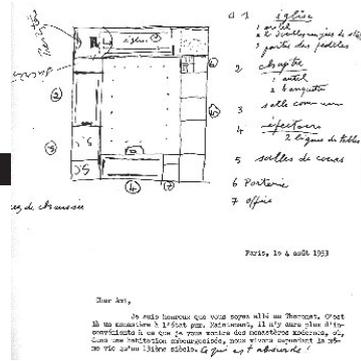
A capela, em si, é forma plástica livre – ‘proa de navio’ – com superfícies brancas irregularmente perfuradas para a entrada da luz, coroadas pela cobertura ‘casca de siri’, em concreto, e pelos volumes em forma de ‘periscópio’ das capelas independentes, claramente inspirados no *Serapeum* da *Villa Adriana*, em Tivoli, Itália, visitado na viagem de 1911.

Com dimensões calculadas pelo *Modulor*, o púlpito, em concreto aparente, a mesa do altar, em pedra, a sacada da galeria do coro, os blocos verticais das fontes e o volume ortogonal do confessionário, também, em concreto, são elementos estáticos, sólidos contrastantes com as linhas dinâmicas das paredes e da cobertura. As superfícies ortogonais introduzem horizontalidade e verticalidade e funcionam como ponto de equilíbrio ao *barroquismo* curvilíneo do envoltório.

Cada linha parece refletir-se na outra: as curvas côncavas do sul e do leste dialogam com as curvas convexas do norte e do oeste, mesmo não sendo paralelas a elas; analogamente, linhas fechadas contrastam com linhas abertas e a única fila de bancos no sul, mesmo localizada em ângulo oblíquo ao eixo longitudinal da nave, é paralela à superfície interior da parede sul. A cobertura, que quando vista a oeste, em direção oposta ao altar, parece comprimir o espaço, paradoxalmente, na direção leste e sul, amplia o espaço e parece flutuar sobre as paredes.

Inteiramente concebida como uma *promenade*, aguda experiência sensorial inicia desde o primeiro contato visual do visitante com a capela, passa pela magnificência da experiência interna (efeitos de luz e sombra e aura mística dos elementos litúrgicos e símbolos que lhe conferem ascetismo) e tem clímax na percepção da relação íntima das formas plásticas do edifício com a natureza e com a sacralidade do lugar. Se, no exterior, o visitante precisa deslocar-se em ângulos variados para apreender a riqueza do edifício, internamente, a capela revela-se num só instante, e a intensidade da experiência é tanto diferente como maior, conforme a localização e o movimento do observador no espaço. O jogo de contrastes é intenso entre os elementos compositivos até quase o ponto de ruptura, mas uma ordem magnânima equilibra o todo, após dramatizar a experiência sensorial do espaço.

249



La Tourette, contundência ao pathos religioso

Se *Ronchamp* é pura eloquência, o *Mosteiro da Ordem Dominicana de La Tourette*, em Eveux-sur-Arbresle, nos arredores de Lyon, projeto iniciado em fins de 1953, é contundência ao pathos religioso, como salienta o próprio arquiteto:

“Tentei criar um lugar de meditação, pesquisa e prece para os irmãos. As ressonâncias humanas desse problema guiaram nosso trabalho. (...) Esse mosteiro de concreto aparente é um trabalho de amor. Você não fala sobre ele. É o interior que vive. O essencial está no interior.”

Da mesma forma que *Ronchamp* – e não por coincidência –, *La Tourette* teve o apadrinhamento do clero francês; foi do padre Couturier, especialmente, o esforço para que Corbusier desenvolvesse o plano da igreja e do mosteiro de sua ordem. Também por indicação de Couturier, a referência básica deveria ser a abadia de *La Thoronet*, datada do século XII e construída em estilo românico em Provence, perto de Toulon. O conjunto contava com a profunda admiração do padre pela austeridade, simplicidade espacial e correção funcional que exteriorizava, com exatidão, o estilo de vida da comunidade dominicana, seduzindo, também, Corbusier, quando o visitara em 1953.

Um tipo tradicional intensificado

Os estudos preliminares para *La Tourette* iniciaram após a liberação dos fundos governamentais de indenização do pós-guerra. O intuito era “alojar no silêncio esses homens de oração e de estudo e construir-lhes uma igreja”[40]; ou seja, o programa estava, primordialmente, dividido em duas parcelas funcionais: o espaço semipúblico da igreja, com nave principal, capela e sacristia, e o mosteiro, propriamente dito, reservado aos monges, onde deveria haver uma centena de celas para padres e noviços, oratório, biblioteca, cozinha/refeitório, sala capitular, salas de aula e leitura e espaços para conferências e lazer.

A solução adotada fora “*formulação altamente generalizada e, também, altamente particularizada*”, como assinala Colin Rowe[41]. O partido monástico usual, de construções em

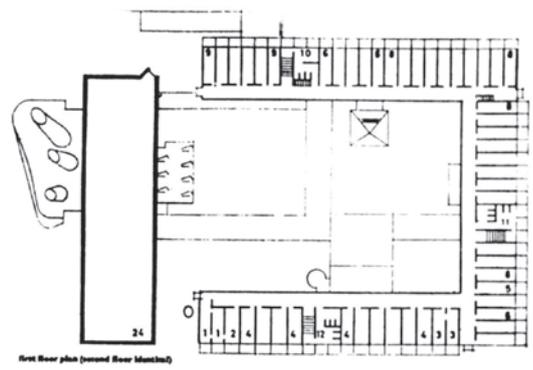
50

Le Corbusier

Com os dominicanos de *La Tourette*, por ocasião do projeto para o mosteiro

51, 52

Desenhos e apontamentos do Pe. Couturier à Le Corbusier, indicando necessidades funcionais e simbólicas e fazendo referências históricas



53
Esquema geral de *La Thoronet*, obra indicada como referencial pelo Pe. Couturier

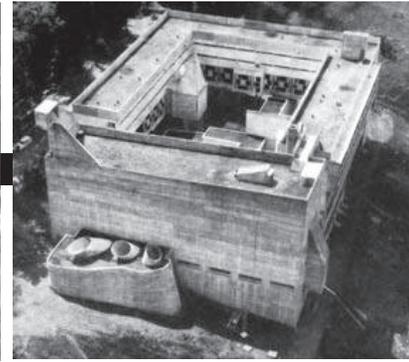
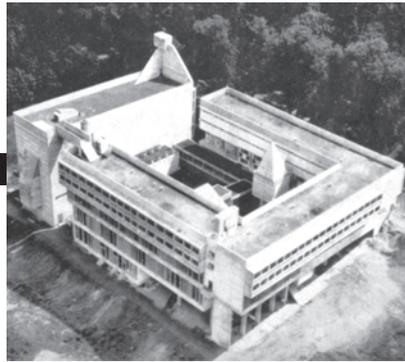
54, 55
Le Corbusier
Mosteiro Dominicano de La Tourette, em *Eveaux-sur-Arbresle*, próximo à Lyon, 1953/60 - Planta baixa do primeiro, segundo e terceiro pavimento, destacando, em escala maior, a do terceiro pavimento, dedicado às celas dos monges

torno de um pátio central, tão bem representado em *La Thoronet*, Corbusier interpretou partindo do conhecimento da tradição construtiva eclesiástica e das crenças arquitetônicas pessoais, solidarizando, uma vez mais na carreira, aspirações modernas e esquemas tradicionais.

Com princípio em *La Thoronet*, as parte do programa foram articuladas de tal maneira a delimitar espaço central de pátio, estando os elementos repetitivos do programa distribuídos a leste, sul e oeste formando três dos braços da composição, enquanto a Igreja – volumetricamente diferenciada –, domina e encerra o conjunto ao norte. O primeiro dos quatro pavimentos do 'U', formado pelas alas do mosteiro, em nível com a Igreja, é dedicado às dependências de serviço e a um primeiro nível de corredores para circulação, que cortam o pátio em cruz; no pavimento térreo está o acesso público ao mosteiro, feito por ponte, com o pórtico e os locutórios para os monges, além das dependências dedicadas aos noviços, a biblioteca, o oratório e as salas de aula e leitura, conectadas por segundo nível de corredores com a Igreja; o terceiro e o quarto pavimentos, por sua vez, são idênticos e contêm a centena de celas dedicada aos padres.

As particularidades de *La Tourette* ficam por conta das abstrações efetuadas no esquema compositivo original. A primeira delas está ligada à escolha do terreno para a localização do mosteiro: situando-o em declive, nas encostas de um bosque, o partido é intensificado pela decisão de desligar a construção do eixo oblíquo do terreno e manter o plano superior dos volumes em consonância com o horizonte, tocando o solo na porção mais baixa por delgados *pilotis*. Ao escolher tal implantação, aflora a primeira relação dialética do cometimento de *La Tourette*: arquitetura e natureza são agentes contrários e, portanto, o diálogo entre edifício e paisagem é de contraste; mas enquanto (ainda) diálogo, o valor está no equilíbrio da tensão entre a separação do edifício do entorno primeiro e a harmonia estabelecida com o plano natural do horizonte, distante.

Uma segunda abstração é a elementarização volumétrica das partes funcionais, princípio análogo ao de suas '*machines a travail*', onde as funções, diferenciadas em volume, articulavam-se dentro de esquema compositivo acadêmico, com alguma permissividade intencional a quebrar a tradicional rigidez. Assim, Corbusier constrói a Igreja como volume retangular de expressão predominantemente vertical, enquanto as alas do mosteiro configuram-se volumes, também, retangulares, mas com clara dominância do eixo planar horizontal. Como propõe Rowe, uma leitura possível a partir daí é a de *La Tourette* como composição híbrida entre o volume *megaron*



da Igreja e os espaços *sandwich* do 'U' do mosteiro, e que, por ser verdadeira, remete à outra relação dialética presente em *La Tourette*: a tensão entre a verticalidade da Igreja – reforçada pela declividade do terreno e pelas linhas do campanário e do volume projetado do órgão – e a horizontalidade do mosteiro, refletida pela estratificação dos pavimentos, demarcados pelas linhas do balanço das celas.

Somado a isso, os livres elementos plásticos da capela norte, da sacristia, do oratório e das salas de visitas, conferem o contraponto abstrato ao drama da tensão entre horizontal e vertical, contribuindo à particularização do partido.

A intensidade sensorial de La Tourette

Outra sutileza é a conexão entre o 'U' do mosteiro e o 'I' da Igreja, que, por serem, volumetricamente, diferenciados, estão, intencionalmente, separados, criando ponto de tensão na articulação, onde a justaposição de elementos plásticos verticais, horizontais e oblíquos – respectivamente, escadarias, corredores e cobertura da sacristia – reflete estratégia de forte impacto visual. Tal impacto, causado pela ortogonalidade dos planos, é o fator responsável pela intensidade sensorial dominante na experimentação do mosteiro.

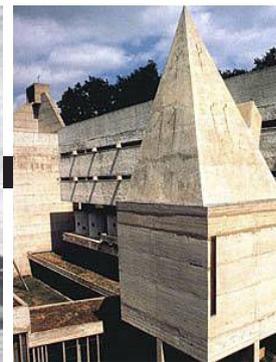
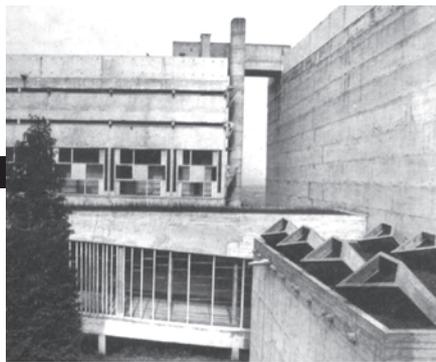
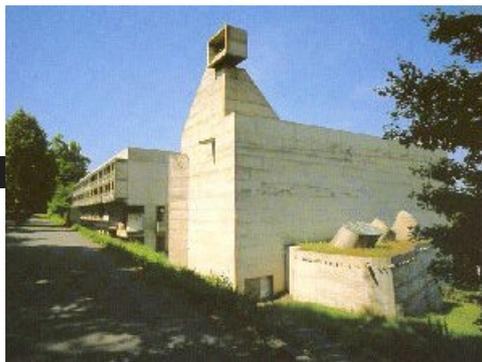
No partido enxuto, de economia volumétrica, a estratégia para ressaltar o edifício da paisagem e intensificar a experiência formal, foi colocá-lo de maneira que seja percebido constantemente em escorço, e muito pouco frontalmente, o que ressalta planos, encontros, quinas, tensões de forma e ritmo, contraste de linhas, equilíbrio de opostos... um subterfúgio baseado na lição aprendida na Acrópole de Atenas, durante a *'Voyage d'Orient'*: "*O plano da Acrópole está concebido para ser visto de longe: os eixos seguem o vale e os falsos ângulos retos estão construídos com a maestria de um cenógrafo de primeiríssima categoria...O espetáculo é impressionante, elástico, imponentemente agudo, dominante...*"[42]. Assim, como em *Ronchamp*, *Savoie*, *Garches* e infinidade de obras suas, a *promenade architecturale* é inalienável à experimentação de *La Tourette*: desde a primeira aproximação, pelo caminho de acesso ao longo do bosque, a leste, há sucessivos impactos sensoriais, de diferentes intensidades, até que o espectador tome real contato com o edifício e desbrave a espacialidade interior.

O primeiro deles, certamente, é a contundência da opacidade da parede norte, talvez, a única superfície de *La Tourette* a ser percebida frontalmente. A relevância desse plano maciço de

56 - 58

Le Corbusier

Mosteiro Dominicano de *La Tourette*, em *Eveux-sur-Arbresle*, próximo à *Lyon*, 1953/60



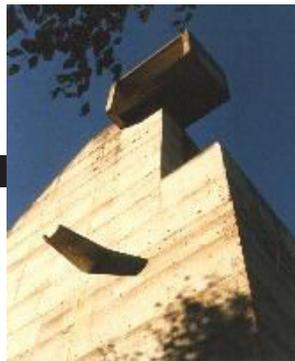
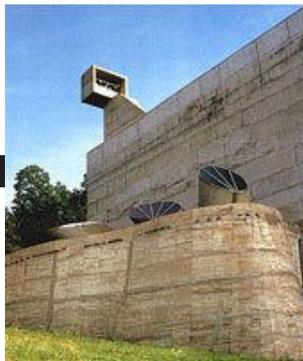
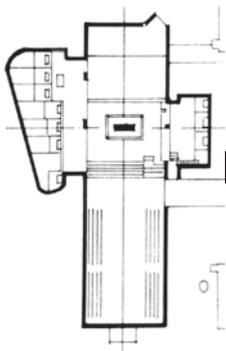
59 - 61
Le Corbusier
Mosteiro Dominicano
de La Tourette, em
Eveux-sur-Arbresle,
próximo à Lyon, 1953/
60

concreto, lateral da Igreja, está na representação como fixa barreira visual ao interior do mosteiro, onde o espectador pode entrar, mas não sem condições. Enquanto figuração simbólica, pode ser lida como a contenção da reserva espiritual do interior; e, enquanto realidade compositiva, percebe-se que essa parede, desprovida de elementos arquitetônicos costumeiros, é a verdadeira elevação principal de todo o conjunto, passando “...incessantemente de um papel negativo a um papel positivo(...)”[43] por chamar a atenção para si e, posteriormente, para fora de si, mais que as outras elevações características. A vista, também, é chocada e a experiência dramatizada pela percepção das formas livres da capela anexa, e suas fontes angulares de luz, realçadas pelo plano opaco da parede norte, assim como pelas formas escultóricas do campanário, do compartimento do sino e da gárgula – roubada de *Ronchamp* – que dominam a fachada leste da Igreja.

Na continuidade da apreciação do edifício desde fora, após o duro contato com a quina da Igreja, está a aproximação dos sentidos à experiência interna, e essa é igualmente significativa. Para adentrar o recinto sagrado do mosteiro, por exemplo, passa-se por pórtico e ponte que, metaforicamente, separam a realidade profana da vida religiosa. As superfícies curvas dos locutórios, a seguir, captam a atenção pelo contraste com as linhas ortogonais do plano onde estão inseridos, e contribuem para o efeito do todo pela prodigalidade das formas. Sendo o único ponto de contato dos monges com o mundo exterior, para além deles, o visitante só pode prosseguir com permissão.

Para além deles, contudo, o olhar é atraído pelo espaço aberto do pátio central. A riqueza do interior do claustro é revelada por variedade de formas interagentes, como a cobertura piramidal do oratório dos noviços, o plano oblíquo destacado do corredor norte-sul e o volume cilíndrico da escadaria, que leva do corredor ao átrio. Em volta do pátio, estão o oratório dos noviços, a biblioteca e as salas de aula, através das quais o percurso faz-se por corredor de largura variada, vazado ao exterior por rasgos horizontais na altura do olhar, enquanto o oratório e o espaço da biblioteca abrem-se ao pátio central, reforçando a idéia de que o partido prioriza a experiência interna.

A Igreja é caso a parte dessas referências. Seu volume *megaron* define espaço interno de nave única, com altar elevado ao centro, demarcando o centro de gravidade ao redor do qual se definem as zonas de culto, separadas para público e monges, e os espaços reservados da capela e da sacristia, em nível ligeiramente mais baixo. A partir do altar principal fica estabelecida a ordem, o valor e a hierarquia de todas as coisas. Funcionalmente, a organização é precisa e



correta. Os elementos sacros e arquitetônicos, simples e crus, contribuem com a definição espacial das áreas do espaço caixão e, conjuntamente, com a luz e com a cor, criam a atmosfera ascética que emana da caixa bruta. Nos espaços, como um todo, predomina a sombra, e a atmosfera é escura, convidando à prece e ao recolhimento. A cor, também, auxilia na identificação dos lugares hierárquicos, sendo utilizada nos planos de fundo dos altares individuais da capela.

As máquinas de emocionar 'corbusianas': milagres do espaço indizível

Poderíamos finalizar, analisando as respostas arquitetônicas geradas para *La Tourette* por comparação a *Ronchamp* e vice-versa. Entretanto, pensamos que seria um equívoco julgar um 'objet' por outro apenas pela analogia da fonte, pois se é verdade que *Ronchamp* e *La Tourette* são edifícios religiosos, é necessário lembrar que as diferenças são maiores do que as semelhanças: o programa do primeiro era de uma capela de peregrinação, o segundo é mosteiro com igreja; *Ronchamp* deveria ser construída para celebração litúrgica, exaltação dogmática e devoção icônica; *La Tourette* é templo de estudo, prece e recolhimento monacal; a esfera pública é o *status* de *Ronchamp*; a privacidade dos monges é a condição maior em *La Tourette*.

Tais aspectos estavam, certamente, claros para Corbusier e explicam as estratégias diametralmente opostas, utilizadas para caracterizar e resolver o problema arquitetônico, em cada caso: se, em *Ronchamp*, um dos trunfos do projeto é a integração do edifício com o sítio e a paisagem circundante, em *La Tourette* é intencional o contraste com o terreno e os arredores; se *Ronchamp* é partido inovador, rompendo com a tradição eclesiástica, *La Tourette* é partido tradicional que, embora em alguma instância particularizado, perpetua o esquema típico; se *Ronchamp* é forma aberta ao exterior, *La Tourette* é forma voltada para a experiência interior; se, em *Ronchamp*, a tensão dava-se entre os planos côncavos e convexos do envoltório e os elementos internos ortogonais, em *La Tourette* verifica-se tensão entre a verticalidade do volume *megaron* da igreja e a horizontalidade dos espaços *sandwich* do claustro; se *Ronchamp* mostra força pela liberdade dos volumes, *La Tourette* se expressa pela percepção em escorço dos volumes ortogonais e pela contenção de linhas; se *Ronchamp* responde, com eloqüência plástica, através das cores, dos materiais e das texturas, o cometimento de suas superfícies dinâmicas, *La Tourette* manifesta, pela contundência do 'béton brut', a representatividade de seus planos ortogonais; enfim, se, em *Ronchamp*, Corbusier utiliza signos da natureza e alusões primitivas e vernaculares para conferir

62

Le Corbusier

Mosteiro Dominicano de La Tourette, em Eveaux-sur-Arbresle, próximo à Lyon, 1953/60 - planta baixa

63 - 65

Vistas da Igreja

o caráter ascético do edifício e ratificar a dimensão espiritual do lugar, em *La Tourette*, a emoção e a sacralidade dos espaços provêm do jogo perceptivo, comandado pela cerebralidade na articulação dos recursos eruditos de arquitetura – volumes, planos, visuais, texturas, luz -, conferindo a austeridade e o anonimato convidativos à reflexão, à prece e ao recolhimento espiritual.

Se, com efeito, ameaçamos a indevida comparação, foi, apenas, para fortalecer o argumento de que Corbusier percebera que, para tratar com a dimensão espiritual e a emoção humana, não há só um caminho, e que algumas soluções não são melhores do que outras, senão mais adequadas em cada contexto. Isso, que é tão simples, não parece sempre claro em arquitetura, e faz profunda diferença.

Da nossa parte, temos a acrescentar que os pressupostos da arquitetura moderna, quando fundamentados em busca paciente dos valores imanentes à espiritualidade humana – não, necessariamente, ligados ao dogmatismo religioso –, podem responder, de maneira magnífica, ao fato de edifícios cuja função é mais espiritual do que prática, contrariando a crença amarga de críticos como Pevsner; e que, por fim, há estratégias simultâneas e, universalmente, válidas na criação arquitetônica que, parafraseando Lúcio Costa[44], desfazem os muros, afastam as presenças contingentes e realizam o milagre do ‘espaço indizível’, por tocarem a fundo a emoção humana. *Ronchamp* e *La Tourette*, enquanto ‘*machines a emouvoir*’, demonstram isso.



4.4 Alvar Aalto e a Igreja feito Corpo

66

Hugo Alvar Henrik
Aalto

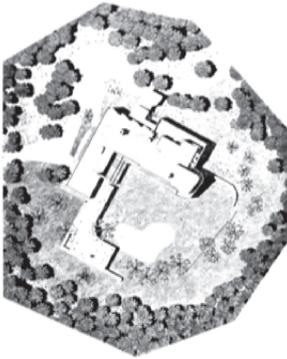
1898-1976

“Tornar a arquitetura mais humana significa criar uma arquitetura melhor, o que por sua vez, implica um funcionalismo muito mais amplo do que aquele com bases exclusivamente técnicas. Esse objetivo só pode ser alcançado por métodos arquitetônicos – pela criação e combinação de coisas técnicas diferentes, de tal modo que elas possam oferecer ao ser humano uma vida extremamente harmoniosa.”

Alvar Aalto

O homem, e a emoção que as formas podem causar-lhe, parece ter sido o fim primordial que moveu também o finlandês Alvar Aalto, a partir de recursos figurativos muito próprios. Inserido, desde os primeiros anos da década de 20, na dialética entre modernidade e tradição, racionalismo e empirismo, tecnologia e técnica tradicional, signo da arquitetura provinda das terras geladas da Escandinávia – enfim, no debate inexorável entre Homem, Máquina e Natureza que fora a tônica da modernidade –, Aalto, após começo que não se pode dizer brilhante, a partir da década de 40 passou a exercer grande influência internacional, quando críticos como Bruno Zevi impuseram a arquitetura escandinava como a mais digna representação de um *corpus* onde o que importava era a direta relação entre homem e natureza, a máquina deixando de ser protagonista[45].

Em seqüencial ‘crescimento’, Aalto partiu do classicismo romântico com forte influência de Asplund e tramitou entre segmentos diversos, nos primeiros anos atuando como arquiteto independente em Jyväskylä; no final dos anos 20, já em Turku, ao lado da mulher Aino e do amigo Erik Bryggman, tomou contato com o debate arquitetônico internacional e aproximou-se do racionalismo e do construtivismo, desenvolvendo obras importantes como o Sanatório de Paimio, de 1928, e a Biblioteca de Viipuri, iniciada em 1927 e terminada em 1935, obras que, em certos estigmas, já antecipavam os mais relevantes aspectos de sua fase tardia, reconhecidamente, a mais original e criativa.



67 - 69

Alvar Aalto

Villa Mairea, residência para o casal Gullichsen no interior da Finlândia ocidental - 1937/39

O despertar de Aalto

É, portanto, após período de cerca de 20 anos de maturação entre influências locais e internacionais – além de Asplund, dos construtivistas (russos e holandeses), de Corbusier, Gropius e Mies, não podendo esquecer os princípios orgânicos de Wright – que Aalto inaugura abordagem surpreendentemente conciliadora entre grande domínio compositivo e atitude antimecanicista, competente síntese entre forma e desenho moderno, por um lado, e construções sensíveis à luz, à internalidade dos espaços, aos materiais locais e à natureza como ‘organismo’, com o homem como ‘horizonte’, por outro, dando às propostas frescor progressista e humanista, que lhes distancia de outros aportes que consideraram evocar a tradição com veemência.

A guinada fundamental para tanto, parece ter sido o episódio Gullichsen[46] e os sucessivos trabalhos para a indústria finlandesa da madeira, fato que não apenas encaminhou sua obra a uma lógica que pudesse adaptar-se à produção em massa, como o levou a reavaliar o valor expressivo da madeira frente ao concreto, via pela qual, gradualmente, afastara-se da linha internacional para incorporar o valor textural, dado pelos materiais às superfícies, típico do movimento clássico-romântico nacional, do que a Villa Mairea, de 1938, é pródigo exemplo.

Será a partir da casa para o casal Gullichsen e do Pavilhão Finlandês para a Exposição Mundial de Paris, em 1937, que a madeira passará a atuar, então, como material fundamental no *corpus* arquitetônico ‘aaltiano’, assim como é a partir de tais obras que a opção de decompor o partido em dois volumes distintos, articulados de tal maneira que o espaço livre intermediário tome aparência humana – deflagrando-se como espaço aberto, mas ‘construído’, ‘arquitetura de exterior’, porque composto de ar, luz, árvores e céu –, consolida a abordagem estreitamente particular de arquitetura, um ‘livre planejamento’[47] orgânico como o de Wright, mas de atitude “...sutilmente crítica e desmistificadora em relação tanto aos racionalistas quanto a Wright”[48] por afastar-se, ao mesmo tempo, do maquinismo, do tecnologia e da entidade geométrica pura, por uma parte, e da titania visionária, irrompendo o espaço interno na volumetria externa, por outra.

Um organicismo escultórico e conseqüente

Vale notar que, mesmo trabalhando com certos materiais ditos ‘inefáveis’ ao pragmatismo dominante, a obra de Aalto, em nenhum momento, gerou-se a partir de planos arbitrários; a preocupação com o homem e com o ambiente inaugurou, apenas, flexibilização dos sólidos

257

platônicos e das linhas ortogonais racionalistas, com o intuito primordial de articulá-los de maneira mais pertinente à natureza, fundamentalmente irregular.

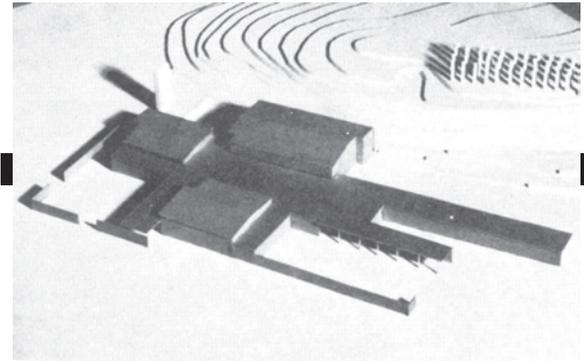
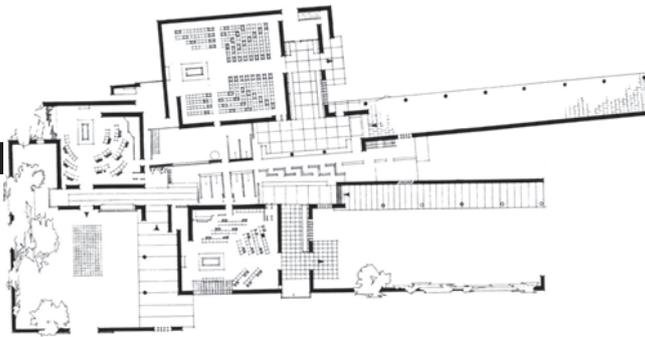
Essa é a explicação necessária às formas potencialmente escultóricas de Aalto, onde se vê, como rasgos característicos, as coberturas de diversas inclinações, a estrutura de suportes leves e as sempre inteligentes aberturas altas e zenitais, que legam diversas sensações lumínicas aos interiores feito entranhas.

A partir deles, Aalto buscou conciliar o que pode haver de 'intelectual' e de 'sensual' nas formas arquitetônicas[49], interpenetrando edifício (s) e espaço natural de modo a superar os dados objetivos ligados, estritamente, à função, o que, nas melhores obras, indubitavelmente, ampliou os limites e as possibilidades do repertório moderno através de pauta mais plástica e orgânica, internacionalizada entre as décadas de 40 e 50, em grande parte por conta dele.

A aproximação com o programa eclesiástico

'Tornar a arquitetura mais humana', como salienta nas palavras da epígrafe, a partir da ampliação dos dados 'funcionais' e 'técnicos', foi a contribuição maior de Aalto, e isso fica bastante evidente ao atentar-se para as obras religiosas que concebera. Aalto foi outro arquiteto do século XX que legou cometimentos inefáveis nesse campo arquitetônico, pela particular compreensão de que, por fundamento, o templo deve ser edifício que supere a concretude material, por aproximar-se dos valores íntimos humanos e dos valores universais divinos, potencializando aquilo que há de transcendente no homem, assim como a relação estabelecida com a natureza, com o sagrado imanente, com a onipotência do ente superior e com uma dimensão diferente da vida.

Os primeiros contatos com o programa religioso derivam da fase 'ecclética' de Jyvässkylä, quando se envolveu na construção e reforma de grande número de igrejas, das quais a de *Muurame* é um dos mais lembrados exemplos (ver Capítulo 1, item 1.5). Nos anos 30, após *Paimio* e *Viipuri*, Aalto construiu alguns outros templos, mas, talvez, por essa ser fase em que ainda não abstraía, com êxito, a ortodoxia internacional em prol da síntese organicista, apenas alguns aspectos ali colocados prenunciam o brilhantismo daqueles construídos a partir da metade do século XX.



70, 71

Alvar Aalto

Capela do Cemitério de Malm, em Helsinque, Finlândia - concurso, 1950 - planta baixa e foto da maquete

Em busca de apriorismos para o programa eclesiástico

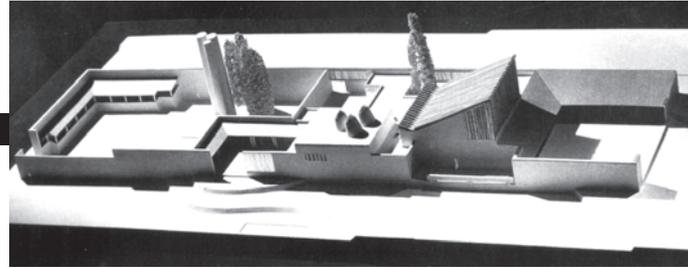
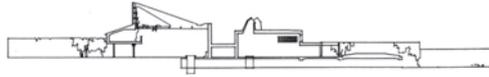
Assim é que, depois de ficar quase 20 anos afastado do tema sacro, logo nos primeiros anos da década de 50, Aalto envolve-se com a concepção de duas capelas para cemitério – uma para *Malm*, em Helsinque, Finlândia, concurso de 1950 não realizado, e outra para *Lingby*, na Dinamarca, de 1952, também não realizada – e dois planos bastante importantes para igrejas, em *Lahti* e *Seinäjoki*, cidades finlandesas.

Importante notar as estratégias, diferenciadas em forma, mas semelhantes em fundo, lançadas por Aalto para resolver cada um dos programas. Para os cemitérios, o partido foi decompor o programa fúnebre em capelas de planta quadrada, dispostas entre si de modo a formar espaço intersticial que convenha à funcionalidade das cerimônias, separando as comitivas que possam vir a utilizar o cemitério simultaneamente, ao mesmo tempo em que enfatizando o caminho processional do cortejo e intensificando o rito de passagem da vida para a morte e vice-versa.

Em *Malm*, as três capelas têm tamanhos diferentes e estão colocadas entre si triangularmente, configurando átrio central, de passarelas em eixo com a chegada das comitivas, e pátio fechado por muros. Diferenciadas em volume, as capelas organizam-se, internamente, com os assentos em três lados do catafalco; a luz penetra zenitalmente na capela maior, enquanto nas outras duas são grandes janelas altas que provêem o espaço, dedicado à morte, do clarão da esperança, transfigurando o rito da passagem num esquema muito simples, que faz a cerimônia fúnebre evoluir com austeridade e dignidade, sem pompa ou banalidade. Em cada uma das capelas, há dois acessos independentes, metaforicamente, o portal para a morte e a libertação para a vida; saindo da morte, pela passarela, todos os que se despedem dos entes queridos podem chegar ao pátio, espaço da vida, realidade mundana de assistência aos sentimentos feridos.

Em *Lingby*, as chaves simbólicas e funcionais são as mesmas, apenas as capelas são duas, e os pátios da vida multiplicam-se; estão lá, novamente, as capelas de planta quadrada, com disposição interna dos assentos em três lados do catafalco e dois acessos separados, o da vida para a morte e o da morte novamente para a vida, os pátios servindo como esperança de um mundo melhor tanto neste quanto no outro lado.

As cerimônias também podem acontecer independentes, sem o constrangimento do encontro entre comitivas, numa composição onde, por trás dos muros, o que se vê é a volumetria



da capela maior, com o grande telhado inclinado dominando o volume mais baixo da capela menor e, ao mesmo tempo, contrapondo-se à disposição plástica das três chaminés. Nos pátios, ciprestes conjugam-se à concretude arquitetônica como material simbólico de representação do fato, para o que, também, a luz, imensamente, colabora: na capela maior, a inclinação do telhado permite vaziar grande superfície lateral, iluminando a celebração fúnebre desde trás dos assentos, em direção ao catafalco, e na capela menor, três ‘canhões’[50] desprendem-se da laje de cobertura em busca da luz celestial, para conduzi-la até onde está o féretro, recurso original criador de espaço mais intimista, de atmosfera mais escura, convidativa ao recolhimento dos aflitos que foram prestar condolências ao falecido.

Se a ênfase simbólica do espaço, como caminho processional, e o protagonismo da luz, para intensificar a experimentação do transcendente, já estão colocados, em algum grau, nessas capelas, as igrejas de *Lahti* e *Seinäjoki* complementam as chaves funcionais, simbólicas e figurativas que seriam referências constantes para todas as demais obras eclesiais construídas por Aalto ao longo dos anos, como a planta e volume trapezoidal, afunilando em direção ao altar – segundo o arquiteto, por razões ‘acústicas’ –, e o teto da nave e a estrutura portante que estimulam a aparição do altar, pela condução dinâmica do olho ao foco cristocêntrico, dentro do recinto longitudinal. Ambos os projetos são muito semelhantes, com plantas trapezoidais de nave única, onde o altar está na base menor e em eixo com o acesso, antecedido por antecâmara, espécie de nártex que, além de promover a suave passagem do profano ao sagrado, quebrando sons e sentimentos mundanos, serve, também, como local de encontro para os paroquianos antes do culto.

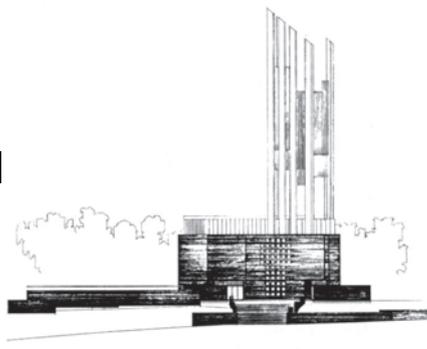
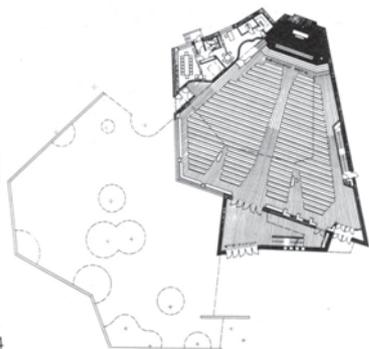
Templo em Lahti: ordem trapezoidal em planta e volume

O templo de *Lahti* foi projetado para um concurso promovido em 1950, mas esperaria até 1970 para começar a ser construído, então sob idéia inteiramente nova[51]. A igreja é a principal da cidade e, portanto, ocupa privilegiado promontório triangular, no centro, enfatizando a relevância dentro da estrutura urbana. Do projeto original, manteve-se apenas a ordem trapezoidal em planta e volume, o que não foi suficiente para revigorar esquema onde a nave deveria servir tanto como recinto eucarístico como sala de concertos.

72, 73

Alvar Aalto

Capelas do Cemitério de Lingby, Dinamarca - concurso, 1952 - planta baixa, corte longitudinal e foto da maquete



74 - 76

Alvar Aalto

*Igreja de Lahti, na
Finlândia - Concurso
de 1950, projeto de
1970 - planta baixa,
elevação e fotografia
da maquete*

Aalto retrabalha o projeto, mas se equivoca, especialmente, em algumas relações escalares, dificultando tanto a utilização da nave para a palavra como para o som, quanto a transcendência do espaço em nave muito grande, onde a luz intensa e sem matizes, penetrando pela sucessão de aberturas quadradas nas laterais e acima da entrada, não atua na definição hierárquica do recinto nem no estímulo ao sagrado. A destacar, apenas, o desenho magnífico da torre, objeto composto por série de pilares de impulso vertical, arrancando da nave para destacar-se como verdadeiro marco da composição e da cidade.

Igreja e Centro Paroquial de Seinäjoki: a dissolução da caixa

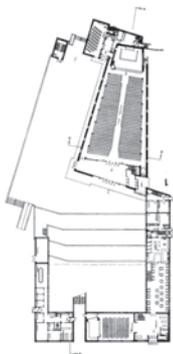
Não acontece o mesmo com o templo de *Seinäjoki*, objeto de concurso de 1952, construído entre 1958 e 1960, posteriormente complementado pelo centro paroquial, projetado em 1963 e terminado em 1966.

Dentro do plano de conjunto desenvolvido para o centro da cidade, a igreja está elevada e coloca-se dominante em relação tanto ao centro paroquial adjacente quanto à Biblioteca, ao Teatro e à Prefeitura, que complementam a composição, fato ao qual contribui o campanário muito alto, objeto maciço de base retangular que, além de dispor do tradicional relógio, é também mirante, com vista para o mar e para os campos e florestas ao longe. O templo é a catedral da Finlândia Setentrional e Central e, como tal, o campanário foi concebido como marco na composição, servindo como efetivo símbolo da cidade.

O Centro Paroquial foi edificado como borda contínua que, assim como limita, define um largo, de superfície descendente, onde os fiéis podem reunir-se em grande número, estendendo a nave ou sendo o próprio lugar de celebração nas datas festivas cristãs. Tal articulação é muito própria de Aalto, como já referimos, compondo, com as massas edificadas, um outro espaço concreto formado de ar e vida que, no caso, liga-se com a tradição, ao mesmo tempo em que promove mudança de atmosfera, delimitando o espaço do sagrado em relação ao mundano[52].

A feição da igreja apela, também, ao trapézio, tanto em planta como em volume, só que, agora, forma interessante objeto plástico que, se por um lado, ainda guarda certa relação com a ortodoxia dos anos 30, pelos planos laterais retos e brancos e pelo interior claro, avança no sentido de relacionar o homem com o sagrado pelo incremento da perspectiva até o altar, estimulada pelos suportes interiores, pela descendente do teto da nave e pela luz, que invade o

261



espaço dos intercolúnios através do grande pano de vidro, mascarado pelos recortes verticais das fachadas laterais.

O altar está elevado em relação à congregação e em eixo com o acesso, com os fiéis ocupando duas extensas fileiras de bancos com corredor central e duas passagens laterais, como deambulatórios. A organização litúrgica completa-se com o coro em posição tradicional sobre o acesso, tendo a sacristia ao fundo do altar, e por pequena capela, posta como volume lateral mais baixo, ligado ao recinto principal.

No interior, vale notar a beleza das luminárias pendentes sobre a nave, e o desenho orgânico dos elementos do coro e do órgão; mas, sobretudo, impressiona a feição dos pilares, que arrancam regulares, para logo desabrocharem como flor, tal como faziam os suportes de Suger em *St. Denis*, mesmo que os de Aalto respeitem ordem ineludivelmente clássica.

Uma certa liberdade interna já contrasta, então, com o despojamento e contenção externas, figurando, pela primeira vez, a idéia da igreja feito corpo, organismo vivo de feições irregulares onde há ordem imanente que tudo relaciona e faz funcionar a partir de uma fonte cerebral – figurativa – e emocional – simbólica.

Instituindo um modelo: o templo de Vuoksenniska, Imatra

Isso está presente, especialmente, na igreja de *Vuoksenniska*, em Imatra, projetada em 1956 e construída entre 1957 e 1959. Nessa, que é um dos três templos do município de Imatra e uma das mais felizes obras do arquiteto, estão retrabalhadas todas as estratégias eclesiais ‘aaltianas’ mais caras para materializar edifício escultórico onde as questões litúrgicas, o necessário caráter religioso e a estrutura protagonizam originais episódios de geração formal e de experimentação do sagrado.

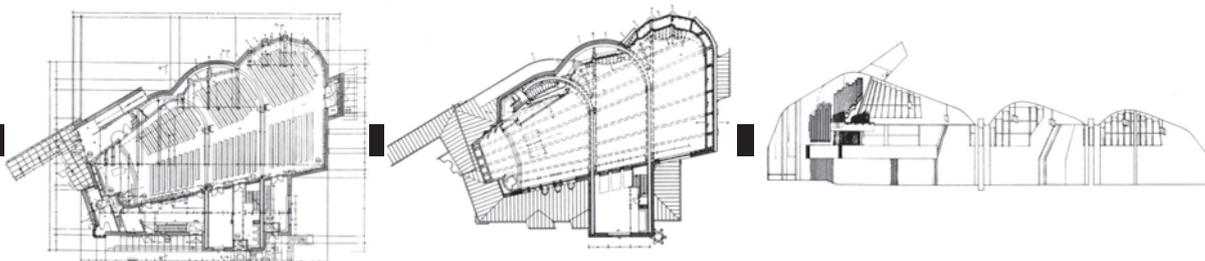
A liturgia luterana definiu a condição assimétrica da planta, esquema originado da sobreposição ao trapézio de complicado jogo formal de planos retos e curvos, com o intuito de criar espaço versátil, que pudesse servir para outras atividades além do culto, assim como refinar a acústica do canto e do sermão, em liturgia onde o imperativo é a palavra.

A primeira preocupação deriva da idéia de Aalto de que é necessário aproximar a igreja dos fiéis, contemplando-a tanto como centro religioso quanto social, como as antigas catedrais medievais. Assim, trata de conceber templo que seja capaz de servir à comunidade industrial que

77 - 79

Alvar Aalto

*Igreja e centro
Paroquial, Seinäjoki,
Finlândia, 1952/1966*



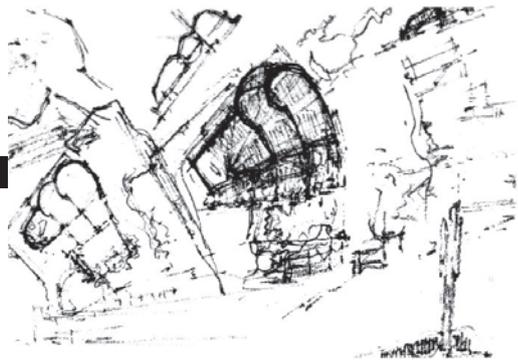
80 - 82
Alvar Aalto
 Igreja de Vuoksenniska,
 em Imla, Finlândia,
 1956/59 - plantas e
 corte longitudinal

habita Imla, acomodando as diferentes necessidades de reunião, desde o culto propriamente dito, como assembléias paroquianas e reuniões comunitárias, através de plano que divide a nave em três partes. A mais próxima do altar contém púlpito e órgão e foi dimensionada para duzentos e noventa pessoas – é onde ocorrem os cultos ordinários, assim como casamentos, enterros e outras cerimônias; as outras são salas destinadas à comunidade, que podem ter deslocadas, mediante sistema elétrico, as paredes de concreto que as dividem, possibilitando a nave ser ampliada para abrigar até oitocentas pessoas quando suprimidas as barreiras físicas.

Em relação à audibilidade, sabe-se, de antemão, que planos paralelos não legam boas condições de propagação sonora, assim como certas distâncias em altura e comprimento devem ser respeitadas, devido aos fenômenos de reverberação e ao eco. Assim, a parede onde está o púlpito, por exemplo, é reta, em oposição à superfície cilíndrica formada em frente a partir de um traçado curvo, que busca obedecer pressupostos acústicos.

Também a volumetria retrata a assimetria interior, de preocupações acústicas: as janelas da superfície cilíndrica são planos oblíquos que se acomodam às linhas do teto, o qual busca cumprir, em sua irregularidade, o papel de ricochetear o som emitido desde as extremidades – altar e coro – para o centro do espaço, assembléia dos fiéis. Sobre essa função, testada muitas vezes em maquete[53] para solução adequada à situação real, Aalto declara:

“O serviço divino de uma igreja luterana requer três focos arquitetônicos: o altar, o púlpito e um corpo elevado com o órgão para a música e o coro. Os três acomodam-se de forma triangular na igreja principal. O altar como lugar sagrado está colocado no centro e o púlpito, geralmente, está relegado a um costado. Considerando que a audibilidade do sermão é a questão mais importante em uma igreja luterana, ela deve resolver-se em um interior assimétrico. A larga parede, situada frente ao púlpito, em diagonal, determina o reflexo do som em grau muito maior que o das outras paredes. O desenho correto dessa parede torna possível que chegue ótima reflexão do som à congregação. Nesse



caso, a parede acústica resolveu-se com superfícies de várias formas curvilíneas e arqueadas. Toda a parede, inclusive a área das janelas, está curvada para o interior.”[54]

Para além das questões técnicas e funcionais

A despeito disso, no entanto, a igreja de *Vuoksenniska* não contempla, apenas, questões ‘funcionalistas’, no que ficaria devendo em relação ao fato arquitetônico do sagrado. Não basta apenas ouvir bem, mas sentir o espaço pelo que de emoção e transcendência pode a arquitetura exalar, aliando forma e vida para que a construção não seja mero envoltório, como desperta da declaração de Aalto.

Com efeito, se a questão acústica pode ser apontada como raiz abstrata do projeto, a riqueza e complexidade formal atingidas desmentem a racionalidade funcional, própria da modernidade, e ao gosto do discurso dos mestres. Aalto sabia que deveria ir além das questões funcionais e técnicas e, assim, o que, mais propriamente, se evidencia é que o projeto foi conformando-se a partir de desejo prévio, de forma premeditada que tentava resolver outra das condições essenciais de projeto: a criação de espaço religioso versátil, onde a ‘trindade’ coro, púlpito e altar, estivesse de acordo com a liturgia luterana e servisse à comunidade.

Para tal conclusão, basta observar os estudos gráficos de Aalto que, amplamente, ocupam a bibliografia disponível, e ver-se-á, claramente, que o templo de Imatra, além das questões litúrgicas, partiu de visão muito particular do arquiteto de fazer essa igreja feito corpo, vontade que, se o desviou dos cânones mais ortodoxos do modernismo, o fez na medida exata para não ser arbitrário e não ferir o caráter do templo.

Enquanto trabalhava com a idéia dos três espaços possíveis de serem interconectados a partir de um eixo, Aalto buscava conciliar, também, o característico plano trapezoidal e, mais uma vez, reforçar a relevância do altar e do púlpito frente aos outros elementos litúrgicos. Isso é feito por volume que, outra vez, decresce em altura enquanto se aproxima do altar e pelo protagonismo das linhas estruturais do teto, atravessando o espaço transversalmente ao eixo maior, até se encontrarem com os suportes que marcam a interseção dos nichos curvos da parede acústica;

83, 84

Alvar Aalto

Igreja de Vuoksenniska, em Imatra, Finlândia, 1956/59 - esboço de projeto e vista geral do templo



85 - 87
Alvar Aalto
Igreja de Vuoksenniska,
em Imatra, Finlândia,
1956/59 - vista geral
externa e vistas
internas

nessa altura, as vigas, que vêm transversais, ramificam-se em três partes para distribuir as cargas, adaptando-se, magistralmente, à geometria orgânica.

Tão belas quanto os recortes irregulares do teto, as janelas altas, colocadas nos nichos curvos, protagonizam aquilo de inefável que deve existir num templo, realçando o volume escultórico branco que, ao lado do alto campanário circular de desenho instigante, insere-se com propriedade no entorno verdejante, pela escala muito humana.

Difundindo apriorismos: os templos de Wolfsburg e Detmerode, na Alemanha

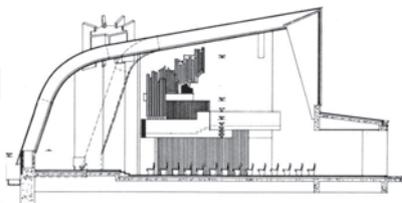
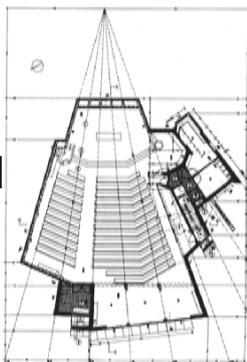
Matizes ainda mais ricos, a partir de semelhantes signos, assume o conjunto Igreja e Centro Paroquial, construído para a cidade alemã de Wolfsburg, comissão que esteve envolvido entre 1959 e 1962.

Mais uma vez, Aalto lança mão de um partido decomposto para que, separadamente, ambos os edifícios conformem e limitem uma esplanada santa – transição entre o mundano e o religioso e espaço aberto potencializado, em uso, pela composição arquitetônica; o volume organicamente curvado e subtraído da igreja faz o fechamento da perspectiva de quem vem desde a avenida, ficando o outro lado conformado pelo ‘U’ dos volumes do centro paroquial. Outra vez, o campanário alto funciona como marco para o conjunto e, por isso, tem desenho cuidado, subindo vazado em duas faces desde base maciça, até terminar em esbelta cruz negra.

Estrutura e luz, novamente, são os grandes protagonistas da articulação formal do recinto eucarístico, mais uma vez exaltadas a partir da determinação de Aalto de enfatizar a percepção do altar pela convergência do olho. Por isso, a planta continua trapezoidal –apriorismo ‘aaltiano’ em matéria de arquitetura eclesíástica –, e o edifício assume perfil assimétrico descendente desde o acesso até o altar, como as tradicionais tumbas mortuárias escandinavas[55].

Em relação à estrutura, ela é, efetivamente, utilizada como fator definidor da forma escultórica da igreja, assim como é o elemento expressivo maior na eloqüente espacialidade interna, síntese entre forma e estrutura parecida com aquela explorada por Nervi e Candela, por exemplo, embora com diferentes pretensões plásticas.

O esquema trapezoidal, em planta, eleva-se a partir de série de pórticos arqueados na longitudinal, convergentes, desde o acesso, à cabeceira da igreja. Tais pórticos protagonizam a sensação de direcionamento até o altar porque pintados de branco, realçando o contraste com o



88 - 90

Alvar Aalto

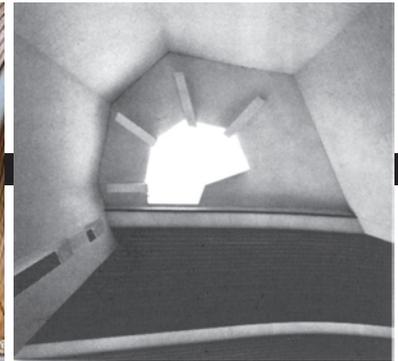
*Igreja em Wolfsburg,
Alemanha, 1959/62 -
planta baixa, corte
longitudinal e vista*

forro em madeira escura dos planos do teto; assim, aparecem quatro linhas brancas, longitudinais, que terminam serenas em muro baixo atrás do altar, configurando-se em inquestionável trunfo do projeto, tanto do ponto de vista funcional e figurativo, quanto simbólico.

A captar atenção semelhante, talvez estejam, apenas, as janelas de perfil 'orgânico', colocadas no lado oposto ao coro, panos de vidro translúcido que iluminam, com exuberância, o recinto, no que são ajudadas pelos vidros altos opostos ao altar – onde nascem os pórticos estruturais – e pelo canhão de luz, que irrompe a casca de cobertura para trazer raios celestiais sobre a pia do batistério. Verifica-se, assim, interior intensamente iluminado, clareando ainda mais o entendimento das subtrações empreendidas nos planos laterais e os subterfúgios técnicos responsáveis por fazer desse edifício, pela criação e combinação de coisas diferentes, ambiente capaz de oferecer ao ser humano uma vida mais harmoniosa, pelo reencontro consigo e com a divindade.

A despeito dessas duas instâncias, o templo de *Wolfsburg* oferece, ainda, algumas outras disposições de tons discretamente originais. Uma delas é que os planos, definitivamente, perdem a limpeza geométrica, observada em Lahti e Seinäjoki, para assumir perímetro fragmentado, em vias de desmaterialização, obtido a partir de interferências minuciosamente trabalhadas por subtração, tal como já acontecia, em menor grau, na parede acústica de Imatra. A outra é o que se pode descrever como uma redução do sistema compositivo global à articulação entre as partes do templo: se, formalmente, é a grande nave com perfil em casca que domina, é perfeitamente reconhecível que o templo compõem-se, ainda, de outras duas partes, adicionadas à primeira e que trabalham no sentido de decompor a geometria trapezoidal; uma delas é o bloco mais baixo, contendo as dependências paroquiais, e a outra é a intersecção entre dois cubos mais baixos que, unidos, funcionam como pórtico de acesso.

Tal relação quebra a racionalidade compositiva por criar inesperado deslocamento no eixo de acesso e na organização da congregação em relação ao altar, configurando espaço que joga, a todo o momento, com a sensação de abordá-lo em perspectiva – quando se percebe a plasticidade do coro na parede oposta – para, posteriormente, ter o olho recolocado em eixo com o altar, acompanhando o desenvolvimento longitudinal da nave. É uma estratégia de conformar espaço mais humano, tal qual aquela que articula um espaço aberto de uso pela decomposição do programa e pela disposição inteligente entre as partes, tornando as formas mais individuais e



91 - 93

Alvar Aalto

Igreja em Wolfsburg,
Alemanha, 1959/62 -
vistas do interior e
detalhe da iluminação
zenital

precisas e permitindo que o desequilíbrio e a tensão, estimulados pelas interferências nos planos e pelas linhas arqueadas e oblíquas, sejam contrabalançadas pela consistência física e pela textura dos materiais.

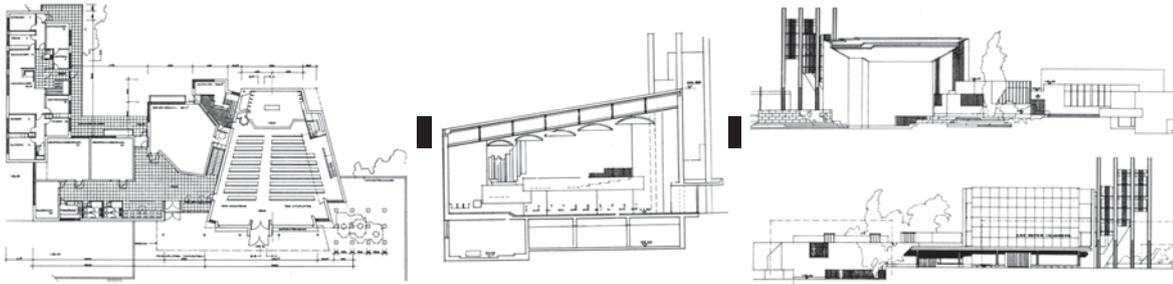
Por outro lado, tais subtrações e decomposições agem no sentido de incrementar as condições acústicas, tanto por formalizar planos não paralelos, como por criar disposição assimétrica para a assembléia, fazendo o púlpito, colocado na extremidade esquerda do altar, atingir maior número de fiéis, e a 'trindade' altar, púlpito e coro, atuar triangularmente, como pensava que deveria acontecer Aalto. Tudo isso, o que não é pouco, faz, efetivamente, dessa igreja, construção muito sensível à oração e à palavra o que, em última instância, tem a emoção humana, mais que o dado funcional, como intuito primordial.

Sensibilidade ao homem e à experimentação do divino é o que aponta, também, a igreja construída entre 1965 e 1968 em *Detmerode*, próximo à Wolfsburg, na Alemanha, projeto de 1963. Estão, ali, novamente, presentes todas as chaves 'aaltianas' para conformação de templos já referidas, mas, uma vez mais, os matizes assumidos intensificam a estrutura básica, formalizando templo, ao mesmo tempo, repetitivo e surpreendente.

Outra vez, o plano é de conjunto, e, outra vez, Aalto preocupa-se em destacar a Igreja para comandar o partido decomposto de partes que servem para fins sociais da comunidade. Repetindo *Imatra*, há a preocupação, por parte de Aalto, de aproximar o templo e as dependências dos fiéis, fazendo-o, agudamente, equipamento social. Assim é que, lateralmente a ele, está colocada seqüência de salas para uso comunitário e paroquial, papel que também cumpre a esplanada fronteira à igreja, um plano quadrado, marcado pelo piso, que remete à tradição da praça/adro, onde acontecem as grandes festas religiosas e da comunidade, o culto ao ar livre, as procissões ou os atos públicos. Em termos conceituais, como aponta Frampton, isso o aproxima muito do *ethos* expressionista, já que Aalto empenha-se em fazer com que a construção seja "...uma fonte de vida e não de repressão"[56], para o que auxilia o progressivo afastamento da "...tirania latente do traçado ortogonal normativo"[57] em direção a uma visão do edifício como organismo fragmentado, modulado e moldado ao homem e à paisagem.

As formas da igreja são diferentes das dos expressionistas, no entanto, e não há o apriorismo simbólico da 'Coroa de Cristal' ou da 'Montanha Sagrada'. Há, sim, o apelo à planta e à seção, outra vez, trapezoidal, desde o acesso até o altar, para atingir a convergência visual com

267



94 - 96

Alvar Aalto

*Igreja em Detmerode,
Alemanha, 1963/68 -
planta, corte e
elevações*

o foco eucarístico e estabelecer boas condições acústicas, para o que trabalham novamente unidos, estrutura, fechamentos e a luz, signo da onipresença divina. A nave, projetada para duzentos e cinquenta pessoas, mas que pode chegar a até seiscentos lugares, repete a organização assimétrica da congregação e a experimentação perspectiva desde o acesso pelo eixo descentrado, colocado no lado maior do trapézio; observa-se, novamente, a articulação triangular, agora entre altar/púlpito, bancos e coro/órgão: o altar ocupa o lado menor e está elevado em relação à assembléia, com o púlpito à esquerda e o coro/órgão ocupando a parede direita da nave. Por uma escada sob a plataforma do coro, desce-se à cripta, onde ficam capela e demais dependências auxiliares de culto.

Todo o recinto eucarístico, assim como a volumetria geral, abdica daquela eloqüência escultórica presente em *Imatra* e, principalmente, em *Wolfsburg*, para assumirem linhas mais contidas, mas, nem por isso, menos orgânicas. Há elegância em lugar de rigor geométrico, o que fica comprovado tanto pelo desenho do campanário, composto de doze pilares articulados numa seqüência normativa ortogonal, quebrada apenas em altura pela massa que o entremeia, como pelas subtrações levemente impostas às arestas do trapézio, no intuito de desmaterializá-lo enquanto geometria plenamente reconhecível.

Contudo, com nenhuma dessas decisões, Aalto perdeu o controle do calor, da riqueza e da intensidade de sentimentos que o recinto eucarístico deve emular; para tanto, dedicou especial atenção às entradas de luz – lateralmente no terço do altar, por grande pano elevado à esquerda da assembléia e por janelas esguias desde a marquise frontal até o teto, que soltam os planos conformadores do trapézio na fachada principal –, as quais legam atmosfera homoganeamente tênue à nave. Além disso, outra vez superestimou a questão acústica: com efeito, a preocupação com a palavra e com o som do órgão e do canto é, novamente, raiz abstrata da concepção, fato resolvido a contento através de dezenove conchas de madeira com diâmetro de 2.50 m, pendentes do teto sobre a assembléia.

Assim, em mais essa oportunidade de construir para a igreja, Aalto amplia o campo de ação pela superação das questões técnicas através da combinação de coisas reais e abstratas – madeira, concreto, luz, cor e som –, com extrema sensibilidade ao homem e à relação digna com o transcendente.



97 - 99

Alvar Aalto

*Igreja em Detmerode,
Alemanha, 1963/68 -
vista s externas do
conjunto e interior da
igreja*

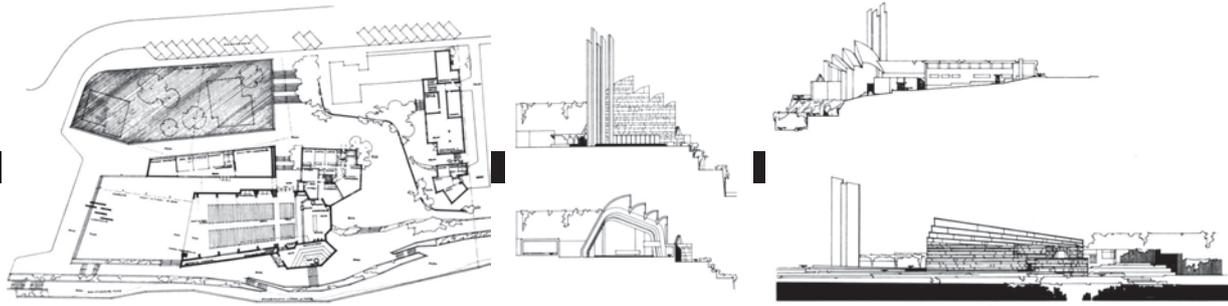
Igreja e Centro Paroquial em Riola, na Itália: a síntese eclesial 'aaltiana'

Já o conjunto Igreja e Centro Paroquial, concebido para a pequena aldeia de Riola, a quarenta quilômetros de Bolonha, na Itália, é a última comissão religiosa que Aalto dedicara-se[58], e como tal, consegue ser a mais completa e feliz soma possível de todas as experiências anteriores, sintetizando, com força inigualável, a articulação inteligente entre edifício e contexto, o campanário enquanto marco de um lugar sagrado, o apriorismo trapezoidal em planta e altura do templo, a fragmentação planimétrica das superfícies em razão da organicidade do espaço, a expressividade da estrutura enquanto articuladora desse organismo, a eloquência escultórica do volume, o protagonismo da luz à percepção plástica dos elementos litúrgicos e as preocupações técnicas com os materiais e a acústica, tudo no sentido de enfatizar o foco eucarístico como centro primordial da celebração, para potencializar o sagrado dentro de edifício que devia ser, segundo a visão humanista de Aalto, real equipamento comunitário dentro da estrutura urbana.

O projeto foi desenvolvido entre 1966 e 1968, mais ou menos no mesmo tempo em que a Igreja de *Lahti* era finalizada; no entanto, Aalto não veria nenhuma delas, totalmente, prontas antes do falecimento em 1976, já que *Lahti* só inicia em 1970 e *Riola* fica em construção entre 1968 e 1980[59]. A relação é importante, porque são planos que partem das mesmas chaves figurativas e retratam preocupações semelhantes, tanto em matéria de tratamento arquitetônico como em termos de adequação litúrgica, mas que, no entanto, dão respostas bastante diferentes. A concepção para *Lahti*, como afirmamos, perde-se pela necessidade de remodelação do projeto de 1950, mas *Riola* adapta-se às novas tendências litúrgicas do Concílio Vaticano II, no sentido de criar relação estreita entre altar e congregação e desses com o coro e o batistério, que agora não se coloca mais em separado – enquanto caminho obrigatório para aquele que ainda não experimentou a água santa –, mas deve estar dentro da igreja, preferencialmente próximo ao altar, já que a igreja passara a admitir que todos os homens podiam experimentar o cristianismo antes de renderem-se a ele.

Mesmo ocupando privilegiada elevação, que enfatiza a relevância dentro da malha da cidade, o templo em *Lahti* não tem, também, a mesma magnífica implantação de *Riola*: o conjunto italiano está colocado em sítio próximo a uma antiga via que leva à Bolonha, limitado em um dos lados pelo Reno, sobre o qual se estende velha ponte romana; no entanto, mais que a exuberância local dada pelas árvores, pelo rio e pela referência histórica, destaca-se a maneira como Aalto

269



apropria-se do sítio para, então, torná-lo lugar com aura religiosa: o programa foi decomposto, de modo a interferir o menos possível na paisagem, com as partes, novamente, se articulando de modo a instaurar praça/adro em frente à Igreja – espaço aberto público e religioso ao mesmo tempo, constituído de materiais inefáveis – sob o mesmo céu que vê o campanário elevar-se como símbolo entre o verde, e a igreja dominar a composição, com as salas paroquiais e a casa de repouso, mais afastada, no baixo de um talude.

Desde o rio, o que mais se salienta é a massa clara e escultórica do templo, marcada pelas lucernas escalonadas que captam a luz desde a aurora ao crepúsculo por desenho muito similar ao já utilizado no auditório da Escola Politécnica de Otaniemi, projeto de 1955. Tal plasticidade é atingida por série de pórticos arqueados, colocados transversalmente ao eixo dominante da nave; esses arrancam mais altos do lado esquerdo do acesso, e dobram-se, até pousarem mais baixos na face oposta, quando definem um corredor no interstício com o fechamento, onde está localizada a escadaria que conduz ao coro. Tais pórticos estão unidos por três grandes vigas longitudinais, que cumprem o papel de suportar as lucernas, e decrescem em altura enquanto se aproximam do altar, retratando o esquema trapezoidal da planta também em altura, embora tal perfil não se verifique, claramente, por estar dissimulado pelo formato da cobertura e pelos cortes das entradas de luz.

A opção estrutural define espaço de nave assimétrica, em que o altar é, novamente, o centro para onde converge o olho, estimulado pelos pórticos decrescentes, pelas vigas longitudinais e, sobretudo, pelos fachos de luz, dispostos no comprimento do espaço, vindos das lucernas; esses estimulam atmosfera ao mesmo tempo clara e repousante, plástica e serena, já que a luz aborda o espaço difusamente desde fonte imperceptível, sem causar ofuscamento.

O recinto busca seguir os novos preceitos litúrgicos, com o altar enquanto foco cristocêntrico dominando a organização e estabelecendo estreita relação com assembléia, coro e batistério; a assembléia dispõe-se frente ao altar, em duas faixas diferentes para definir, pelo corredor central, eixo processional reto desde o acesso até o centro da celebração; o batistério foi, efetivamente, trazido à organização interior, como recomendado, embora mantenha independência volumétrica na forma de prisma poligonal, mais baixo, apenas agregado ao volume principal, à direita do altar, no lado da penteado ao rio; tem acesso próprio e liga-se com o altar por três degraus, que vencem o desnível existente, ficando a beleza desse espaço por conta do efeito

100 - 102
Alvar Aalto

*Igreja e Centro
Paroquial na localidade
de Riola di Vergato, em
Bologna, Itália, 1966/80
- implantação,
elevações e corte da
igreja e do conjunto*



103- 105
Alvar Aalto
Igreja e Centro
Paroquial na localidade
de Riola di Vergato, em
Bolonha, Itália, 1966/80
- vistas externas e
interior da nave, em
direção ao altar

lumínico proporcionado por abertura que recorta, irregularmente, a laje, para captar, zenitalmente, a luz celestial e conduzi-la até o interior, marcando o lugar onde deve acontecer a bênção com a água santa – recurso muito parecido ao utilizado na capela menor para o cemitério de *Lingby*, e quase igual ao do batistério de *Wolfsburg*.

Como em *Seinäjoki*, o espaço de culto pode ser estendido pela abertura da grande porta dobrável, colocada na fachada principal, vinculando o interior diretamente com o adro fronteiro. Como em nenhuma outra, no entanto, pode-se sentir força expressiva derivada da estrutura, já que os pórticos arqueados de concreto trabalham no sentido de mostrar peso, ao mesmo tempo em que aparecem como o esqueleto de um organismo que depende, totalmente, do protagonismo dos suportes para tomar forma, reforçar os limites e despertar o sagrado.

Assim, Aalto constrói lugar onde, como em *Imatra* e *Wolfsburg*, é muito tênue o limite entre o escultórico e o arquitetônico: a geometria rígida desprende-se das amarras racionalistas, e um sentido orgânico de concepção contempla a função religiosa pelo calor e pelo sentimento de proximidade com o homem, potencializando a experimentação de elementos reais e abstratos, combinados com liberdade empática, em igreja feito corpo, de interior feito entranhas.

Tal enfoque, comprova que, enfim, como em todos os edifícios profanos de maior destaque em sua trajetória, não foi apenas a competente seqüência da tradição local, transfigurada pelos cânones modernos internacionais, a responsável por obras eloqüentemente ‘orgânicas’, mas que o estilo discreto de aliar o vernáculo, o clássico e o moderno – ou o empírico, o racional e o geométrico – só se viu ampliado dos ‘dados funcionais’ de bases exclusivamente técnicas, quando contaminado pela sensibilidade ao homem e àquilo que ele consegue captar para além das linhas, por vezes, repressoras do desenho moderno.



4.5 Redução e Redenção nos *Tours de Force* de Niemeyer[60]

106
Oscar Ribeiro de
Almeida de Niemeyer
Soares
1907-

“...não vejo a minha arquitetura como a solução ideal, mas, modestamente, como a minha arquitetura. Aquela que prefiro, mais livre, coberta de curvas, a penetrar corajosamente nesse mundo de formas novas que o concreto armado oferece.”

Oscar Niemeyer, em 'Minha Arquitetura'

Por uma arquitetura livre

Uma arquitetura livre, composta de curvas e oblíquas, força e emoção, estaticidade e dinamismo, leveza e monumentalidade e plasticidade e técnica, ao impulso do concreto, não só é a que mais apraz e pratica Oscar Niemeyer, mas uma das mais admiráveis declarações arquitetônicas feitas ao mundo no século passado por artista latino-americano, brasileiro e carioca, pela originalidade e frescor que dela emanam.

Niemeyer, que começara a trabalhar no escritório de Lúcio Costa e Carlos Leão enquanto ainda freqüentador do terceiro ano de arquitetura na Escola de Belas Artes – sem remuneração, apenas para aprender e estar no ‘caminho da boa arquitetura’[61], e ali despertara em 1936 na ocasião do ‘milagre’ do Ministério de Educação e Saúde Pública –, é o grande protagonista na definição dos parâmetros originais da Arquitetura Moderna Brasileira. Como afirma Lúcio Costa,

“...sem pretender negar ou restringir a qualidade, em certos casos verdadeiramente original e valiosa da obra dos nossos demais colegas, ou o mérito individual de cada um, é fora de dúvida que não fora aquela conjugação oportuna de circunstâncias e a espetacular e comovente arrancada de Oscar, a arquitetura brasileira contemporânea, sem embargo de

sua feição diferenciada, não teria ultrapassado o padrão da estrangeira, nem despertado tão unânime louvor, e não estaríamos nós, agora, a debater tais minúcias. Não adianta, portanto, perderem tempo à procura dos pioneiros – arquitetura não é ‘far-west’: há precursores, há influências, há artistas maiores e menores e Oscar Niemeyer é dos maiores;”[62]

Tal mérito explica-se pelo espírito sensivelmente aberto e pródiga criatividade plástica que não submerge, como muitos, nas especulações teóricas e chaves figurativas do mestre Le Corbusier, farol da modernidade ocidental e influência inicial para os arquitetos brasileiros. Ao invés de restringir, o discurso ‘corbusiano’ libertou a ação de Niemeyer em direção a um lado que pode ser dito um tanto mais emotivo da modernidade, fazendo-o voltar-se para fontes de inspiração mais vitais, menos maquinais.

Para tanto, a influência maior é o próprio Lúcio e a crença em uma arquitetura moderna adequada ao cenário brasileiro, vontade que Niemeyer fundamenta não só a partir da tradição artística nacional[63], mas, principalmente, pela atenção tanto à exuberância própria, meio barroca, da linha curva que caracteriza a cenográfica paisagem local, quanto ao espírito miscigenado e multifacetado do brasileiro, tudo com o auxílio imprescindível da moderna técnica do concreto armado.

Se, na Europa, o caminho de libertação das amarras da ortodoxia deriva de uma desilusão com a máquina, enquanto metáfora estética, no Brasil, pode-se dizer que surge de vontade plástica inerente ao espírito, à paisagem e à visionária possibilidade plástica antevista no concreto por Niemeyer, já nos anos 40, lançando-se como precedente da inclinação, em tal sentido, que a arquitetura do próprio Corbusier tomara após a segunda guerra, ou que os arquitetos, ditos da terceira geração européia, ensaiaram nos anos 50.

O drible na ortodoxia moderna

Nesse sentido, é que evolui a obra ‘niemeyeriana’, conscientemente transfigurando a rígida postura retilínea do *International Style* por traço distintamente brasileiro, livre concepção de



formas dinâmicas em linhas curvas e oblíquas como vigorosa celebração do sensual e do erótico, das paisagens poéticas e mágicas de exotismo tropical e do modo de vida do brasileiro.

Para situar tal afirmação por exemplos, o próprio Niemeyer encarrega-se de apontar que a vontade de protestar contra a 'arquitetura monótona e repetitiva' dominante internacionalmente, em prol de uma arquitetura naturalmente mais insinuante, começou nos estudos para o conjunto da Pampulha, embora, em verdade, o fato possa ser antecipado a 1939, no *marriage de contour* do Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova Iorque, realizado em colaboração com Lúcio Costa; depois dele, efetivamente, a curva do modernismo de formas livres brasileiro[64] evidencia-se deslumbrante na Casa do Baile e na Capela da Pampulha, concebidos em torno de 1940, seguindo vigorosa e provocante através dos anos até, muito especialmente, atingir a redenção na consonância com a paisagem da Casa das Canoas, de 1953. Desprezando deliberadamente "...o ângulo reto tão louvado e a arquitetura racional feita de régua e esquadro"[65], a casa construída para si na estrada das Canoas é o clímax de todo o sentimento 'niemeyeriano' em relação à paisagem do Rio, quando, então, Oscar consegue fundir, em alto grau, arquitetura e natureza.

O plástico, o sagrado e o simbólico em Niemeyer

As razões de sua arquitetura, como se percebe, extrapolam os limites pragmáticos da disciplina, imanando-se de valores inefáveis oriundos de crenças em aspectos não ordinariamente cultivadas pelo homem comum. Portanto, para compreendermos o aporte utilizado por Niemeyer em seus *tours de force* eclesiásticos – intuito desse item –, além das preferências estéticas e figurativas que definem estratégias compositivas e formais[66], algumas aferições específicas, de ordem ética e espiritual do artista – até onde conhecidas, declaradas ou recolhidas nas entrelinhas de textos e declarações –, são imprescindíveis serem feitas.

Podemos iniciar afirmando que, à parte qualquer consideração religiosa, Niemeyer revela obra imensamente empenhada na procura de um sentido poético, intimamente ligado ao homem, à natureza e à beleza, pontuada pela liberdade de expressão em favor do imponderável – uma universalidade emotiva, como poucos lograram buscar (e tocar). Como indica Underwood,

"No modernismo de Niemeyer a criação arquitetônica é um ato essencialmente espiritual: uma

107 - 109

Oscar Niemeyer

*Casa Oscar Niemeyer
na estrada das
Canoas, São Conrado,
Rio de Janeiro, Brasil,
1953 - planta baixa e
vistas do exterior e do
interior da residência*

resposta à presença monumental da natureza que dá origem a uma poética de formas criadas pelo homem, mas baseadas em linhas naturais. Um ritual intensamente pessoal que, ao mesmo tempo em que liberta o arquiteto, permite-lhe encontrar integração com o universo.”[67]

A causa e fator condutor dessa visão espiritual declinam ser, por um lado, o desprendimento de Oscar das religiões oficiais e a declarada condição de ateu. Em certa ocasião, perguntado se tinha preocupações religiosas e era católico como a maioria dos brasileiros, o arquiteto respondeu: *“Eu não sou católico, mas gostaria de crer em alguma coisa. No entanto, a ciência é tão profunda e a vida tão hostil que eu acabo me perguntando, como nosso irmão Vinicius de Moraes: ‘Se foi para desfazer, porque é que fez?’”[68]*. Tal declaração dá pistas de que, mesmo provindo de estrutural social tradicional, de família ‘de mandar rezar missa em casa’ e formação católica ‘em colégio barnabita’, na maturidade as religiões instituídas não o convenceram da missão que desempenham no mundo. Niemeyer parece não conceber o ente maior como por elas ilustrado, e a ‘hostilidade da vida’ e o ‘potencial da ciência’ afastam-no das razões religiosas.

Isso não significa, no entanto, que, pelo agnosticismo, deixe de acreditar na vida e nas pessoas ou cultivar valores outros tão ‘transcendentes’ quanto a religião, assim como dizer, real e poeticamente, que *“Importantes são a família, os amigos e este mundo injusto que devemos modificar”*[69]: como tantos de sua geração, entre eles o próprio Corbusier (ver item 4.3), Niemeyer transmutou os valores simbólicos cristãos em valores espirituais absolutos, detendo-se no homem e na natureza – também criações superiores – e não em Jesus e nos santos, que não lhe dão respostas:

“Nasci numa casa onde a religião era muito importante. Aos domingos, a missa era rezada na casa de meus pais. Vinham os vizinhos. Depois, estudei em colégio de padres. Hoje, sou comunista. Não acredito em Deus. Mas respeito a religião. (...) Apesar disso, mantive a curiosidade de ler obras de inspiração

religiosa. Li Teilhard de Chardin. Não encontrei resposta. Mas penso que é importante.”[70]

Oscar pode não acreditar em Deus, mas como espírito sensível, aberto às coisas da vida e liberto de questões comezinhas, pensa ser a religião importante, por isso a respeita. Todavia, crê que a ciência tudo pode explicar. De Teilhard de Chardin, o máximo que ficou é que “*Ser é mais importante do que ter*”[71], a mudança íntima do homem sendo, antes de tudo, mais grave do que construir novas estruturas políticas ou econômicas. Comunista, preocupado com todas as questões sociais que o cercam, legara o problema religioso à segundo plano[72], em favor de circunstâncias humanas consideradas um tanto mais fundamentais, como dizimar a desigualdade social, historicamente, dominante no Brasil.

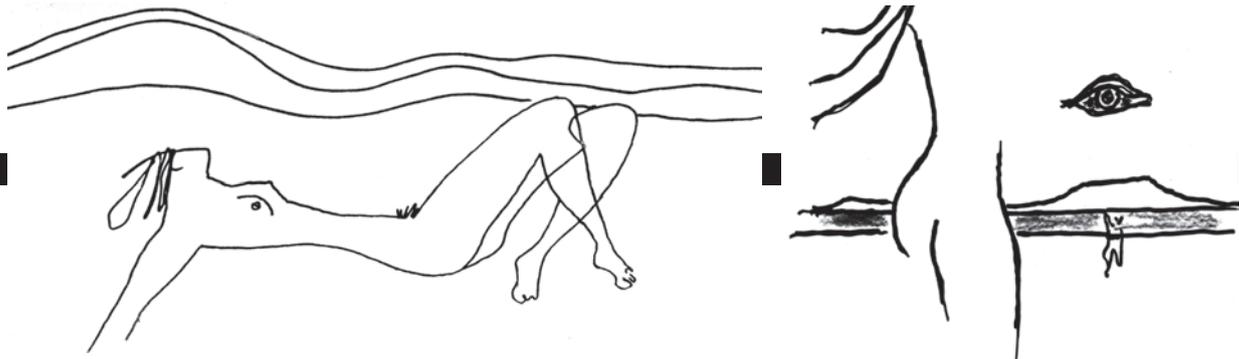
Dessa maneira, a estranha sensação de curiosidade que confessa sentir pelo ilimitado, pelo ‘infinito oceânico’ freudiano, impulsionada pelo pouco de cristianismo, legado da infância católica, nostalgicamente, rememorada vez por outra, não fez mais que consolidar crença nos valores da natureza e no próprio homem em prol de ideal superior de beleza, possível de sentir-se intimamente.

A natureza como signo

Em relação à natureza, é indubitável que aspectos um tanto insondáveis como a paisagem do Rio de Janeiro – e, em extensão, de todo o Brasil – e seus elementos humanos estão na gênese da inspiração formal da arquitetura.

A respeito do vínculo com a paisagem, por exemplo, desde cedo apontara Corbusier que Niemeyer parece ter as montanhas do Rio nos olhos[73], e ainda hoje belas analogias são feitas: “*O Pão de Açúcar foi para Niemeyer o que a Montanha Santa Vitória foi para Cézanne: uma imagem de permanência da natureza, uma obsessiva presença formal e espiritual que continuaria a inspirar sua arte, algumas vezes até inconscientemente.*”[74]. Materialmente servindo ou apenas gratuitas metáforas, o fato é que o próprio Niemeyer pronuncia-se nesse sentido; no ‘Poema da Curva’, o artista comunga:

*“Não é o ângulo reto que me atrai
nem a linha reta, dura, inflexível,*



110, 111
Oscar Niemeyer
'Curvas' - desenhos
recorrentes

*criada pelo homem.
O que me atrai é a curva livre e sensual,
a curva que encontro nas montanhas do meu país,
no curso sinuoso dos seus rios,
nas ondas do mar,
no corpo da mulher preferida.
De curvas é feito todo o universo
o universo curvo de Einstein"[75]*

E, ainda, a respeito do elemento humano, feminino, encarrega-se de explicitar:

*"...a arquitetura é o meu hobby permanente,
mas acho que o homem nasceu para reproduzir, como
os outros animais sobre a terra. E é por isso que a mulher
é seu objetivo principal. Ela é parte de minha vida e
minha arquitetura."[76]*

Além da mulher, também lhe incitavam a sensibilidade artística, todo "...o ambiente em que vivia (...), com suas praias brancas, suas montanhas monumentais, suas velhas igrejas barrocas, sua belas mulheres bronzeadas. Não tinha dentro de mim apenas as montanhas do Rio, como Le Corbusier dizia, mas tudo que me emocionava."[77].

Com clareza, a crença no elemento natural como valor espiritual absoluto evoca em Niemeyer concepções escultóricas que dela partem, vontade de expressão formal baseada na beleza inata das praias, dos morros e da mulher do Brasil, celebrando exótica e sensualmente volume e espaço em proeza de magia estrutural repleta de vigor poético.

O que não é tão claro, no entanto, é que, para além da vontade de fundação de uma arquitetura de sabor local, a partir dessas permanências, suas melhores obras demonstram que a espiritualidade e a beleza estão enraizadas na natureza e podem ser exaltadas a partir dela para a felicidade do homem, conectando-o, assim, a um fator absoluto, dando-lhe a idéia do superior ou transcendente.

Nesse sentido, as grandes obras anteriores à década de 50, exploravam as inclinações formais e estruturais de maneira mais figurativa, que, em teoria, guardam maior relação com a paisagem e, conseqüentemente, facilitam a experimentação do transcendente; com o trabalho de Brasília, as pesquisas expandiram-se até o domínio mais amplo do absoluto, em que a paisagem é signo platônico onde apenas pausa a arquitetura, mas, de outra forma, também a exalta, potencializando o imponderável.

O homem como símbolo

Em relação ao homem, suas únicas certezas são a mortalidade e a necessidade de criar uma arquitetura heróica, permanente e poética, na qual a humanidade possa encontrar alguma forma de redenção perante as perdas pessoais, agitações políticas e injustiças sociais da história moderna. Isso explica a devoção política mais que religiosa à ideologia marxista, fazendo ídolos de personagens como Lênin e Prestes.

Especificamente, Niemeyer faz, do materialismo-dialético, mais uma razão de busca pela beleza, porque compartilha-a com todos, independente da classe social ou condição cultural, é maneira de considerar a todos os homens como irmãos, equiparando-os na vivência das coisas e transmutando-lhes a dura realidade terrena. Em termos de Brasil, país imenso, enormemente desigual, tal intuito ganha força de benevolência por representar uma das poucas formas de redenção possíveis pela arquitetura para um povo tão sofrido.

Pode-se dizer que, ao mesmo tempo em que lamenta a absurda tragédia da existência humana desigual, Oscar quer resolvê-la, luta para ampará-la sem demagogia – e, por isso, não deixou de construir para quem quer que fosse, embora governo e entidades privadas, ricos e poderosos tenham sido os principais clientes. A esse respeito, quando comissionado para grandes programas, busca fazer da arquitetura instrumento de revolução, com seu universo lúdico e exuberância formal servindo, como veículo, para a realização do utópico idealismo social em que acredita como homem e que, como artista, pode emular, cumprindo com o papel social da arte. Como alude Underwood, Niemeyer “...sonhou com a possibilidade de liberdade não apenas para o artista, mas também para as massas exploradas” [78] via a arquitetura.

A beleza como sagrada

Em essência, a beleza é o intuito a ser tocado quando Niemeyer enfatiza a natureza e o homem como valores absolutos, signos desde e para quem materializar a arquitetura, como explícita no relato de si para consigo mesmo de “Meu sócia e eu”:

“Ele gosta da beleza. A mulher o fascina e a natureza o emociona. Muita coisa nos identifica. Se começo a desenhar um projeto ele me pega pelo braço, levando-me em êxtase para as formas novas, curvas e imprevisíveis que preferimos. Lembranças do nosso país, das suas montanhas, das curvas sensuais da mulher bonita. Mas é lúbrico. (...) Não é difícil levá-lo para os problemas sociais. Seu feitio fraternal facilita. E assim vamos nós, de mãos dadas, sonhando melhorar o mundo.”[79]

A procura da beleza acontece em Niemeyer tanto por razões íntimas quanto sociais, desde que o artista admite ser ela um ideal superior, que aproxima o homem do imponderável, e razão fundamental, cumpridora de função específica na arquitetura: *“Quando uma forma cria beleza, ela se torna funcional e, desse modo, fundamental em arquitetura.”[80]*. Inegavelmente, tal preocupação, longe de ser vã, foi responsável por melhorar a arquitetura moderna brasileira ao instigar, libertariamente, a *venustas* ‘vitruviana’, enquanto grande parte da arquitetura moderna internacional corria, dogmaticamente, em outra direção, vendo-a como reflexo exclusivo da função[81].

Por outro lado, embora a beleza seja sempre discutível – pois além de ser valor pessoal é mutante, guardando relação com o espírito da época, suas permanências e vicissitudes – não se pode dizer que é possível ficar indiferente à obra de Niemeyer, gostando dela ou não, achando-a bela ou horrenda, porque o sentido superior de procura dela sempre emana: seus edifícios são desafiadores, potencialmente incitantes de sentimentos, cerebralmente produzidos para serem vistos e sentidos ao extremo.

Para tanto, Oscar utiliza estratégias formais/estruturais ilusórias que desafiam a realidade – leveza/peso, equilíbrio/desequilíbrio, dinâmico/estático, terreno/celestial – e materializam desejos íntimos, sonhos e segredos juvenis – a sensualidade, o erotismo, a poesia, a igualdade, o maravilhoso, o transcendente – tudo no sentido de acolher a explosão psicológica das riquezas ocultas freudianas da mente do artista, que tanto podem se revelar como se disfarçar em formas arquiteturais. Dessa maneira, a busca por beleza assume tons surrealistas; tanto o surrealismo como a arquitetura de Niemeyer simulam o irreal, ou o mais que real, e trabalham impressões íntimas, transmutando-as artisticamente em tons à parte da realidade, que servem para impressionar, incitar, maravilhar, desafiar, emocionar, apontando signos provindos do recôndito do ser[82].

Em suma, Oscar toca o âmago das pessoas positiva ou negativamente, criando amor ou repulsa[83], porque a perseguição do belo é de cunho espiritual, refletindo chaves íntimas, partilhadas por muitos; uma espécie de procura, por meio da arte, de algo que, tanto quanto acreditava Corbusier, está localizado “...no fundo de nós mesmos, além dos nossos sentidos, uma ressonância, uma espécie de mesa de harmonia que se põe a vibrar (...) do absoluto indefinível preexistente no fundo do nosso ser”[84] e que são a base da criação do que Niemeyer chamou de ‘espaço para a imaginação’, no qual é possível pressentir o superior.

Tudo isso, em matéria de arquitetura religiosa, representa a exaltação do que há de sagrado no homem e na natureza e transcendente no infinito, conduzindo ao desprendimento das amarras da cultura tradicional do cristianismo em direção a construções religiosas onde a tônica é fazer sentir o desconhecido pela beleza que o homem pode apreender nesse mundo, mais do que buscar ligá-lo aos céus por símbolos cristãos convencionais.

As ‘tour de force’ niemeyerianas

Pela ambição superior que impregna a gênese arquitetural ‘niemeyeriana’, é sintomático que dois templos católicos – a *Capela* concebida para o *Conjunto da Pampulha* em 1940, e a *Catedral* projetada para a nova capital, *Brasília*, em 1958 – sejam os ícones maiores entre as tantas alegorias construídas numa e noutra, e obras-primas da carreira do artista.

O templo é um edifício que, em essência, muito bem se adapta aos cânones estéticos que Niemeyer cultiva; talvez por isso *Capela* e *Catedral*, embora programas bastante distintos em

extensão e representação, sejam verdadeiras *tour de force* eclesiásticas: tanto quanto fatos estruturais e formais, são poderosas sínteses simbólicas do sagrado, ambos exemplos da técnica a serviço da imagem do templo em seu tempo, e fatos decisivos para o artista – é na Pampulha, principalmente nas curvas da capela e da casa do baile, que Oscar se inventa e revoluciona, e na Catedral, tanto quanto nos palácios da nova capital do Brasil, que Oscar reinventa-se redentoramente, lançando novas bases para o arquitetura mundial.

Na primeira, suplanta, com gênio, qualquer anterior exploração em termos de arquitetura religiosa no Brasil do século XX, construindo templo pródigo em signos figurativos modernos que muito servem para emular o sagrado. Nesse sentido, Oscar é mais que decisivo, porque é quem, efetivamente, inaugura no Brasil o discurso vanguardista para o programa eclesiástico. Antes dele, tem-se notícia que apenas a igreja, concebida por Lúcio Costa para a vila de *Monlevade*, projeto datado de 1934, superaria os historicismos e ecletismos tradicionalmente vinculados à construção do templo cristão ainda por essa época. Despojadamente ‘perretiano’, colocado sob platô ovalado e dominando o núcleo principal da vila, o templo de *Monlevade* formaliza-se a partir de nave basilical com suportes interiores e torre vertical à frente, combinados analogamente à *Raincy*, aparentemente dando o mesmo protagonismo ao concreto e às paredes etéreas de luz. No entanto, *Monlevade* não fora construída pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, patrocinadora do plano, ficando para Oscar e sua capela, seis anos depois, virar a primeira página da arquitetura brasileira, disseminando e popularizando as curvas e a plasticidade do concreto.

Na segunda, a Catedral em Brasília, Niemeyer não só inaugura modo mais disciplinado de conceber – virando a segunda página da arquitetura brasileira nos 1900 – como sintetiza, poderosamente, lições do passado e permanências daquele presente. Ao criar uma forma que, por si só, emula, com surpreendente força, o sagrado, desde 1958, quando começara a aparecer para o mundo, a Catedral de Oscar tornou-se signo por excelência da redenção técnica e simbólica requerida para uma grande catedral no século XX, firmemente impondo-se como a mais lúcida e fantástica reação ‘às catedrais escuras e carcomidas pelos séculos’ que ainda figuravam no imaginário de todos, porque Oscar mostrou em Brasília ser possível criar ‘as nossas catedrais’ e não repetir mais ‘as dos outros’[85].

Um marco revolucionário: São Francisco de Assis, Pampulha, Belo Horizonte

A Capela da Pampulha chama-se, legitimamente, *São Francisco de Assis* porque, em meio ao esplendor do Conjunto da Pampulha, com Cassino, late Clube, Golfe Clube e Casa de Baile, é construção irresistivelmente simples, ao mesmo tempo em que sofisticada e cheia de vida, abrigando muito bem a religiosidade amável do protetor dos animais.

Para a arquitetura brasileira e para a trajetória de Niemeyer, é marco revolucionário: representa a libertação dos restritivos dogmas vanguardistas europeus e a primeira materialização de uma arquitetura escultórica, que exala unidade espacial e estrutural pelo uso exemplar do concreto, fundamentando caminho brasileiro próprio na modernidade para longe da ortodoxia:

“O projeto me interessava vivamente. Era a oportunidade de contestar a monotonia que cercava a arquitetura contemporânea, a onda de um funcionalismo mal compreendido que a castrava, dos dogmas de ‘forma e função’ que surgiam, contrariando a liberdade plástica que o concreto armado permitia. A curva me atraía. A curva livre e sensual que a nova técnica sugeria e as velhas igrejas barrocas lembravam.”[86]

Pampulha, bairro-jardim de luxo

O empreendimento tinha, como meta, a modernização de Belo Horizonte, nova capital das Minas Gerais, estado que no passado fora importante entreposto econômico da colônia. Pretendia-se desenvolver a cidade ao norte, nas proximidades da barragem e lagoa artificial da Pampulha e do aeroporto de mesmo nome, criando bairro aristocrático para transformar Belo Horizonte na futura Pittsburgh ou Detroit do Brasil[87].

A Niemeyer, o então prefeito Juscelino Kubitschek, como um novo ‘Rei-Sol’, antes de querer fazer 50 anos em 5, confiou a tarefa de projetar conjunto de edifícios dedicados à diversão e ao culto do corpo – entre alguns possíveis instantes de cuidado com o espírito – que deveriam estar implantados, tangencialmente, às curvas de avenida com cerca de 18 km a circundar a lagoa, tudo no intuito de promover a transformação da cercania rural em bairro-jardim de luxo.

Como chama a atenção Comas[88], a referência para o empreendimento era, num primeiro plano, o Cassino da Urca, no Rio de Janeiro, desde a inauguração, o mais famoso estabelecimento dedicado ao culto burguês do jogo no Brasil e, num outro plano, as estações de água germânicas, datadas da primeira metade do século XIX, e Monte Carlo, datado da segunda, ainda mais referenciais no sentido de serem empreendimentos que haviam promovido desenvolvimento urbano a partir do lazer e do cuidado com o corpo.

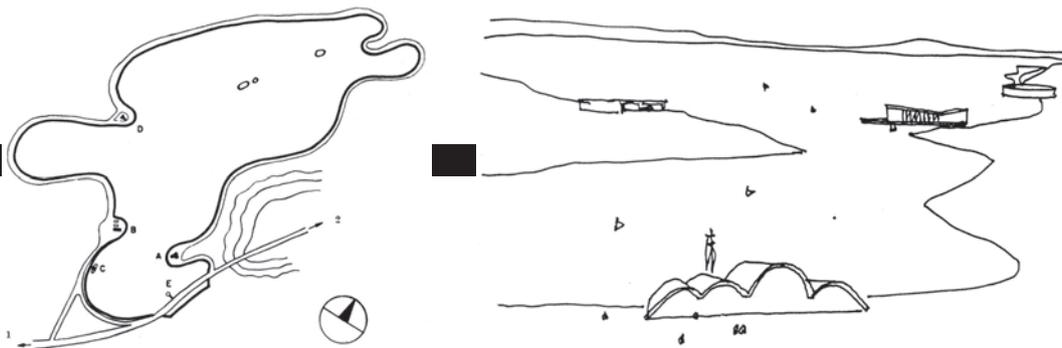
A modernização através de linguagem vanguardista

A contratação de Niemeyer, então com 33 anos e recém-alçado à vanguarda brasileira pelo episódio MESP e da construção, com Lúcio, do Pavilhão Brasileiro de Nova Iorque, gira em torno de que havia, por parte de Juscelino, claro entendimento de que a modernização pretendida passava, também, por uma incitação de modernidade, que só poderia ser dada por linguagem estilística forte, persuasiva, impactante, ao mesmo tempo em que cativante.

Isso a arquitetura moderna brasileira, com a injunção de 'veia corbusiana e sabor local', provava, em cada nova oportunidade, poder emanar como nenhuma outra inflexão artística da época, seja o despojamento classicizante 'perretiano', o *Art Déco*, o ecletismo ou algum historicismo ainda de plantão. Apresentado a Juscelino por Rodrigo Mello Franco de Andrade, então diretor da SPHAN, Niemeyer, que estava em Belo Horizonte devido aos trabalhos que se iniciavam para o Grande Hotel de Ouro Preto, encampa a idéia com entusiasmo[89] e, talvez, antevendo tratar-se de oportunidade única em carreira ainda incipiente, cerca-se de equipe multidisciplinar de engenheiros estruturais, do paisagista Roberto Burle-Marx e de artistas plásticos envolvidos com a vanguarda moderna, como Cândido Portinari, Alfredo Ceschiatti e Paulo Werneck para dar vazão à criatividade e vigor transbordantes ao espírito juvenil em prol da arquitetura.

As chaves projetuais do conjunto

O programa do conjunto era, realmente, sedutor para uma mente potencialmente artística como a de Niemeyer. Tanto quanto ele próprio, Juscelino era, fundamente, hedonista, e resumindo ao arquiteto suas intenções de modernização sem mescla para Belo Horizonte através da construção de um bairro que impressionasse, parece ter indicado que originalidade e fantasia deveriam dar bom termo às suas intenções. Niemeyer interpretara o desejo com precisão, e fez da



oportunidade real declaração das intenções íntimas como arquiteto; tinha espaço, liberdade, disponibilidade de dinheiro e gênio, e, então, nada poderia, arquitetonicamente, dar errado[90].

Para resolver o programa em acordo com o pensamento de Juscelino, o arquiteto apelou para partido decomposto, distribuindo as diferentes funções em edifícios um tanto separados, ao longo da avenida que o então governador queria contornando o lago, mas um tanto próximos, visualmente, desde um ao outro, e do lago em direção a todos. Pela avenida planejada – larga e arborizada –, a independização volumétrica não só preservava o valor natural do sítio, como se lançava alternativa mais conseqüente de ocupação da grande extensão de terra e água. Ao mesmo tempo, acelerava a urbanização da orla, porque equilibrava, proporcionalmente, os setores do lago com a localização de uma função do conjunto, impulsionando a ocupação espreada, pelo entendimento do edifício como monumento indutor de desenvolvimento.

Tal distribuição está longe de ser casual, como salienta Comas[91]. Ela estabelece três circuitos possíveis de experimentação do conjunto: a pé e de automóvel respectivamente, ao longo do passeio e pelo leito da avenida, ou planando sobre a lagoa, em percurso balizado pelo trapiche independente, pela garagem de barcos no late e pelos trapiches junto ao Cassino, Hotel e proximidades da residência Juscelino, todos os três possibilitando diferentes visadas dos edifícios entre si. Para tanto, colabora, imensamente, a localização dos edifícios em pontas formadoras de enseadas, em promontórios que intensificam superposição, simetrias inesperadas e enquadramentos vários, responsáveis por experimentação extasiante do conjunto.

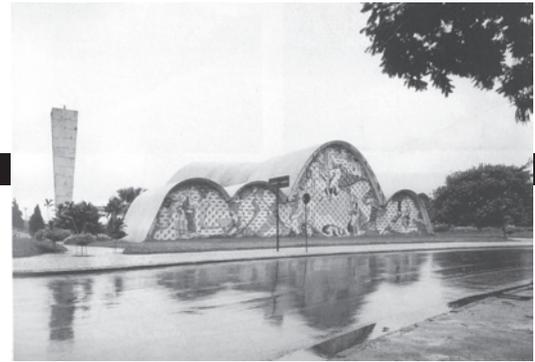
Tal estratégia de organização rememora os grandes parques pitorescos que, certamente, Niemeyer, academicamente, estudara e estava ciente de culminarem em rica síntese entre natureza, arquitetura e homem, tríade conformadora de seu discurso como artista de formas, materialmente, úteis à vivência humana. No entanto, o Conjunto da Pampulha não apela aos mesmos signos ecléticos da caracterização pitoresca, que tanto podem jogar com o gótico quanto com o clássico, com o vernacular ou o erudito; ao contrário, aposta em forte unidade estilística de fundo clássico e cunho erudito, dada pelos mesmos materiais e técnicas de construção, embora o desejo de composição correta e caráter adequado acabe por diferenciar, decisivamente, os edifícios, legando-lhes auras e força próprias.

Pampulha, também, é o momento em que Niemeyer vai cunhar alguns dos elementos mais relevantes de seu repertório[92], como a ‘casca de forma livre’ na capela, o ‘edifício circular

112, 113

Oscar Niemeyer

Conjunto da Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 1940/43 - implantação original e esboço da concepção geral



114, 115
Oscar Niemeyer
Capela de São Francisco de Assis no Conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil - projeto de 1940, término da construção em 1943

de baixa altura' e a 'marquise orgânica' na Casa do Baile e a 'barra retilínea', com telhado borboleta, no late Clube e na Casa de Juscelino.

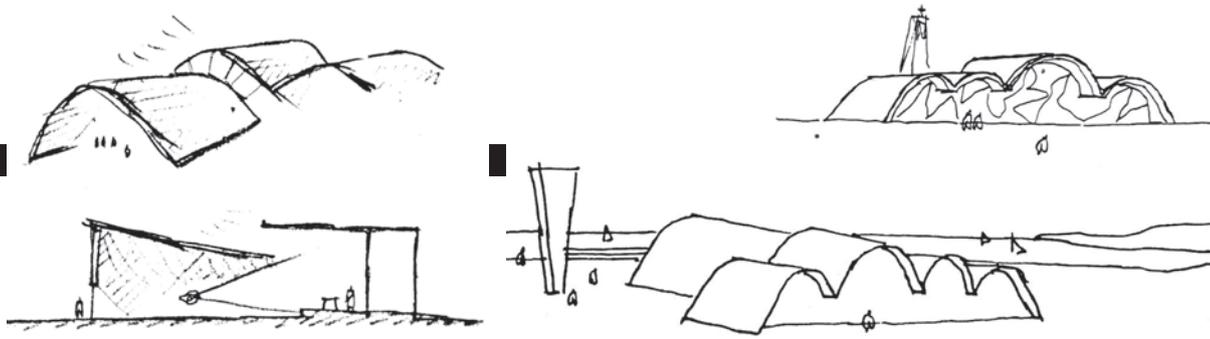
Refúgio santo em meio ao mundano

No conjunto, a capela de São Francisco de Assis está localizada em função da proximidade com as residências dos potenciais paroquianos e da conveniência de fazê-la particular, algo muito próprio por ser elemento destoante do programa dedicado ao lazer.

Está posta no que parece ser o ponto exato, terra neutra entre a face altaneira de quem sente o vento na lagoa ou o sol na piscina do late Clube e o rubor causado pela volúpia da dança e namoro no jardim tropical da Casa de Baile, por um lado, e os rostos apreensivos ou esnobes pelo resultado da aposta, do outro lado, no Cassino (atual Museu de Arte).

Entre a lascívia do baile, a preguiça e o desafio do jogo, aponta a salvação da Capela, o mais diferente dos edifícios, porque não pertencente ao mundano. Como refúgio santo, a 'Casa de Deus' prenuncia as residências do bairro, porque é ali que os homens estão, ao mesmo tempo que se coloca no fundo da perspectiva em relação a quem está no desfrute, como farol onde é possível redimir-se dos pecados.

A particularidade da localização é percebida através de qualquer dos circuitos. Quem vem do aeroporto e pega a Avenida Negrão de Lima para dar a volta à lagoa, após ter os sentidos, profundamente, incitados pelas curvas da Casa de Baile e tomar algum fôlego no – um pouco menos extasiante, mas não menos excitante – late Clube, tem, definitivamente, o espírito arrebanhado pela capela, pousada, serenamente, sobre o platô de uma enseada, depois de longo percurso em curva. Enquanto se segue pela avenida, a pé ou de carro, em quadros sucessivos sempre com surpresa de ângulos, vai-se avistando o pequenino templo, por vezes próximo, então logo distante, mas sempre belo em formas que simulam, em concreto, o perfil dos morros ao fundo. Por esse circuito, chega-se a ela pelos fundos para então, indo em direção ao lago, tomar o adro fronteiro e experimentar o espaço sagrado da casa divina, dedicada à São Francisco. No entanto, isso não se faz antes de ensaiar íntima compaixão pelo mundo, o homem e a natureza, despertada pela beleza do painel de azulejos azuis e brancos de Portinari – 'São Francisco de Assis, protetor dos animais e das plantas' – que faz o fechamento da cabeceira da capela, quase no limite da avenida.



Desde qualquer um dos edifícios, avista-se o conjunto capela/campanário/morros, demonstrando que nessa primeira obra importante, Oscar tratara de aproximar homem e natureza, pousando, figurativamente, os edifícios num fundo que, efetivamente, participa da composição, em atitude aristotélica oposta ao efeito platônico de corpos soltos no espaço, dominante a partir de Brasília.

Dentro do lago, para quem olha em direção à capelinha, de longe, a vê enquadrada pelas massas do late Clube e do Cassino, que servem como bastiões, respectivamente, na ponta sul e no promontório norte.

Abóbadas parabólicas, pura ousadia técnico-estrutural

Navegando-se para mais perto, no entanto, é que se pode perceber, com toda a força, a integração da capela com o ambiente natural e a beleza particular, especial cuidado e riqueza ímpar, emanadas do pequeno templo graças ao desenho harmonioso de Oscar, engrandecido pela sutileza de combinação entre concreto, cerâmica e vidro em tons de azul e cinza entre si, e com o azul da lagoa e o colorido do jardim de Burle-Marx.

A capela mesma é, numa primeira leitura, pura ousadia técnico-constructiva. Incitado pela vontade de dar solução inolvidável ao programa eclesiástico – uma que tocasse, simultaneamente, o local e o universal –, Niemeyer serve-se das possibilidades irresistíveis de criação, dadas pelo concreto, e materializa templo a partir da abóbada parabólica autoportante, forma que lega incrível unidade de concepção por ser tanto estrutura como fechamento.

Pelo notável jogo de elementos, a estrutura cria volumetria tão simples quanto dinâmica, ao mesmo tempo em que, formalmente, despojada e, espiritualmente, moderna. A abstração aos padrões formais instituídos não só supera a habitual estrutura independente, como também inaugura entendimento plástico libertário do concreto por lançá-lo como superfície, em moldes semelhantes aos trabalhados por Nervi, na Itália, e, posteriormente, Candela e Dieste no México e no Uruguai, respectivamente, embora sob vontade plástica diferente.

Numa tacada supera, também, Baudot, Perret e Moser, só para ficar com ícones religiosos em termos de igrejas construídas em concreto, sintetizando expressão visionária em material moderno, correção litúrgica e surpreendente experimentação do sagrado pela beleza da forma conjugada à arte.

116, 117

Oscar Niemeyer

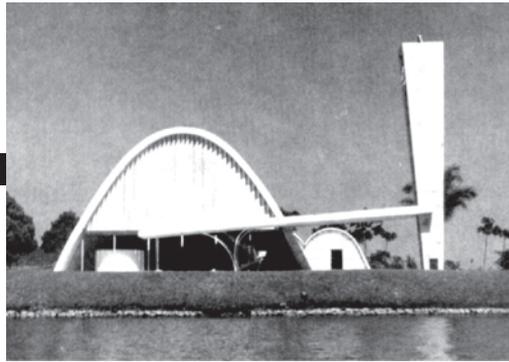
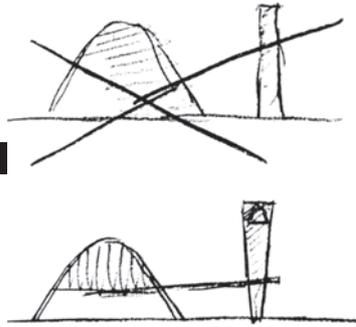
Capela de São Francisco de Assis, no Conjunto da Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 1940/43 - esboços da concepção da capela

Do ponto de vista plástico-estrutural, pelo menos três antecedentes são relevantes de serem apontados, provavelmente todos seus conhecidos, por um caminho ou outro: o primeiro deles Gaudí, e o entendimento mecânico-estrutural da forma, um emprego sistemático de curvas e oblíquas em geometria própria, livre dos cânones cartesianos, lançada ao programa eclesiástico nas formas empático-expressionistas da Cripta da Colônia Güell, iniciada em 1898 (ver item 4.1); o segundo, o concreto engenhosamente dimensionado para grandes estruturas laicas em arcos parabólicos pelo suíço Maillart e pelo francês Freyssinet, no que é referência especial os *Hangares de Orly*, deste último (1916-1924); e em terceiro, as obras eclesiásticas do alemão Dominikus Böhm nos anos 20, tais como a Igreja de São João Batista, em Neu-Ulm, iniciada em 1921, ou a igreja de *Christ-König*, construída em Mainsz-Bischofsheim, em 1926; especialmente, esta última é o exemplo mais consequente, com o parabolóide que Böhm ensaiava pelo menos desde 1908, no projeto para uma igreja em *Wriezen*, sendo lançado, então, de forma surpreendentemente plástica, atingindo resultado formal e emocional próximo ao verificado, anos depois, na capela da Pampulha (ver Capítulo 2, item 2.2).

Com efeito, fora primeiro Böhm, e depois Niemeyer, a partir de diferentes signos e intenções, que transplantaram uma estrutura, então ligada a formas utilitárias, à funcionalidade e ao simbolismo religioso, provando, mais uma vez, o papel revolucionário que a construção religiosa historicamente cumpriu, ao menos tecnicamente, à arquitetura.

Ambos foram responsáveis por fazer da moderna técnica da parábola em concreto, as abóbadas eclesiásticas do século XX, instituindo nova forma para a cobertura dos templos, o que, no limite, foi responsável por modificar, contundentemente, a imagem tradicional do templo. Nesse sentido, sem intenção de fazê-lo, seguiam a indicação que por aquele tempo fazia Hermant:

“Cada época deu uma solução nova ao problema de cobertura das grandes naves. A abóbada em concreto armado de nervuras parabólicas é, sem dúvida, o equivalente técnico atual das grandes abóbadas em pedra gótica mais apropriado para a construção de naves de igrejas. Nós conhecemos os galpões industriais e os mercados cobertos, hangares



para dirigíveis, onde a harmonia e a curva das linhas da estrutura impunham, na primeira abordagem, uma espécie de recolhimento. Talvez seja uma indicação para o sentido a dar às pesquisas em matéria de construção religiosa.”[93]

118, 119
Oscar Niemeyer
Capela de São Francisco de Assis, no Conjunto da Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 1940/43 - esboço da composição volumétrica e vista frontal, desde a lagoa

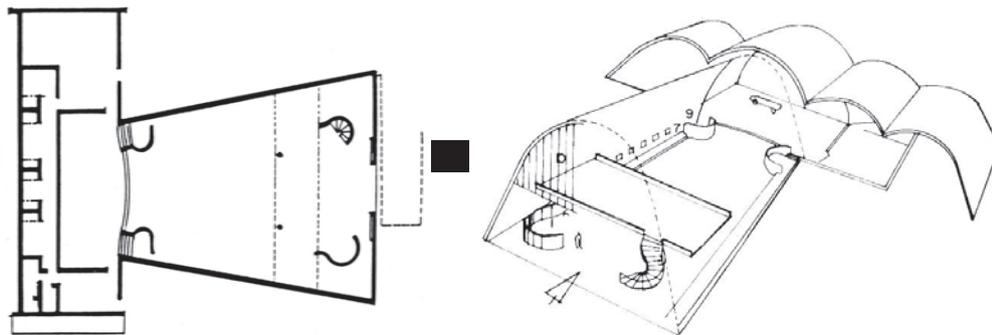
A escolha de tal estrutura, irrepetível dentro do conjunto de edifícios da Pampulha, explica-se pela excepcionalidade do programa, já que o parabolóide é técnica tão moderna como o concreto em estruturas aperticadas, mas de espírito diferente, induzindo recolhimento íntimo no interior e leveza e serenidade no exterior, sensações simpáticas com a experimentação do sagrado.

Risco deferente à tradição religiosa colonial brasileira

Outra leitura possível é a indicação das razões plástico-formais e simbólico-funcionais da capela da Pampulha enquanto abstração moderna da curva material e da representatividade espiritual vislumbrada na arquitetura religiosa colonial brasileira, originando edifício de grande correção funcional e simbólica.

Efetivamente, o volume curvo da capela, ligado ao campanário em tronco-cone invertido, pela marquise oblíqua posta no acesso, é partido que perpetua, com abstração apenas de linguagem, a tradição franciscana conhecida de Niemeyer via obras barrocas erigidas bem próximo dali, cerca de duzentos anos antes, como a pequenina Capela do Padre Paria, construída por volta de 1740, e a obra-prima de Aleijadinho, São Francisco de Assis, de 1771-1801, ambas em Ouro Preto, antiga capital das Minas Gerais. Nave única, cruzeiro, nártex, adro, torre-sineira de um lado só, balaustrada sinuosa no coro, púlpitos colocados no cruzeiro e nave sem arestas vivas, tudo inundado com brilhante efeito de luz natural, enfatizando o protagonismo do altar, são reais subterfúgios da arquitetura eclesiástica franciscana presentes tanto nesses exemplares do século XVIII, como na capela de Niemeyer dedicada a São Francisco, na nova capital, em pleno século XX.

No entanto, a Capela de São Francisco de Assis, na Pampulha, é obra, indubitavelmente, moderna, tanto que chocara a muitos na ocasião da construção, originando a conhecida querela entre clero, artistas e intelectuais pró e contra a figuratividade da capela não resolvida até 1959,



120, 121
Oscar Niemeyer
Capela de São Francisco de Assis, no Conjunto da Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 1940/43
 - planta baixa e axonométrica da capela

quando entre ameaças de demolição, negação de caráter, exaltação como obra-prima e, inclusive, um tombamento preventivo, patrocinado por Lúcio Costa via a então SPHAN, a capela foi, definitivamente, consagrada, sendo, então, entregue ao público[94].

Há clara correspondência entre volume externo e elementos internos do programa, assim como é nítida a separação entre estrutura e fechamento, princípios essenciais da modernidade que, no caso, legam fusão perfeita entre forma e estrutura e entre interior e exterior. Os fechamentos são realçados, como tais, pelo desligamento dos planos da estrutura por estratégias de particularização – assim é com o painel de azulejos de Portinari, na cabeceira, rememorando permanências da arquitetura colonial brasileira (muito especialmente, o revestimento parietal nos claustros franciscanos) – e, assim também é, com a metade brises verticais/metade vidro da fachada principal, estrutura leve muito semelhante, em espírito, ao fechamento das capelas bandeirantes paulistas.

Correção litúrgica em partido tradicional e forma inovadora

A planta, em T, também, rememora partido cristão tradicional; a seção trapezoidal de 17 m de comprimento, 16 m na base maior e 9.5 m na base menor, engastada na barra onde estão o altar-mor, a sacristia e a sala do padre, entre outros espaços utilitários, trata de organizar o espaço eclesial com correção sob os renovados preceitos da liturgia.

O tratamento volumétrico é que lhe lega tons revolucionários, permitindo hierarquizar os espaços e definir, internamente, as funções do culto, apenas pela diferenciação volumétrica entre a casca trapezoidal da nave principal, que domina a fachada desde o lago, e as cascas, que são cinco, e caracterizam a fachada vista desde a avenida. Na nave, o batistério, definido por uma primeira parede curva à esquerda, e a escada helicoidal que leva ao coro à direita, encerram a transição do profano ao sagrado para quem adentra o espaço, funcionando como separadores entre o átrio interior e os singelos bancos de madeira da congregação, ao mesmo tempo em que enquadram o altar, elevado ao fundo, antecedido por apenas um dos púlpitos projetado para as laterais, colocado à esquerda.

Um nárTEX, demarcado à frente pela marquise inclinada que arranca do plano principal da fachada e engasta-se no campanário, também auxilia na correção funcional da capela, já que o silêncio deve ser buscado, afastando as perturbações exteriores, porque o recolhimento é



“...absolutamente necessário para que a ação litúrgica, um ato externo, produza um fato interno na alma do fiel”[95].

Sendo que para a Igreja “O acento mais grave há de ser colocado no ponto ideologicamente central que é o altar, nota dominante do conjunto.”[96], a nave trapezoidal declina e afunila longitudinalmente, conduzindo o olhar do visitante diretamente para ele. Por estar colocado centralmente e sem obstáculos visuais, no ponto de intersecção dos volumes das duas abóbadas parabólicas, o altar assume, então, o protagonismo necessário, como foco de toda a percepção interior.

Sua significação especial, não só funcional como simbólica, é, ainda, reiterada pela luz natural, que inunda o presbitério por fonte não visível, na diferença de altura entre as cascas, em contraposição à penumbra da madeira escura que recobre a nave, assim como pelo afresco de ‘São Francisco, despojando-se das vestes’, de Portinari, pintado em têmpera sobre argamassa na parede ao fundo do altar. Nele, o artista retrata São Francisco como o amigo dos pecadores, dos doentes e dos pobres[97], colocando o santo no centro da composição que tem, à direita, a adúltera e, à esquerda, o paralítico, figurando por ali, também, um cão, que, juntamente à deformação intencional das figuras, renderam comentários quanto à profanação do sagrado na linha de considerar o painel um “tumulto de coisas aberrantes”, onde as figuras só podiam ser “geradas sob a ação da talidomida”[98].

Afora as críticas, a expressão ‘portinariana’ em marrom e rosa no altar da capela da Pampulha, mostrou-se, no distanciamento dessas quatro décadas, como feliz obra de integração artística: representando em lugar destacado e com linguagem pertinente à arquitetura, o santo ao qual a capela é dedicada, qualifica o *locus* sagrado por estabelecer, em cumplicidade com o altar, a ordem, o valor e a hierarquia de todas as coisas, tocando o ideal cristocêntrico primordialmente reclamado pelo movimento litúrgico internacional.

Também, o jogo lumínico interior, guarda relações com a teoria derivada do movimento litúrgico: o clarão, no início do caminho, convida o fiel à Casa de Deus e o introduz em uma zona de sombra, potencialmente indutora de recolhimento, de oração e de arrependimento para então, com os raios divinos caindo do céu na mesa eucarística – lugar do corpo de Cristo e do representante de Deus na Terra – sentir-se, imensamente, a onipresença do Criador. Tal disposição, metaforicamente, recria o caminho processional do profano ao sagrado – a transição entre a terra

122, 123

Oscar Niemeyer

Capela de São Francisco de Assis, no Conjunto da Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 1940/43
- esboços da concepção interior da capela; vista do interior, enquadrando o painel de Cândido Portinari, ao fundo do altar

e o céu, com o umbral como experiência – teorizado por Rudolf Schwarz em ‘*Vom bau der Kirche*’ (ver Capítulo 3, item 3.1).

Subterfúgios extras em referência ao sagrado

Externamente, a volumetria curva das cascas é complementada pelo dinamismo da linha oblíqua da marquise fronteira e pelo feito ascendente do campanário, ambigualmente, colocado, em relação à massa da capela, conforme o lado que se mira a composição: desde a frente ou desde o fundo, há o contraste do plano fechado de concreto com o plano aberto dos fechamentos da capela, e desde as laterais, o campanário calado opõe-se à massa cerrada das cascas de concreto, cobertas de pastilhas cinzas.

As fachadas, por sua vez, são “...*ideogramas da elevação espiritual e topográfica*”[99]: espiritual, porque potencializam a percepção do sagrado desde qualquer um dos lados, seja na cabeceira, pelo painel de Portinari, seja fronteira, desde o adro, com o clarão convidativo do divino; e topográfico, porque o perfil, avistado em relação à paisagem pelo circuito terrestre ou lacustre, estiliza os morros ao fundo, no intuito de exaltar a beleza que a natureza pode despertar no homem pela arquitetura.

Para tanto, também, serve o jardim de Burle-Marx, que entre árvores umbrosas como Quaresmeiras e Cássias, algumas Palmeiras e os canteiros baixos que circundam a capela com plantas de floração colorida, dispõe, simbolicamente, um roseiral, emulação da Santa Mãe da Igreja Católica e da Paixão de Cristo, entre outros signos da tradição cristã :

“Projetou-se também um roseiral que ficará junto da igreja, pois a tradição mostra que foi grande a influência da Rosa na religião católica. A Virgem, nos antigos hinos à Maria, era comparada à Rosa, sendo denominada ‘Rosa entre as mulheres’. As chagas de Cristo eram rosas vermelhas e de algumas gotas de seu sangue nasceram roseiras do musgo ao pé da cruz. Da relação entre a Mãe de Deus, os sofrimentos de Cristo e a Rosa, surgiu o Rosário. É símbolo da Virtude e da Humildade a Rosa

de Ouro dos Papas. As lágrimas de Madalena descoloriram a Rosa vermelha que se transformou em Rosa branca. Nasceram Rosas dos ouvidos, dos olhos e das bocas dos santos monges e os mártires obtiveram a graça de exalar perfume de Rosa das suas bocas. O Diabo abomina a Rosa e as pessoas possuídas pelo espírito demoníaco não podem se aproximar dos roseirais. São Cipriano e Santo Agostinho desprezaram os jardins celestiais como repletos de Roseiras e Dante comparou o Paraíso a uma grande Rosa. Santa Dorotéia, segundo a lenda, transformou rosa em pão e na arquitetura das catedrais medievais ela foi motivo magnífico para as rosáceas que as decoram.”[100]

À frente da capela, o adro – espaço de transição entre o profano e o sagrado, utilizado para procissões e festejos em datas especiais católicas – está definido por quadrado cimentado, desde onde se pode avistar a lagoa e, à esquerda e à direita distantes, os outros edifícios do conjunto; o borrão nele pintado é a lagoa que se estende fronteira – metaforicamente, a Pampulha aos pés de Deus.

Em síntese, se o exterior mostra retórica sem repetir clichês formais e estilísticos[101], o interior, simples e delicado, está de acordo com a austeridade e autenticidade apreciadas pelo clero e recomendadas para aquele tempo de reforma moral da Igreja[102]; dentro da capela, tanto a arquitetura desfaz-se dos exageros de detalhes, materiais e revestimentos característicos nos templos até então – embora não renuncie à plástica dos elementos definidores da espacialidade (por exemplo, volume do púlpito, parede do batistério e escadaria do coro) –, quanto a arte pictórica e escultórica despoja-se dos excessos virtuosísticos para incrementar o ideário religioso sem, contudo, abdicar da pesquisa estética e dos pressupostos de uma arte socializante, essência da busca vanguardista moderna.



124, 125

Oscar Niemeyer

Capela de São Francisco de Assis, no Conjunto da Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 1940/43 - vista interior desde o coro, onde se destacam as obras de Cândido Portinari - altar, lateral das naves e púlpito - e Alfredo Ceschiatti, na parede do Batistério

Arquitetura integracionista

Nessa linha, uma terceira leitura possível, em relação à capela de Niemeyer na Pampulha, aponta-a como um dos mais esplêndidos cometimentos da tão propalada, quanto discutida, comunhão das artes, antecipando, inclusive, o trabalho do padre Couturier e dos artistas franceses nesse sentido (ver Capítulo 3, item 3.2).

Há, ali, grande esforço da arte para servir a arquitetura e vice-versa; mais especificamente, uma vontade de cumprir com os ideais de arrebatamento espiritual da Igreja na 'Casa de Deus terrestre', como arte e arquitetura, tradicionalmente, o fizeram ao longo dos séculos. Na capela da Pampulha, isso é, mais uma vez, tocado por uma arte que assume, ao mesmo tempo, as permanências figurativo-simbólicas cristãs e os valores humanos partilhados pelo artista, sob a forma de obras desvencilhadas das amarras figurativas do passado e engajadas na realidade do tempo.

Além do painel de São Francisco no fundo do altar, as pinturas de Portinari e esculturas de Ceschiatti, representando o Mito do Paraíso, que estão na parede curva do Batistério, e os 14 Passos da Paixão de Cristo, colocados lado a lado em ambas as laterais da nave principal, de Portinari, continuam a expressar, com a necessária abstração artística, os temas sacros, sem ferirlos em essência, e de tão consoantes com os planos arquitetônicos, extrapolam o mero sentido decorativo, integrando-se, adequadamente, à espacialidade do templo por unificarem-se em fundo com a arquitetura.

Externamente, o mosaico de Paulo Werneck, que recobre os planos das cascas, no entanto, não tem o mesmo sucesso, resultando gratuito porque deslocado da ordenação arquitetônica pelo sentido, puramente, decorativo. Já o mural, feito em branco e azul por Portinari no fechamento das cascas parabólicas da fachada sudeste – a que se vê, ao chegar-se à capela pelo circuito terrestre –, participa de unânime opinião entre os críticos de se tratar de um dos melhores trabalhos do artista: o santo amigo das crianças e protetor dos animais, está ali retratado como figura estilizada aos padrões da arte clássica, colocada sobre fundo etereamente azul, onde flutuam animaizinhos diversos, tão integrado com a arquitetura como se tivesse nascido junto.

Para além da beleza figurativa e harmonia de coloração, o painel externo de São Francisco exemplifica a tese moderna de que a pintura poderia servir para recompor a arquitetura e, juntas,

293



transcenderem a mera decoração: por desmaterializar um plano que, se não fosse tratado diferencialmente, resultaria anódino à percepção plástica (imagine-se, também, o inconveniente encontro de pura alvenaria com as cascas em concreto armado!), Niemeyer e Portinari não só resolvem problema arquitetural e atingem valor artístico inquestionável, como, concomitantemente, disponibilizam o trabalho para a apreciação pública, diretamente servindo aos propósitos de uma arte socialmente participativa, porque destinada a todos que passam, cristãos ou não.

A lição original da 'capelinha'

Assim, a Capela de São Francisco de Assis consegue conjugar correção funcional com adequação moral e simbólica, configurando-se como aguda experiência religiosa moderna, por estar de acordo, em essência, com o que se requeria da arte moderna pelos setores mais iluminados do Clero e pelos mais engajados arquitetos e artistas atuantes no Brasil.

O momento de lucidez de seu cometimento evidenciou as crenças de Niemeyer no homem e na natureza, através da beleza plástica como valor espiritual, inaugurando caminho brasileiro próprio dentro dos pressupostos universalizantes da arquitetura moderna. Ao antever que as formas tinham de modificar-se, porque a técnica mudou e possibilitava novas explorações à criatividade do arquiteto, a capelinha, às margens da lagoa da Pampulha, surge, brilhantemente, da mente do artista, como concepção escultórica em parabolóide de concreto que dialoga com as parábolas naturais do Brasil e com a tradição construtiva religiosa brasileira, mas configura-se como solução fundamentalmente nova, identificada técnica e formalmente com o século XX.

Por outro lado, mostra, também, ser ainda possível produzir legítimas obras de arte destinadas à Igreja, realizando, em termos bastante razoáveis, a tão desacreditada comunhão das artes, fatos que, em suma, servem para revolucionar a imagem do templo cristão por fundirem, prodigamente, permanências do passado e desejos para o futuro a partir da razão e da intuição do (s) artista (s): *"E lá está, a desafiar os eternos contestadores, a pequena igreja com suas curvas harmoniosas e variadas."*[103], obra iluminada que *"Para o movimento moderno mundial foi um antídoto contra a mesmice atingida pelo funcionalismo e um farol para a liberdade de criação dos arquitetos."*[104].

126, 127

Oscar Niemeyer

Capela de São Francisco de Assis, em Belo Horizonte, 1940/43 - Painel externo de Cândido Portinari - 'São Francisco amigo dos animais e das plantas' - e adro fonteiro, com o desenho do piso representando a lagia e o mosaico de Paulo Werneck, em pastilha, recobrimdo a casca da nave principal de ambos os lados



128

Oscar Niemeyer

Em uma das poucas vezes que os Estados Unidos permitiu-lhe a entrada - quando do projeto para a Sede da Organização das Nações Unidas, em Nova Iorque, 1947 - aclamado na reunião final, quando, por unanimidade, a solução n. 32, de sua autoria, foi a escolhida

129

Esboço de Niemeyer demonstrando a conjunção da solução n. 23, de Le Corbusier, e de n. 32, de Oscar, no projeto para a ONU

O impulso de Niemeyer à arquitetura brasileira

Com a genialidade de Oscar na Pampulha, foi apenas questão de tempo e oportunidade – e elas surgiram prodigiosas – para que a arquitetura brasileira, através de realizações de primeira ordem, consolidasse o caminho particular que passara a trilhar, na modernidade, a partir dos anos 40.

Já um pouco antes da Segunda Guerra, o país ficara, arquitetonicamente, conhecido no exterior graças ao MESP do Rio de Janeiro e ao Pavilhão do Brasil em Nova Iorque, para, depois da Pampulha e do conflito, consagrar-se no panorama mundial como exemplo de fantasia, exuberância, lirismo e, em análises mais detidas, antevisão técnica e comprometimento com a natureza, o homem e a história local, para o que, quase não é preciso dizer, a criatividade e o estilo pessoal da arquitetura de Niemeyer foram os grandes guias, não só para os arquitetos nacionais, como também para os não poucos estrangeiros que acrescentaram, nas próprias obras, as lições vertidas do concreto pelo jovem arquiteto brasileiro.

A partir de então, Oscar passava a fazer parte do primeiro escalão da arquitetura mundial, sendo consultado sobre os mais variados assuntos, assim como, progressivamente, chamado para realizar obras, as mais diversas, por todo o Brasil e no exterior. Mantivera escritório no Rio, em São Paulo e Belo Horizonte por muito tempo, e, até o envolvimento em Brasília, deflagrara inesperada carreira internacional, rara para um arquiteto sul-americano; atuara na Venezuela, realizando, para Inocêncio Palácios, aquele que seria um de seus mais extraordinários edifícios se houvesse sido construído; na Alemanha, em edifício para a Exposição *Interbau* de Berlim, e até nos Estados Unidos – país que, sumariamente, continua a negar-lhe o visto de entrada por ser comunista – em duas oportunidades em 1947: no projeto de residência para Burton Tremaine em Santa Barbara, e no projeto para a sede da ONU em Nova Iorque, quando Wallace Harrison, coordenador dos trabalhos, reunindo os mais conceituados arquitetos do mundo, não pudera furtar-se de ouvi-lo e pediu-lhe projeto próprio, que, depois de apresentado e aclamado por todos, não vingou integralmente por compaixão ao *status* internacional do mestre Corbusier – a famosa solução 23/32 é um tanto mais que a metade de Niemeyer, mas essa é outra história[105].

295



Oscar Niemeyer, com
o então presidente
brasileiro Juscelino
Kubitschek

A odisséia Brasília

No entanto, antes de deflagrar profícua carreira no exterior em doze anos de trabalhos e viagens que lhe seguraram mais tempo na Europa, na África e no Oriente Médio do que no Brasil, entre 1962 e 1974, há outra ocasião ímpar na sua trajetória de arquiteto: a construção dos edifícios da nova capital do Brasil, Brasília, de 1957 a 1960, sonho do então Presidente da República Juscelino Kubitschek, materializado pelo plano funcional, realizado num ímpeto, como para ‘se livrar da idéia’, por Lúcio Costa, vencedor do concurso público nacional proposto e conduzido por Niemeyer[106].

Com efeito, há não só relação direta como profundas coincidências entre o cometimento da Pampulha e a construção da nova capital. Em primeiro lugar, como já dissemos, Brasília é pródigo marco de uma reinvenção por parte de Niemeyer da própria arquitetura, da arquitetura brasileira e, porque não, de uma linha da arquitetura mundial, tal como fora a invenção, em todas essas instâncias, o conjunto da Pampulha, e Brasília não poderia ter acontecido antes da Pampulha – essa é a relação direta.

Em segundo lugar, as coincidências: era, novamente, Juscelino Kubitschek o visionário artífice da nova capital, como fora do bairro que serviria para modernizar Belo Horizonte; era também o mesmo arquiteto que conduziria, com semelhante entusiasmo, o desafio de construir os edifícios da nova capital; dominava a mesma vontade de fazer algo grandioso ali, naquela natureza agreste do planalto brasileiro, unindo o que de melhor havia em termos artísticos no Brasil, da mesma maneira que ocorrera às margens da lagoa da Pampulha; e, entre outras circunstâncias menores, havia, novamente, o inexorável constrangimento de prazos para que a obra ficasse pronta. O próprio Niemeyer é quem aponta tais relações: *“Pampulha foi o início de Brasília. O mesmo entusiasmo. A mesma correria. A mesma preocupação em terminá-la no prazo estabelecido. Com que alegria JK nos levava de lancha, altas horas da noite, para vermos os edifícios refletindo nas águas da represa!”*[107].

No plano de fazer 50 anos em 5, o empreendimento da nova capital era não só um passo corajoso quanto arriscado, dado por Juscelino com o auxílio de Niemeyer, Lúcio e outros tantos agentes, devido à escala do projeto. Construir uma cidade inteira, em nenhum momento da história humana, foi tarefa fácil, mas esforço de poucos e poderosos; além do mais, Brasília não seria cidade qualquer, de colonização ou celebração, de dormitório ou passeio, mas a capital de

um país novo, que se acreditava dotado de todas as forças para ser o ‘país do futuro’, pela riqueza natural e humana existente em seus domínios: as matas vastas, as terras férteis, o espírito hospitaleiro, a força de trabalho dos jovens.

Brasília é, conquanto, fato perfeitamente compreensível pelo espírito ufanista aquele tempo dominante na sociedade civil brasileira, tão bem representada no homem de estado Juscelino, possuidor de idealismo, aparentemente, inabalável. Como conta Niemeyer,

“Somente em 1957 surgiu o problema da nova capital. JK me procurou na casa das Canoas e juntos descemos para a cidade. Queria construir Brasília, a nova capital do nosso país, e, como ocorreu em Pampulha, desejava a minha colaboração. (...) Entusiasmado, JK contou-me que pretendia uma cidade moderna, concluindo, empolgado, ‘a mais bela do mundo’.”[108]

A reinvenção de Niemeyer nos edifícios de Brasília

A ‘mais bela cidade do mundo’ não se faria sem o esforço imenso desse personagem, superando, com bravura, todas as adversidades que se impuseram, tanto quanto pela lucidez e inovação impressa, na arquitetura, por Niemeyer, para dotar o plano de Lúcio de tridimensionalidade impactante. A idéia era fazer uma arquitetura diferente, ainda não explorada no mundo das formas arquitetônicas da modernidade, e isso Niemeyer conseguiria a partir de três chaves fundamentais, com relação entre si:

1. a busca por eternidade na construção de edifícios absolutos em relação à natureza, *formas puras* para impulsionar a vida humana num território onde, antes, quase nada havia, e o homem, pela arquitetura, devia então dominar;
2. a perseguição da beleza enquanto signo apreensível pelo homem, cumprindo função inexorável na arquitetura, *formas plásticas* para dar conta da grandeza e do caráter da nova capital em suas diversas escalas e funções;
3. e a vontade de expressão livre e criativa, partindo de disciplina formal que foge da arbitrariedade e propicia livre ‘espaço para a imaginação’, *formas geométricas* que

representam, mais propriamente, a razão do tempo, por sintetizarem técnica moderna e crenças pessoais com economia de meios, assumindo tom universalizante, ao mesmo tempo que local e pessoal.

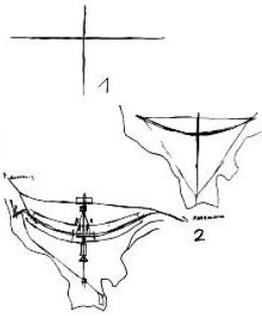
Em outras palavras, magia estrutural e forma original são os meios utilizados para a revolução arquitetônica vista em Brasília, cidade que se lança como metáfora maior da modernidade brasileira pela tentativa, bem sucedida, de fazer arquitetura inovadora, imprevisível dentro da previsibilidade do repertório 'niemeyeriano': os elementos são, praticamente, os mesmos, acrescentam-se, ainda, alguns, mas o que modifica é a atitude do arquiteto em relação à paisagem e a maneira como sintetiza e combina as partes no todo com a vontade de fazer arquitetura eloqüente, mas, simultaneamente, sóbria e concisa.

Signos anteriormente relevantes como a curva e o concreto, são, então, acentuados em significação, mas com o cuidado de manter o mesmo temperamento. Niemeyer passa a trabalhar, mais diretamente, os opostos, como que demonstrando maior domínio compositivo; a todo o momento parece, deliberadamente, jogar com cânones dialéticos como equilíbrio e desequilíbrio, estaticidade e dinamismo, leve e pesado, para pôr em questão, mais uma vez, as convenções do cotidiano e o lugar-comum que havia atingido a arquitetura moderna na década de 50.

Para tanto, apela para uma arquitetura feita por formas que parecem estar pousadas no chão ou suspensas acima dele, como que por forças invisíveis, derivadas do apelo surreal ao extraordinário e ao maravilhoso que incrementa sua arquitetura de mais fortes signos espirituais. Esses – fato que já apontava a Pampulha – passam então a prevalecer sobre os problemas, puramente, funcionais, não por que a função não seja importante ou Niemeyer despreze-a, mas por que está, naturalmente, resolvida a contento pela forma pertinente, na busca pela beleza.

Brasília significa, assim, uma (r) evolução na trajetória de Niemeyer: a profusão de elementos arquitetônicos vista anteriormente em sua obra dá lugar ao que é, estritamente, necessário para cumprir o fato arquitetônico, e o que permanece é por que assumiu, após profundo trabalho de eliminação do superficial, papel funcional e simbólico avantajado, como muito bem aponta Bruand:

“Dessa nova concepção, surge uma arquitetura simbólica e escultural, cuja força resulta de uma simplificação



131, 132

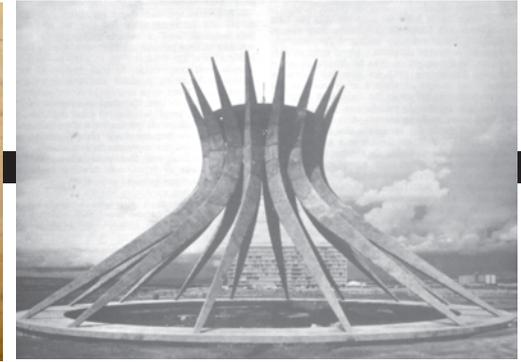
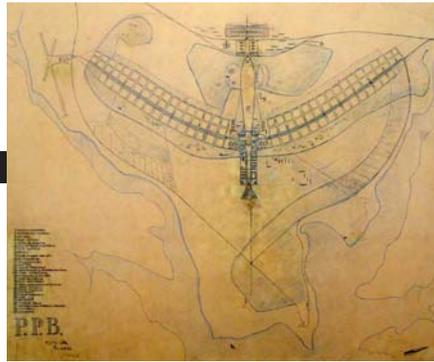
Lúcio Costa

Brasília, Brasil, Capital Federal - esboços da concepção urbana e plano geral

133

Oscar Niemeyer

Catedral de Brasília, D. F., 1958/70 - estrutura em concreto armado apenas lançada, sem vedações, como ficou até 1970



radical do número de elementos participantes e do papel a estes atribuído.”[109]

Em síntese, desse momento em diante, a arquitetura de Oscar passaria a assumir moldes mais disciplinados, menos figurativos e mais abstratos, embora não menos exuberantes e líricos, a liberdade formal primeira evoluindo de certa arbitrariedade em direção a um discurso onde a racionalidade e a pureza previam não mais arbitrar plasticidade ao concreto, mas estabelecer real comprometimento entre forma e estrutura.

Redução e redenção: Catedral de Brasília, na capital do Brasil

Tal constatação não poderia falar melhor a respeito das chaves concepcionais utilizadas na Catedral, obra-prima entre as tantas obras laicas da nova capital e maior em significado que as outras duas obras religiosas que com ela participam o horizonte do planalto[110].

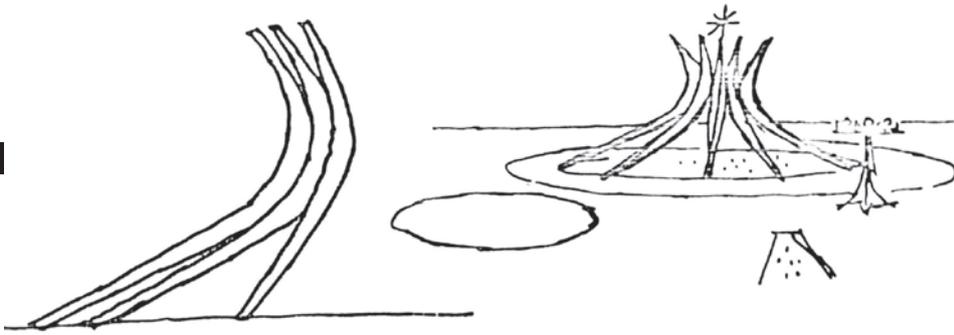
Desfrutando de virtual carta branca para os monumentos da cidade, Niemeyer decidiu fazê-la revolucionária, poderosa expressão da religiosidade intrínseca do brasileiro, que deveria ter, ali, ícone religioso maior.

Concebida em 1958, foi iniciada após a inauguração da capital, em 1960, e permaneceu até 1970 apenas lançada, absoluta sobre a linha do horizonte, em contraste formal com os repetitivos edifícios dos ministérios que lhe fazem fundo. No entanto, desde então, já se pressentia a excepcionalidade do cometimento, a redenção espiritual sendo tocada pela beleza que dela, irresistivelmente, emana por força de uns poucos elementos brilhantemente articulados.

Os preceitos arquiteturais para uma ‘catedral do século XX’

Para tanto, Oscar conciliou a técnica e a razão moderna adotadas de forma original em Brasília, com as chaves do passado, pertinentes de serem mantidas, porque intrínsecas desde sempre ao programa.

Tradicionalmente o maior monumento terrestre da fé católica, a razão de uma catedral permanecia a de um edifício religioso cumpridor de particular papel de representação, devendo exalar magnitude mesmo em tempos de simplicidade, realismo e modéstia da igreja reformada do século XX. Como símbolo maior da cidade no imaginário coletivo, uma catedral, também, não



podia furtar-se de atingir dimensão mais ampla que sua vocação litúrgica imediata; ao mesmo tempo em que grandiosa e acolhedora, deveria ser templo e casa, cumprindo função, simultaneamente, religiosa e social. Por terceiro, mas não menos importante, como em todos os tempos – e nos 1900 não haveria de ser diferente –, uma catedral deveria dar notícia da técnica e do espírito do tempo, sendo monumento reflexivo de uma época. Por suas palavras, Niemeyer demonstra ter noção de tais requerimentos:

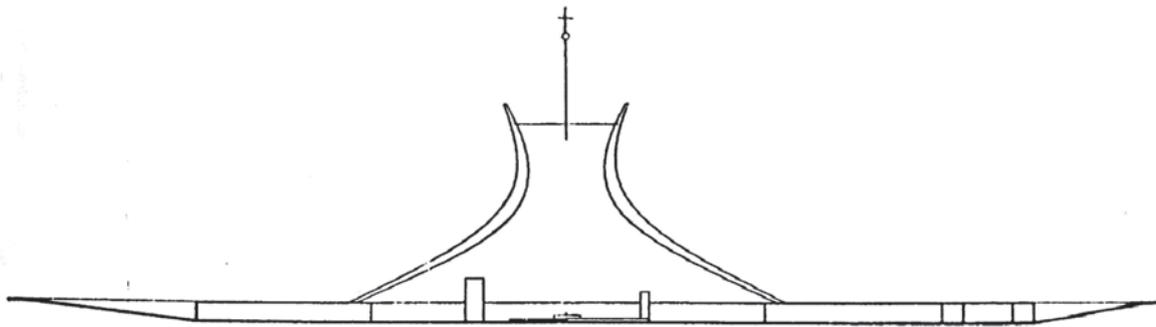
“O projeto de uma catedral é, sem dúvida, um dos temas mais sedutores que se pode propor a um arquiteto. Seu estudo permite uma ampla liberdade de concepção devido à simplicidade do programa em relação com o ritual sagrado. Não se trata de resolver problemas de espaços restritos aos quais se poderia aplicar qualquer sistema construtivo, mas, ao contrário, de criar os grandes espaços livres que caracterizam uma catedral.”[111]

Síntese Estrutural

Seduzido uma outra vez pela liberdade de criação permitida pelo edifício religioso, analogamente ao templo da Pampulha, Oscar fez da solução técnica plasticamente livre e tecnicamente ousada, a síntese arquitetônica entre monumentalidade, simbolismo e função social de uma catedral, impulsionando os valores ainda válidos, e criando novos, pela composição correta e caráter adequado, em forma pertinente ao fato.

Formalmente, a catedral carrega-se de nuances ainda mais surpreendentes que São Francisco de Assis pela necessidade de conceber uma grande estrutura, já que não se tratava mais de pequena capela de bairro, mas do templo maior de uma cidade, que reuniria, em seu interior sagrado, multidão de fiéis. Construtivamente, Niemeyer encontra a solução com um pé no passado e outro no presente, antevendo o futuro: como os antigos mestres medievais, *“...que criaram as cúpulas imensas, as vôtes espetaculares, as grandes catedrais!”*[112] pelo uso audaz da técnica de que dispunham, não poderia ser outro senão o concreto armado, o mais plástico e

Oscar Niemeyer
Catedral de Brasília,
 D. F. , 1958/70 -
 esboços da concepção
 formal/estrutural:
 solução sintética
 plasticamente livre e
 tecnicamente ousada,
 com os arcos
 parabólicos que
 acomodam multidão de
 fiéis



135

Oscar Niemeyer

*Catedral de Brasília,
D. F. , 1958/70 - corte,
demonstrando toda a
síntese estrutural do
objeto: arcos
parabólicos, laje de
união como base da
cruz, acesso, nave e
sacristia enterrados*

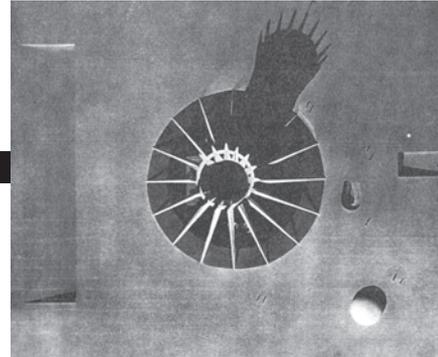
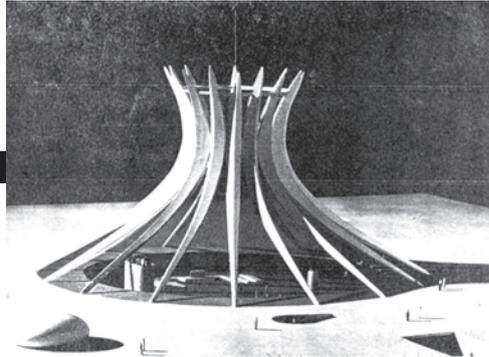
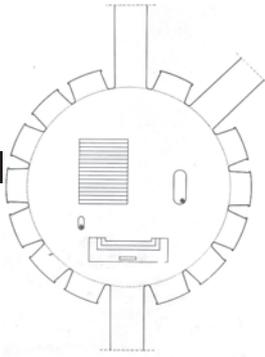
avançado material que a modernidade ofertava, o responsável por dotar a sua catedral de expressão monumental e simbólica absoluta:

“Quando iniciei os estudos para a catedral, sabia que meu projeto deveria constituir, por sua leveza, um exemplo de técnica contemporânea. Recordei-me das antigas catedrais do passado, as quais, cada uma exprimindo o progresso da época em que foram construídas, conquistavam o espaço com as estruturas audazes, a beleza das fachadas e dos interiores ricamente ornamentados. Ora, com a descoberta do cimento armado, que oferece inúmeras possibilidades, sentia poder ambicionar a algo mais.”[113]

Primordialmente, Niemeyer apóia o fato arquitetônico da Catedral numa estrutura em concreto que ascende aos céus, simples e compacta, diáfana e vigorosa, fazendo-a verdadeira *tour de force* pelo ímpeto de, por si só, definir, totalmente, o significado do edifício. Em essência, ambicionava com tal desenho algo mais do que via acontecer em termos de arquitetura religiosa no cenário daqueles dias, construindo uma catedral “...diferente de todas as catedrais do mundo, uma expressão da técnica do concreto armado e do pré-fabricado. Suas colunas foram concretadas no chão, para depois criarem juntas o espetáculo arquitetural”[114].

Na estrutura, o espetáculo arquitetural ensaia-se tão sinteticamente que é possível descrevê-lo numa sentença: a partir de base circular, enterrada cerca de 3 m em relação ao nível exterior, série de pilares parabólicos justapostos alçam-se ao céu desde um anel inferior de concreto, até unirem-se próximo ao topo por uma laje, sobre a qual repousa expressiva cruz metálica, ficando o intercolúnio completado por panos encurvados de vidro. Exceto pelos elementos subsidiários enterrados – túnel de acesso, batistério e sacristia – e pelo campanário separado, posterior, isso é tudo.

Se parece pouco, contudo, basta dizer que tal redução foi um dos maiores desafios técnicos empreendidos na Brasília de muitos outros desafios, tanto que o projeto inicial teve de ser



retrabalhado: sob a competência de Joaquim Cardozo, a estrutura passou dos vinte e um parabolóides, inicialmente pensados, para dezesseis, e o que era apenas para ser uma cinta de concreto a unir os pilares quase no topo, teve de transformar-se em laje, posta um tanto mais abaixo do previsto; teve, ainda, de se construir o referido anel inferior de concreto de onde, na realidade, os pilares arrancam (portanto, não integralmente do chão, como se refere o arquiteto). Só o que não fora resolvido, à época, foi como fazer o fechamento com vidro previsto para os vãos da estrutura, solução encontrada apenas em 1970, quando a Catedral foi, devidamente, completada e então inaugurada[115].

De qualquer maneira, nenhuma modificação em relação à idéia inicial chegou a prejudicar o efeito final do edifício; o *tour de force* surreal e expressionista – absoluto e etéreo como uma ‘Coroa de Cristal’ tautiana – continuou a ser o fato por excelência a evocar o tema religioso e a conferir monumentalidade à obra desde uma apreciação exterior, atingindo, desde que lançado isoladamente, a aspirada unidade entre forma e estrutura e, mais além, entre volume e significado religioso: quando a estrutura está pronta, o edifício está finalizado, o templo está antevisto, o sagrado está despertado.

Intensificação Funcional

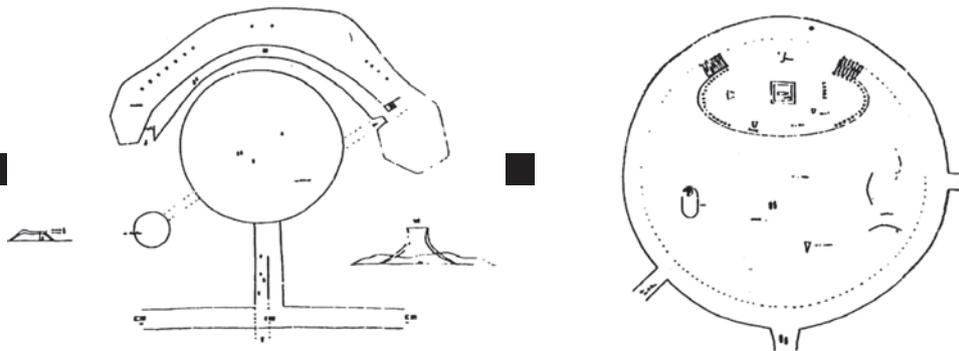
Simultaneamente à ousadia estrutural, explode, proporcionalmente, a adequação funcional e a significação litúrgica: “*Estabelecida a forma da catedral, continuei meus estudos e, pouco a pouco, defini o projeto. Não desejava que a Catedral de Brasília, repetindo o que já existe, tivesse uma fachada principal e outra secundária. Queria que a igreja se apresentasse como um bloco uniforme simples e puro. Um objeto de arte.*”[116].

A solução funcional caracteriza-se pela combinação entre a aspiração mística e social de uma catedral e a abertura e intimidade requeridas pela reforma litúrgica empreendida no seio da religião católica na Europa do entre-guerras. Com vistas a manter a integridade do ‘bloco uniforme simples e puro’ desejado, Niemeyer distribuiu o programa em três partes, diferentemente tratadas, todas em subsolo: corpo principal, batistério e sacristia. A essas, se somam o túnel de acesso ao recinto sagrado – senão uma parte funcional, um subterfúgio surpreendentemente partícipe do fato arquitetônico –, e o campanário.

136 - 138

Oscar Niemeyer

*Catedral de Brasília,
D. F. , 1958/70 - planta
baixa e imagens da
maquete do projeto
original*



139

Oscar Niemeyer

*Catedral de Brasília,
D. F., 1958/70 -
esboço ilustrativo da
solução funcional,
demonstrando a s
partes compositivas do
todo arquitetônico*

140

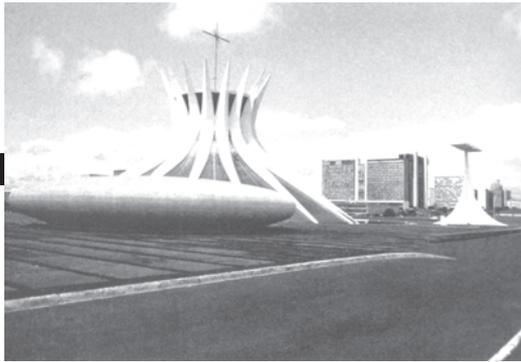
*Catedral de Brasília, D.
F., 1958/70 - esquema
em planta evidenciando
a organização, ao
mesmo tempo,
hierárquica, espartana,
democrática e
liturgicamente correta
da grande nave circular*

O corpo principal é destinado tanto à celebração eucarística em massa, quanto à experimentação íntima do sagrado, tocando ambas as dimensões de uma catedral. Constitui-se por esquema circular 3 m abaixo do nível da Esplanada, com capacidade para quatro mil fiéis em 70 m de diâmetro, coberto pela estrutura, ao mesmo tempo, parede e cúpula, que lega interior com cerca de 40 m de pé-direito. Nele, uma das grandes inovações é que as funções de culto dispõem-se todas livremente, em volumes independentes bem visíveis, ensaiando organização espartana responsável por estabelecer relações litúrgicas mais significativas e adequadas aos ideais da igreja reformada pela criação de um recinto democrático, aos moldes do que, também, trabalhava o esloveno Josef Plecnik no período.

Tendo por base um círculo imaginário derivado do centro, agrupam-se, tangencialmente, o altar, em forma de elipse ligeiramente elevada, a massa retangular formada por pequenos cubos brancos, posta à direita, em lugar dos tradicionais bancos[117], e o púlpito e o coro, ambos cones de base elíptica, situados em oposição diametral: o primeiro, menor e mais baixo, fica à direita do altar e de frente para a congregação, sendo o coro, volume maior e bastante elevado, à esquerda, desde onde os cantores tecem cânticos de louvor ao céu imponderável que avistam, pelos vidros, em posição privilegiada. Em torno desse 'centro', um espaço periférico vazio serve tanto como extensão da nave, quanto marco de passagem da esfera pública à celebração íntima possível nas capelas subsidiárias, colocadas nas extremidades do esquema circular; essas ocupam treze dos dezesseis nichos retangulares, derivados do intercolúnio dos dezesseis pilares parabólicos da estrutura, ficando um deles para o acesso ao templo, e os outros dois derivando os corredores que ligam a nave à sacristia e ao batistério.

Dessa maneira, o tradicional esquema organizativo para templos de planta circular, com capelas em nichos circundando um centro ocupado pela congregação, com altar e acesso opostos e em eixo – recorrente, pelo menos, desde Brunelleschi em *Santa Maria degli Angeli*, na Florença do século XV – resulta intensificado por Niemeyer: junto com o *tour de force* que ascende ao infinito, a opção de fazer a nave democrática com livre disposição de elementos em torno de um centro enfatiza a centralidade sugerida pelo plano circular, mesmo que acesso e altar, em eixo, potencializem experimentação visual linear em ambigüidade que, mais que confundir, enriquece a percepção do sagrado pela exaltação dos sentidos.

303



Desde a periferia, o plano circular permite aos fiéis poderem ver e ouvir, claramente, a celebração, porque continuam próximos do altar, sentindo-se, verdadeiramente, participes do culto, ao invés de distantes espectadores. No centro, eucaristia, palavra, canto e congregação colocam-se em harmoniosa ligação, formando espécie de triângulo litúrgico onde a hierarquia está posta, mas não oprime a união espiritual equânime de todos em direção a Deus, à Santa Mãe protetora do Brasil e a Jesus e seus santos.

O altar não é ponto focal, propriamente, mas tanto mais o centro da celebração cósmica que se dá a partir dele. Exalta-se como protagonista do espaço pelo efeito da estrutura que ascende aos céus em gesto redentor, e pela luz que banha de claridade celeste o recinto sagrado e permite sentir a onipresença divina, transbordando o todo de matizes entre coloridos e azul, um azul como o céu, dos vitrais pintados, nos anos 80, por Marianne Peretti[118]. Junto a elementos menores, como o totem, onde estão fixadas iconografias cristãs, à direita, e os anjos esculpidos por Ceschiatti, pendentos por cabos de aço por sobre a nave, a arquitetura da Catedral resulta, então, engrandecida, como atesta o próprio Niemeyer:

“E vale lembrar outros detalhes, com a arquitetura se enriquecendo, como o contraste de luz com a galeria em sombra e a nave colorida. E lá estão os belos vitrais de Marianne Peretti, os anjos de Ceschiatti, e a possibilidade inédita que muito agradou ao representante do papa, de os crentes olharem pelos vidros transparentes os espaços infinitos onde acreditam estar o senhor.”[119].

A complementar o programa, o batistério, reservado, é parte anexa à composição subtrativa, e, para não comprometer a pureza do corpo principal, ocupa porção própria em subsolo, sobressaindo-se, discretamente, no exterior pela cúpula ovóide branca pouco à frente e à esquerda da rampa de acesso. Assume esquema também circular, conectando-se com a nave por corredor subterrâneo e com o exterior por escada helicoidal e por uma passagem, posta no túnel de acesso ao recinto eclesiástico. Nessa disposição, configura-se adequado funcional e simbolicamente, antecipando o ato do batismo à plena vivência cristã no interior da Casa de

141, 142**Oscar Niemeyer**

*Catedral de Brasília,
D. F. , 1958/70 - vistas
enfocando a
composição templo/
batistério/campanário*



143

Oscar Niemeyer

*Catedral de Brasília,
D. F. , 1958/70 -
esboço ilustrativo
acerca do acesso
principal, esclarecendo
a intenção de uma
'exposição arquitetônica',
atingida pelo contraste
entre estreitamento/
alagamento e claro/
escuro*

Deus: desde o exterior, quem aceita o catolicismo deve primeiro descer a escada, ouvir as palavras de ordem e sentir a água santa derramada na cabeça em sinal da cruz a correr pelo rosto, para só depois, cruzando o umbral escuro, experimentar o esplendor da fé na Santa Igreja do Senhor, bem como rezava a tradição até então[120]. O rito de iniciação fica, assim, simbolizado como real nascimento, ou um renascimento, pela passagem da morte mundana à vida na fé cristã, ao percorrer, ritualmente, o caminho da escuridão à luz divina.

Por sua vez, o bloco contendo a sacristia, salas auxiliares de culto e escritórios eclesiásticos, ocupa porção separada e enterrada, estando ligado ao corpo principal por outro corredor subterrâneo. Por ter sido construído diferente do plano original e não ser permitido o acesso as suas dependências, o pouco que se sabe é que conta com cerca de 1000 m² de construção feita ao fundo do altar; os esquemas desenhados por Niemeyer, posteriormente, indicam que o espaço, que era para ser retangular, tomou forma de bumerangue, com o corredor, primordialmente, em eixo com a entrada, passando para porção média da lateral direita.

Já a solução dada ao acesso é recurso original que proporciona um dos mais poderosos efeitos plásticos e psicológicos proporcionados pela arquitetura para a experimentação do sagrado em todos os tempos. Para adentrar em tão belo templo, Niemeyer não poderia lançar soluções que declinassem a já comentada unidade interna e externa. Dessa maneira, descartou, deliberadamente, recursos tradicionais como nártex, átrio e a própria porta maciça e visível dos templos de antanho, para construir túnel subterrâneo que faz gradual e surpreendente aproximação desde fora ao interior do templo.

Seguindo o caminho ladeado pelas estátuas dos evangelistas, feitas por Ceschiatti, postas em eixo perpendicular com a Esplanada, o fiel toma contato com o túnel estreito e escuro, onde uma rampa, com piso de granito preto, leva-o abaixo para, depois de alguns metros de caminhada, atingir o recinto esplendorosamente transbordante de luz e cor. Como explica o próprio Niemeyer,

“Se o arquiteto deseja dar ao volume interior que criou maior imponência, uma das soluções é o contraste espacial, isto é, projetar um acesso mais estreito, dando ao visitante – pelo contraste –, a impressão da amplitude desejada. É a explosão da qual



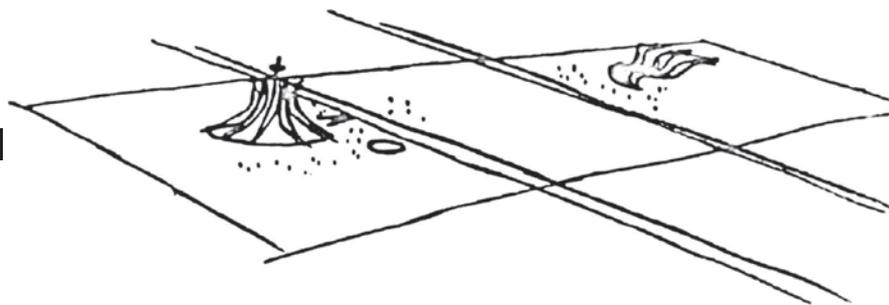
nos falava Le Corbusier, princípio que se repete por toda a arquitetura. Quando projetamos a Catedral de Brasília, desenhamos como acesso uma galeria estreita. O objetivo era dar aos que a visitam, ao entrarem na nave, uma impressão de grandeza multiplicada e, fazendo-a escura, acentuar a luminosidade e o colorido previsto.”
[121]

144, 145
Oscar Niemeyer
Catedral de Brasília, D. F. , 1958/70 - vista do acesso, na Praça/Adro fronteiro, onde estão as esculturas dos Evangelistas, feitas por Ceschiatti

Nesse sentido, o acesso pode, tal como o próprio *tour de force*, ser lido como recurso surreal e expressionista; sua descrição parece com uma feita por Bruno Taut em ‘*Das Glashaus*’: “...atravessamos uma zona escura, uma pequena cova: o lugar das trevas e do tormento desse mundo. Mas, chegando a um umbral, damos de novo com uma abóbada e uma luz interior, cálida, misteriosa e colorida, como a luz das catedrais góticas.”[122]. Querendo extrair do caminho que todos têm de fazer para chegar ao interior uma reação, intimamente, inolvidável – como a que emula uma catedral gótica, uma igreja barroca ou deveria estimular a *stadtkrone* expressionista – , Niemeyer apela, deliberadamente, ao contraste entre escuridão e claridade, enquanto metáforas do profano e do sagrado, para criar passeio arquitetônico que é espécie de “...itinerário da alma humana a caminho da redenção”[123] – terra, umbral, céu, nascimento, morte, renascimento...

Por outro lado, o acesso pode, igualmente, ser interpretado – assim como de maneira mais ampla, todo o edifício –, como retrato da concepção que Niemeyer tem da arquitetura, enquanto meio utópico de elevar, espiritualmente, as massas (o que, também, o aproxima dos expressionistas): se não se pode construir tantas casas, parques ou campos de futebol quanto se gostaria, pode-se assoberbar o povo tão sofrido por experimentação mágica da vida, algo que arranque a existência, por alguns minutos, do terra-a-terra, e mostre o fulgor da transcendência, a esperança de dias melhores na beleza absoluta de outras esferas.

No limite, é tão relevante o que alcançara Niemeyer no interior da Catedral, que mais que correto liturgicamente, é exemplo consistente de como se pode tocar a tão desejada unidade espiritual entre clero e fiéis em prol de uníssono louvor à divindade. A partir da acertada organização dos elementos do culto e dos efeitos psicológicos da luz e da arte, Niemeyer reflete, também no



146

Oscar Niemeyer
Catedral de Brasília,
D. F. , 1958/70 -
esboço da implantação
do edifício, no Eixo
Monumental, em
oposição ao Congresso
Nacional e em frente
ao Teatro Nacional,
conformando portal à
área governamental a
partir do eixo
transverso, onde estão
comércio e rodoviária

interior, a unidade entre forma, volume, estrutura e simbolismo religioso, já atingida, externamente, pela estrutura sintética redentora.

Realce Espacial

Na macroescala, a posição que assume a Catedral e a relação que estabelece com os demais edifícios da nova capital do Brasil tratou de dar bom termo aos requerimentos sociais e de monumentalidade que devem ser tocados por edifício de tal natureza.

Se observarmos o Plano Piloto de Lúcio para Brasília, verificaremos que despertam três porções claramente distintas: o eixo monumental – longo percurso reto e largo, que absorve os edifícios governamentais, administrativos, os monumentos, os palácios, os ministérios, o teatro, a torre e a própria Catedral, entre outros –, o eixo rodoviário e residencial – conglomerado de vias também largas que, inicialmente, compunha uma das linhas da ‘Brasília sinal da cruz’ e que, posteriormente, por constrangimentos de sítio e programa, dobrou-se como asa de avião para absorver as superquadras residenciais, as áreas de lazer e o pequeno comércio e instituições da nova capital – e, finalmente, no cruzamento dos dois, por facilidade que não é, apenas, funcional, fica distribuída a estação rodoviária, ladeada pelos setores comercial e bancário.

Para cada uma dessas zonas, Lúcio, com consciência, legou escala própria de caracterização, segundo a relação a ser estabelecida com a cidade, com os demais edifícios e com os habitantes:

“Na primeira, a intenção arquitetônica é de severa dignidade, prevalecendo, em conseqüência, o caráter monumental; a segunda (...) terá feição recolhida e íntima, conquanto mantenha, por suas proporções e tratamento arquitetônico, a postura urbana que se impõe; na terceira, o espaço foi deliberadamente concentrado e a atmosfera será gregária e acolhedora.”[124]

Portanto, não se pode dizer que algo fugiu das intenções inicialmente traçadas, com relação à localização dos edifícios. O memorial dava conta, com didatismo inaudito, de estabelecer

307



escala e caráter para tudo o que era necessário configurar-se, decisivamente, para o sucesso da empreitada. Os palácios e monumentos da cidade deveriam, por exemplo, transformar-se em símbolos da nova capital e do novo Brasil. Para a Catedral, a previsão, desde a gênese, era a seguinte:

“A Catedral ficou igualmente localizada nessa esplanada, mas numa praça autônoma disposta lateralmente, não só por questão de protocolo, uma vez que a Igreja é separada do Estado, como por uma questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento e, ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitetônica: a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma onde os dois eixos urbanísticos se cruzam”[125]

Interpretando, com precisão máxima, as indicações urbanísticas, a Catedral de Niemeyer ocupa o eixo monumental da cidade, emergindo desde a porção média de uma fatia de terra retangular lateral à Esplanada, no início da seqüência de edifícios postos no lado direito de quem olha em direção ao Congresso Nacional.

Nessa porção, a massa branca e azul, diáfana e vigorosa, claramente, desvincula-se da condição tradicional de centro físico na simetria urbana para ratificar a monumentalidade do conjunto, como queria Lúcio, por duas razões cruciais, justamente adequadas à ordem das coisas no Brasil e à razão da nova capital: a primeira delas é que, na lógica hodierna, não é a Igreja que domina o Estado, mas o Estado que controla as instituições que graçam no país; havendo distinção, há hierarquia, uma deve estar acima e outro abaixo, ou uma no centro e a outra gravitando à volta. Não sendo a razão de Brasília a de uma cidade tradicional, figurativa, mas a de uma cidade nova, funcional, capital não por longo processo de desenvolvimento e dominação econômica-política, mas construída para reunir, num só local, em condições mais adequadas e longe das vicissitudes, o governo do Brasil, não parecia viável reafirmar a velha dominação da igreja, mas enfatizar a importância da ligação com o divino, localizando o Seu templo entre os

147, 148

Oscar Niemeyer

*Catedral de Brasília,
D. F. , 1958/70 -
implantação no Eixo
Monumental da cidade,
contíguo à Esplanada
dos Ministérios e
lateralmente e distante
em relação ao
Congresso Nacional,
que ocupa o centro da
composição*



149, 150
Oscar Niemeyer
*Catedral de Brasília,
D. F. , 1958/70 -
implantação no Eixo
Monumental : num
sentido , a Esplanada
dos mlnistérios; no
outro, a vizinhança com
o setor bancário*

templos do homem, como forma de não superestimar o poder – tantas vezes nefasto –, da Igreja enquanto instituição de domínio. Nada mais justo.

A outra razão, apontada por Lúcio como ‘arquitetônica’, descende dessa primeira, ‘protocolar’: devendo a perspectiva de conjunto da esplanada prosseguir desimpedida até além da plataforma, onde os dois eixos urbanísticos se cruzam, a Catedral, e nenhum outro edifício, poderia colocar-se centralmente, em oposição ao poder governamental, para que os representantes do país pudessem ter a vista larga, com o horizonte desfraldado, metaforicamente, aos pés.

Nem por isso, no entanto, a Catedral subtrai-se da condição histórica de ‘centro da vida’, símbolo maior no imaginário coletivo da *urbs*, em boa parte graças a Niemeyer e à arquitetura de exceção. Em nenhum momento, também, perde a monumentalidade particular, porque submetida à monumentalidade do conjunto na *civitas* Brasília. Equivoca-se quem assim pensa, derivando a argüição de questões anacrônicas, que dizem respeito a uma outra estrutura de vida e pensamento não mais verificada no ‘dessacralizado’ século XX; é até um paradoxo afirmar tal coisa em relação à Catedral, como o fez Santos[126]. Como pode alguém ser destituído dos valores que lhe são intrínsecos, apenas porque socializa com o todo o que possui? Não estará a Catedral em acordo com a posição requerida para a igreja no século XX e com a posição que a religião católica assume na estrutura brasileira – de tantas raças, sotaques e crenças? Não estando posta centralmente, em termos geométricos, a Catedral reafirma os ideais de austeridade e simplicidade da Igreja reformada do século XX sem, contudo, declinar do papel fundamental de marco na condução espiritual do homem.

É apenas aparente, no entanto, que a Catedral não se vincula com chaves tradicionais de localização. Se bem atentarmos, é possível afirmar que, de alguma maneira, ela mantém situação na malha urbana semelhante a que tinha, por exemplo, a praça e a catedral gótica. Em primeiro lugar, como os antigos templos medievais, impõe-se na seqüência de edifícios da cidade pela plástica atraente, garantindo a própria identidade e monumentalidade. Forma, estrutura, escala, materiais, adequação simbólica e, sobretudo, o reconhecimento e a valorização, por parte dos habitantes e pela comunidade nacional e internacional, garantem a afirmação da Catedral como o monumento principal entre os tantos monumentos da Esplanada de Brasília.

Em segundo lugar, e a embasar a relação feita, numa cidade medieval – ou mesmo nas cidades coloniais brasileiras – a igreja principal, raramente, estava localizada em eixos visuais

estritos, apenas dominava praça à frente, próxima à praça do mercado. Brasília não é desenhada em volta da catedral, ficando o edifício religioso como ponto focal da cidade (como queria, por exemplo, Bruno Taut, na figuração da *stadtkrone*), mas o edifício é muito visível, convenientemente colocado entre o eixo principal governamental, o comércio e as residências; a praça que se desfralda aos pés não é o coração da cidade, como também não o era no período medieval, papel desempenhado, em maior grau, pelo clima profano do comércio na praça do mercado.

Em outras palavras: no aludido ‘espaço de maquete’[127] onde pousa o *tour de force* surreal e expressionista, a cúpula ovóide do batistério, o campanário e onde aponta o túnel escuro, há, sim, uma praça verdadeira. O vazio é adro revisitado, a ‘perspectiva desoladora’ tem, como clímax, um monumento maior que emana o sagrado, o ‘conceito passivo’ é nada mais que praça autônoma, onde pode funcionalizar-se procissões, encontros, sermões e, até, comícios (por que não?). Não desempenharia, assim, papel semelhante ao adro, tradicionalmente visto nas igrejas coloniais brasileiras? Não seria tal disposição, livre e aberta, em vez de ‘experiência insólita’, sentido mais de acordo com o espírito requerido nos novos tempos e numa nova idéia de cidade do que uma Catedral constrangida entre edifícios, que desde longe, se não fosse muito alta, não se avistaria mais do que a porção final de suas torres? Não tendo torres, o pouso no meio do vazio justifica-se pelo sentido da cidade e pela potencial visão ao infinito. Pergunto de outra maneira: seria bom olhar entre os vidros e enxergar não o belo céu de Brasília, mas série de edifícios a constrangê-la? E que luz teria lá dentro se assim fosse? Rememoro Oscar, que parafraseando Rilke, afirma que a planície a tudo engrandece[128].

Portanto, não parece haver traição de escala ou desprezo por monumentalidade, crítica amplamente aceita até então; há, apenas, retrabalho de aspectos que, desde a tradição, derivou decisões arquitetônicas e urbanísticas mais coerentes aos novos pressupostos funcionais e simbólicos em cidade que não é como as outras. E, enfim, a Catedral, conjugada ao Teatro que lhe opõe, transversalmente, marca sua representatividade, no todo, por ambos, formas especiais livres, opostas à ordinariedade dos edifícios-barras dos ministérios, funcionarem, metaforicamente como portal, as duas alegorias logo sendo avistadas por quem chega à capital de ônibus ou de avião e não se furta de lançar o olho em direção ao coração do poder no Brasil, ou mesmo tomar parte dele.

Exaltação Sacra

Não por acaso, a magia da catedral é tanto estrutural e espacial, quanto simbólica. São muitas as metáforas, signos, símbolos e leituras possíveis para a bela *tour de force* em concreto e vidro. Quem a avista, de qualquer lado, ao longe ou próximo dela, logo escolhe a que, ao seu juízo, melhor explica a forma do edifício em termos cristãos ou, ainda, cria novas. Isso porque, indubitavelmente, a forma da Catedral de Brasília emana sentido religioso, é apelo contundente ao sagrado, porque como diz Oscar, o desejo era criar um templo que extrapolasse a necessidade de cruz ou santos para conferir-lhe caráter, incitando acima de tudo uma ‘idéia religiosa’:

“Não era suficiente realizar uma catedral que não tivesse necessidade de cruz ou de santos para caracterizar-se exteriormente como a Casa de Deus. Pensei que a Catedral de Brasília pudesse refletir, como uma grande escultura, uma idéia religiosa, um momento de oração, por exemplo. Projetei-a circular, com colunas curvas que se elevam como em um gesto de reclamo e de comunicação.”[129]

Essa é uma primeira metáfora que toca o simbólico na Catedral: a forma como sendo a união de braços elevados aos céus em súplica ou agradecimento através da oração. Também foram referidas, nas várias apreciações já feitas, a relação de sua forma com o ‘desabrochar de uma flor tropical’ ou de uma ‘flor de lótus’, como um signo arquitetônico da ‘coroa da Rainha dos Céus ou de espinhos de Cristo na Paixão’ tanto quanto, a partir da sugestão do arquiteto, a imagem terrena de ‘duas mãos abertas em súplica’[130]. Schlee, por sua vez, atenta para a forma da catedral como gigantesca ‘tenda’, “...templo-tenda, local de reunião e de oração, marcado pelos montantes do hiperbolóide”[131] – sem dúvida, imagem cabível, ligada a uma das supostas origens da arquitetura –, enquanto Gil, igualmente lendo o fato por signos míticos de mundo, vincula o cometimento da Catedral ao mito da ‘Montanha Sagrada’ em relação ao Centro do Mundo, fazendo referência “...ao mito da caverna no interior da montanha, porque a vivência do espaço produz-se depois de um recorrido descendente, ao final do qual se percebe a grandiosidade



da estrutura, como o interior de uma cúpula sobre muros verticais.”[132]. Todas belas imagens, poeticamente descritas, mas salvo as exceções apontadas, um tanto gratuitas porque superficiais.

Particularmente, prefiro pensar que a catedral funciona mais cenograficamente, derivando daí o maior trunfo para a experimentação humana do sagrado. Na insistência ‘niemeyeriana’ de que a beleza cumpre papel relevante para a arquitetura, a bela forma plástica, livre, platonicamente absoluta no ‘vazio’ proporcionado pelo afastamento dos edifícios incita, tanto do exterior quando do interior, uma mesma imagem invertida: a ‘Casa de Deus’ na Terra com o céu infinito – lugar do divino – ao fundo da perspectiva.

Desde o interior, o cristão, em culto público ou oração íntima, pode elevar os olhos ao amplo céu, o azul céu de brancas nuvens do planalto brasileiro, e sentir sua vinculação transcendente e a onipresença divina. Desde fora, outra sedutora imagem do imponderável desperta da apreciação da *tour de force* como filigrana divina, materialização cósmica da Casa de Deus na Terra, também com o infinito céu como cenografia ao fundo. Assim, em qualquer uma das posições que se tome, a catedral surge como a *Domus Dei* em meio ao vácuo, deflagrando-se em poderoso instrumento de contato entre dois mundos: o humano/mundano, potencialmente, transfigurado em divino/celeste pelo afastamento ilusório das coisas da Terra[133].

Unidade Experiencial

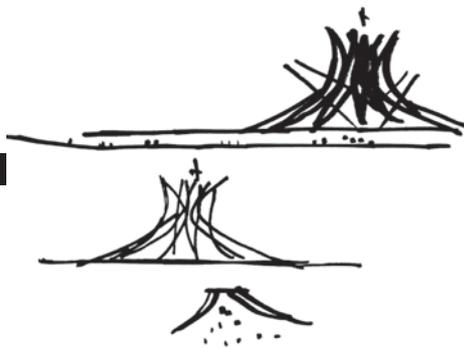
Além de todos esses aspectos, Niemeyer consegue ser, ainda, surpreendente e revolucionário pela redução inovadora que faz de constantes arquiteturais e permanências simbólicas datadas de outros momentos-chave da história eclesial cristã ocidental. A Catedral alia, na concepção redentoramente simples, o dinamismo formal gótico/expressionista com a estaticidade e pureza geométrica e espacial clássico/renascentista, sintetizando tudo com uma vontade de experimentação da forma e do espaço sedutoramente barroca.

Formalmente, a *tour de force* em concreto guarda relação com o que criaram, na pedra bruta, os velhos mestres construtores medievais e, depois, nas primeiras décadas do século XX, aspiraram os expressionistas: um impulso de ascensão ao infinito, dado pela verticalidade das linhas, pela inclinação triangular dos elementos, pela separação entre estrutura e fechamento e pela leveza diáfana do todo. Combinação que exala transcendência, a ponto de firmar-se como

151, 152

Oscar Niemeyer

Catedral de Brasília, D. F., 1958/70 - ao nível do observador, em todo o seu potencial cenográfico, relacionando, do interior ao exterior e vice-versa, homem e divindade, natural e sobrenatural, através da arquitetura



153

Oscar Niemeyer

*Catedral de Brasília,
D. F. , 1958/70 -
croquis do arquiteto
demonstrando a
relevância da luz
natural para a
emanção do sagrado
no interior do templo -
o preenchimento vítreo
dos intercolúnios
cumpre papel análogo
aos vitrais góticos na
grandes catedrais
medievais*

signo por excelência do religioso arquitetural, desde que o gótico legou as grandes catedrais, ainda hoje, tão admiradas.

Também é gótico-medieval a situação urbana, como já afirmamos, assim como a luz e os vitrais da Catedral. A luz passara a ser o símbolo fundamental para evocar a comoção religiosa desde que a penumbra da igreja românica cedeu ante a separação entre estrutura e fechamento lançada por Suger em *St. Denis*, o que fez das paredes superfícies vítreas por onde a claridade exterior passou a penetrar soberba, transformando a matéria terrestre em instrumento divino pelo novo sentido perceptivo e plástico. Se pensarmos que na igreja gótica, como esclarece Graeff,

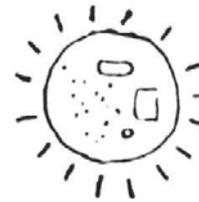
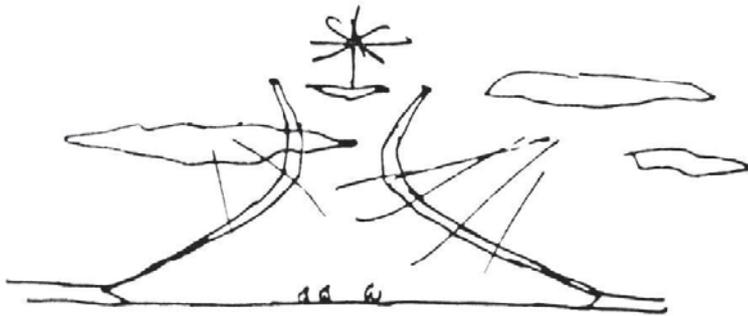
“...a luz e a sombra se digladiam em uma luta silenciosa, comandadas aparentemente pelo acaso, luta que se decide nos momentos culminantes através de inundações de luz e cores, que derramam em jorros pelas naves, carregando a alma dos fiéis até os pés de Deus”[134].

154 - 156

*Vistas do espaço
interior democrático e
colorido da nave -
unidade entre forma,
estrutura e função*

podemos relacionar os grandes planos de vidro da Catedral de Brasília aos vitrais góticos, transfigurando a ‘penitência’ e o ‘castigo’, infundidos pela escuridão, na ‘paz’ e na ‘esperança’ que a luz e a cor legam, pródigas, ao interior, partilhando com o homem, metaforicamente, a claridade das esferas celestiais e a brilhante glória divina. As trevas são deixadas no corredor de acesso, ficando a nave plena de luz, alegria e transparência, a matéria arquitetônica transformando-se em elemento imaterial pelo banho de luz celestial. Nada mais próximo do que pretendia Niemeyer, quando afirma “...não desejava repetir o contraste habitual, o exterior luminoso e o interior em penumbra (...) que infundem um senso de penitência e de castigo. Preferi fazer o contrário, para que os fiéis, tendo percorrido a galeria obscura, experimentassem, ao entrar na nave, no contraste de luz e de cores, uma sensação de paz e de esperança.”[135].

Em contraste ao dinamismo formal, a planta circular remete à estaticidade classicista do *tholos* grego, transmutado na lógica geométrica e obsessão pela perfeição formal, pelo templo circular renascentista (ideais que, também, de alguma maneira, permearam o pensamento arquitetônico moderno, em especial religioso, via os templos cristocêntricos, estimulados circulares, pelos teóricos da reforma litúrgica da Alemanha entre-guerras). Alberti, um dos mais



influentes teóricos renascentistas, já apontava, no *quattrocentto*, ser o círculo a forma naturalmente mais perfeita[136] e, sendo de origem divina, a mais apta para a construção de templos, edifícios tomados como especiais em relação aos outros programas públicos[137].

Ao fazê-la circular, Niemeyer não só escolhe forma que se adapta ao programa, como expressa, conscientemente, na modernidade, a crença dos humanistas do Renascimento no círculo, forma que tudo contém e desde onde derivam todas as outras. Como Palladio ou Alberti, igualmente antevê a unidade, pureza e homogeneidade da forma circular, as quais aludem, em outro plano, à perfeição e à onipresença divina; isso fica claro quando declara que “*Para a Catedral de Brasília, procuramos encontrar uma solução compacta, que se apresentasse externamente de qualquer ângulo com a mesma pureza*”[138], uma que, aos moldes teóricos de Alberti, fosse bela a partir da harmonia estabelecida por todas as partes, “*...ajustadas de tal maneira e em proporção e conexão tais que nada poderia ser acrescentado, separado ou modificado sem prejuízo do conjunto.*”[139].

Ratificando o que intuiu Summerson a respeito da essência da arquitetura renascentista estar expressa, consciente ou inconscientemente, em todas as arquiteturas do mundo[140], Niemeyer parece seguir o dito ‘albertiano’ de não ser necessário agarrar-se aos esquemas dos antigos, como se fossem leis inquestionáveis, mas de a partir de suas lições, encontrar novas soluções, que igualassem ou até superassem a glória passada: a planta circular da Catedral afirma a perfeição da natureza divina, a ‘Casa de Deus’ na Terra como centro de celebração cósmica transcendente e o homem, enquanto centro do mundo criado por Deus, a sua imagem e semelhança, porque é ele que ocupa a porção central da nave.

Afora o impulso ascendente, emocionalmente gótico-expressionista, a *tour de force* estrutural da Catedral rememora, em essência, a volumetria barroca por unir, num gesto contínuo, parede e cúpula como ensaiou, por exemplo, Borromini em *San Carlo alle Quattro Fontane*, até atingir o desejado efeito em *San Ivo alla Sapienza*, ambas na Roma do século XVII.

Mais que isso, é indubitável que o contraste lumínico sentido no percurso desde o exterior ao interior, e a ‘experimentação cenográfica’ da Catedral são, em emoção, barrocos, a teatralidade da luz estrangendo os sentidos para proporcionar o espetáculo religioso coroado pelos anjos pendentes de Ceschiatti, presos na estrutura, tal como em *S. Andrea al Quirinale*, de Bernini, ou na própria *San Carlo*, de Borromini. Por outro lado, ao jogar com sensações de claro e escuro e

157

Oscar Niemeyer
Catedral de Brasília,
 D. F. , 1958/70 - a
 planta circular e o
 volume puro remetem
 ao esquema estático do
 tholos grego,
 revigorado, em termos
 cristão católicos, pelo
 intelectualismo
 humanista no
 Renascimento, quando
 da busca classicista da
 perfeição geométrica
 através de formas
 platônicas

distância e proximidade entre edifício e horizonte, Oscar toca o que ele mesmo referira como 'terceira dimensão', prática muito antiga da qual os construtores barrocos serviam-se muito bem:

“Numa composição arquitetural não existem apenas os espaços externos e internos, mas também o espaço próximo e distante, a terceira dimensão. Jogar com esses elementos é uma prática antiga, um jogo de volumes, de distâncias, de claro e escuro, que o barroco usou numa escala menor e requintada. Na arquitetura contemporânea tudo isso assume outra importância, pelos volumes inesperados que os programas estabelecem e a técnica e a imaginação do arquiteto diversificam.”[141]

Também é barroco, como em São Francisco de Assis, na Pampulha, o desejo de conciliar pintura, escultura e arquitetura no templo para, juntas, assoberbarem os fiéis e conquistarem simpatia à Igreja; lá estão, além dos anjos de Ceschiatti e dos vitrais de Peretti, os evangelistas, também, de Ceschiatti, conduzindo as pessoas, no adro, um pouco acima do leito das avenidas da Esplanada, até o corredor que dá acesso ao interior da Catedral e os painéis de Athos Bulcão, no batistério.

Com tal conjunção, partindo de releitura crítica e criativa do que a experiência lega como sempre válido para estimular o que de sagrado pode despertar o arquiteto, Niemeyer reafirma tanto o conhecimento amplo que detém a respeito da história da arquitetura, como o talento genial para criar espaços e formas atualizados às aspirações e necessidades do homem, reinventando a arquitetura religiosa nos tempos modernos a partir da tradição[142].

Redução e Redenção

Por todos os aspectos deflagrados, sei que não me arrisco ao afirmar que a catedral de Niemeyer é digna da capital e símbolo católico maior do Brasil, monumento eclesiástico marcante por reter o sagrado na unidade proporcionada pela pureza volumétrica.



A composição, que toma o céu cheia de sugestões simbólicas para esvair-se no infinito, é das realizações mais significativas da arquitetura religiosa mundial no século XX, senão a representação mais exata do que a técnica construtiva e a mente do arquiteto poderiam legar, naquele momento, ao homem que desejava, ainda, sentir, intimamente, a onipresença divina.

A unidade alcançada entre forma, volume, estrutura e simbolismo religioso faz dela concepção revolucionária tão ou mais importante que Gaudí na *Sagrada Família*, Perret em *Raincy*, Corbusier em *Ronchamp* ou que o próprio Niemeyer da *Pampulha*, ícones consagrados em termos de arquitetura religiosa cristã do século XX. O que mais impressiona é que tamanha conciliação parece se fazer sem muito esforço, um retrato fiel das ambições do arquiteto na arquitetura de Brasília e signo de seu comprometimento com uma plástica pura e rigorosa, como jamais o havia preocupado.

Se a grandeza de uma tarefa é definida pela economia de meios com que se atinge o objetivo, então a Catedral de Brasília, pela dimensão e significado, é a grande catedral do século XX, podendo ser medida contra outras de qualquer tempo: o céu físico, avistado sem nenhuma intermediação de elemento terrestre, é sofisticado subterfúgio que permite o espírito ascender e experimentar o sagrado como poucas vezes feito na história da arquitetura cristã ocidental.

O Sagrado reiventado

Sendo a arquitetura, para Niemeyer, invenção com base na intuição e na técnica, prefiro encerrar dizendo que, para mim – sem querer colocar emoção demasiada em argumentos pouco plausíveis – a forma final da Catedral deriva da manipulação das imagens reconditamente guardadas pelo artista de ‘tudo aquilo que viu e amou na vida’, como gosta de declarar[143].

Niemeyer refere-se, em um de seus textos, que nas viagens de carro que fazia à Brasília, nuvens sugeriam catedrais enormes e misteriosas que se desvaneciam em branco nevoeiro pelos ventos cambiantes e repentinos do planalto brasileiro[144]. Sabendo que congelar o sonho, tornando-o assim permanente, é recurso criativo muito utilizado por Niemeyer em aporte surreal da realidade, divago que a catedral de Brasília é uma das catedrais vislumbradas, poética e imaginativamente, nas nuvens do planalto. O céu físico, avistado sem nenhuma intermediação de elemento terrestre, é sofisticado subterfúgio que permite o espírito ascender e experimentar o sagrado como poucas vezes feito na história da arquitetura cristã ocidental.

158

Oscar Niemeyer

Catedral de Brasília, D. F., 1958/70 - redução compositiva e redenção espiritual com economia de meios - via para tocar o sagrado no dito dessacralizado século XX, redefinindo a imagem da Catedral enquanto edifício religioso onipresente para o catolicismo ocidental

Templos consoantes aos tempos

Com a capela da Pampulha e a catedral de Brasília, Niemeyer tanto inventa e reinventa sua arquitetura quanto revoluciona e redime o século XX como século tão cheio de vigor construtivo e espiritual como os anteriores. Em ambas as obras, o que Niemeyer toca não havia tido, até então, precedentes construídos nos 1900 – e isso que ele não é católico, é coisa nenhuma em termos das religiões terrestres instituídas; como Wagner, é ateu declarado, o que comprova a tese de que não é necessário estar ligado aos ideais da Santa Igreja para construir um templo cristão, mas ser dotado de inteligência, sensibilidade e capacidade para emanar o espiritual por atenção ao que há de imponderável e absoluto na vida, algo possível de o homem sentir mais do que dogmatizado pela religião.

Monumentalidade, liberdade formal, riqueza material e síntese das artes, tudo trabalhando em prol de uma unidade possível entre homem, natureza e arquitetura pela beleza das formas construídas, são os signos presentes, de forma original, na obra de um gênio brasileiro que afirma preferir ser chamado de Oscar Ribeiro de Almeida de Niemeyer Soares, para marcar o quão mestiço e ligado aos irmãos brasileiros e ao país ele se sente; um arquiteto que anda, até hoje, “...a inventar sua arquitetura, que poucos, muito poucos, vão poder compreender”[145] até que ainda esteja materialmente entre nós.

Notas

1 John Ruskin antecipou em seus textos o valor do geometricamente anômalo na vinculação do trabalho manual, necessariamente imperfeito, à natureza.

2 Como explicita FRAMPTON, op. cit., p. 69, “Os escritos de Viollet-le-Duc, Ruskin e Richard Wagner foram parte do cabedal cultural adotado por Gaudí. À parte essas influências extramediterrânicas, sua obra parece ter-se originado de dois impulsos um tanto antitéticos: o desejo de reviver a arquitetura indígena e a compulsão de criar formas totalmente novas de expressão.”

3 HITCHCOCK, op. cit., p. 437.

4 Idem.

5 Assinala GIL, op. cit., p. 190, ratificando Carlos Flores, “*que uma pessoa enamorada da ordem natural como Gaudí devia considerar inadmissíveis os delineamentos estruturais tacitamente aprovados desde a antigüidade, nos quais as tendências naturais viam-se de certo modo contrariadas.*”

6 OCHSÉ, op. cit., p. 58.

7 São de todos conhecidas as manias curiosas, os ataques coléricos, as aventuras amorosas, os desastres materiais, as perdas humanas e a insistência de Wright em andar sempre em carros conversíveis.

8 BENEVOLO, op. cit., p. 610.

9 Wright *apud* ZEVI, op. cit., p. 72.

10 *Idem.*

11 Cf. HEATHCOTE, op. cit., p. 52.

12 Dada no *Art Institute of Chicago*, citada em HEATHCOTE, op. cit., p. 52.

13 FRAMPTON, op. cit., p. 66.

14 Wright *apud* HEATHCOTE, op. cit., p. 52.

15 FRAMPTON, op. cit., p. 66.

16 Wright *apud* ZEVI, op. cit., p. 220.

17 *Idem.*

18 ZEVI, op. cit., p. 223.

19 Nesse sentido, escreve FRAMPTON (op. cit., p. 229): “*A partir de então, além de suas casas usonianas extraordinariamente práticas, Wright continuou desenvolvendo um tipo curioso de arquitetura de ficção científica que, a julgar pelo estilo exótico de suas últimas criações, parecia destinado a servir de moradia para alguma espécie extraterrestre.*”

20 Conforme aponta GIL, op. cit., p. 88.

21 *Idem.*

22 Bruce Brooks Pfeiffer *apud* GIL, op. cit., p. 90.

23 Cf. HEATHCOTE, op. cit., p. 54.

24 GIL, op. cit., p. 90.

25 Nikolaus Pevsner, em suas notas sobre a arquitetura moderna no livro “*Panorama da Arquitetura Ocidental*” (op. cit., p. 443) escreve o seguinte: “...*também é verdade que um estilo que enfatiza*

tanto a franca exposição da função deveria ser especialmente adequado para os edifícios cuja função é evidente para todos porque é prática, e menos para edifícios cuja função é mais espiritual do que prática. Eis porque a arquitetura religiosa e a dos grandes edifícios cívicos ficaram para trás.”.

26 Le Corbusier *apud* BOESIGER, W. *Le Corbusier: Oeuvre Complète*, vol. 5 1946-1952, p. 25.

27 Le Corbusier *apud* SANTOS, Cecília Rodrigues dos. “...Porque as catedrais não eram brancas”. *Revista Projeto* n. 128, dez. 1989, p. 40.

28 BENTON, Tim. “*The sacred and the search for myths*”. In: RAEBURN, Michael & WILSON, Victoria (ed.). *Le Corbusier, Architect of the century*. London: Arts Council of Great Britain, 1987, p. 238 a 245.

29 *Idem*.

30 LE CORBUSIER *apud* BENTON, op. cit., p. 243.

31 Declaração de Corbusier a um jornalista, durante a inauguração da capela. In: PETIT, Jean. *Le Corbusier lui-même*. Geneve: Rousseau, 1970, p. 184.

32 PEVSNER, op. cit., p. 445 e 446.

33 Cônego *Ledeur*, em entrevista cedida em março de 1974 a Danièle Pauly. In: PAULY, Danièle. *La Chapelle du Ronchamp*. Basel: Birkhauser, 1997, p. 59.

34 Corbusier *apud* PETIT, op. cit., p. 184.

35 BELOT *apud* PAULY, op. cit., p. 94.

36 “*Dêem-me carvão e papel! O processo inicia com uma resposta ao sítio. Paredes grossas e um casco de siri para dar curvas a um plano estático. Eu providenciarei o casco de siri; nós o pousaremos sobre as absurdas mas úteis paredes grossas. Não haverá janelas; em vez disso, raios de luz infiltrar-se-ão por todos os lados.*” LE CORBUSIER *apud* PAULY, op. cit., p.72.

37 “*Uma personalidade respeitável esteve sempre presente – a paisagem, os quatro horizontes. Eles foram os únicos no comando...Um local de peregrinação em dias específicos, mas também um local de peregrinação para pessoas vindas dos quatro horizontes, chegadas de carro, trem e avião.*” LE CORBUSIER *apud* BENTON op. cit. 249.

38 Ábade Ferry *apud* PAULY, op. cit., p. 40.

- 39 Ver as apreciações feitas sobre *Ronchamp* por Fernando Pérez Oyarzun *et alli*, em “*Sentido y evolucion de la planta libre de Le Corbusier*”. Série Cuadernos de Extension, Facultad de Arquitectura, Universidad Católica del Chile. Santiago: Comité Editor, 1985.
- 40 Le Corbusier *apud* BOESIGER, Willy. *Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p. 125.
- 41 ROWE, Colin. “La Tourette”. In: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili S. A., 3ª ed., 1999, p. 186.
- 42 LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 39 e 154.
- 43 ROWE, op. cit, p.183.
- 44 COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 119.
- 45 Independente de razões de cunho produtivo ou climáticas, a arquitetura escandinava havia despertado a atenção de todos por ter adaptado as pautas da modernidade ao saber construtivo local e à anterior influência classicista, conciliação que, de pronto, não causara uma tal ruptura com o passado, como em outros países europeus. E, em relação ao objeto, o desenho sempre fora impecável, alta qualidade e tom artesanal, o que também muito impressionava a todos. Ver Capítulo 1, item 1.5.
- 46 Por volta de 1932 Aalto conhece o casal Harry e Mairee Gullichsen, ela herdeira da grande firma Ahlström de madeira, papel e celulose, desenvolvendo uma amizade consistente que alavancou sua carreira a partir do desenho de mobiliário para a indústria; desde aí, junto à outra grande empresa do setor, a Enso-Gutzeit, Aalto teria o patrocínio da indústria madeireira finlandesa até sua morte, em 1976. Ver FRAMPTON, op. cit., p. 238 e 239.
- 47 Cf. FRAMPTON, op. cit., 241.
- 48 ARGAN, op. cit, p. 292.
- 49 MONTANER, op. cit., p. 86.
- 50 Recurso muito semelhante ao que Le Corbusier usara anos depois para iluminação dos altares nas capelas laterais da igreja de La Tourette.
- 51 FLEIG, op. cit., p. 192.
- 52 Cf. MAHFUZ, Edson da C. *Ensaio sobre a Razão Compositiva*. Viçosa: UFV, Impr. Univ.; Belo Horizonte: AP Cultural, 1995, p. 124.
- 53 Cf. FLEIG, Karl. *Alvar Aalto*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 195.

54 Alvar Aalto apud SCHILDT, Goran. *Alvar Aalto. Obra Completa: arquitectura, arte y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996, p. 51 e 52.

55 Código também utilizado por Asplund no projeto feito a partir de 1933 para a Capela de Santa Cruz, no Cemitério Sul de Estocolmo, sendo, no entanto, o perfil de Aalto bem mais saliente. Ver Capítulo 1, item 1.5.

56 FRAMPTON, op. cit., p. 245.

57 Idem.

58 Há um novo projeto realizado para Lahti em 1970, mas que parte da concepção vencedora do concurso em 1950.

59 A igreja, com a sacristia e a primeira parte do Centro Paroquial foram inaugurados em junho de 1978, mas o projeto só se completaria dois anos depois. FLEIG, op. cit., p. 205.

60 O termo 'tour de force' está em BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 214.

61 NIEMEYER, Oscar. *Minha Arquitetura*. Rio de Janeiro: Revan, 2000, p. 7.

62 COSTA, op. cit., p. 198 e 199.

63 As formas cheias de sensibilidade e lirismo que inaugura na arquitetura nacional – e às quais ainda se dedica – partiam da definição corbusiana de arquitetura como o 'sábio, correto e magnífico jogo de volumes sob a luz' para assumirem novos contornos, linhas de uma paisagem natural exuberante em topografia acidentada banhada de sol onde, inclusive, outros volumes brancos e grandes formas primárias que não as corbusianas já haviam protagonizado, nos diversos núcleos coloniais de cunho vernáculo e no erudito barroco do mestre Aleijadinho, uma arquitetura consoante ao espírito do povo e à paisagem do país. Neste sentido, há indubitáveis pontos de contato entre o modernismo brasileiro/arquitetura de Niemeyer e as estruturas coloniais, especialmente barrocas, no sentido da predominância de hierarquias bem definidas, da vontade de unidade das artes, do interesse por uma monumentalidade cenográfica e urbana e da busca por universalidade enraizada em emoções específicas e condições de espírito local a partir de dogmas absolutos que tudo encerram.

64 Como denomina David UNDERWOOD no livro "Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil". São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

65 NIEMEYER, Oscar. *Meu Sósia e eu*. Rio de Janeiro: Revan, 1992, p. 125.

- 66 Muito bem relacionadas por Edson Mahfuz no célebre texto ‘O clássico, o poético e o erótico: método, contexto e programa na obra de Oscar Niemeyer’. In: *O clássico, o poético e o erótico e outros ensaios*. Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis. V. 4. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2001. Originalmente publicado em *Arquitetura e Urbanismo* 15, São Paulo, dezembro 1987/janeiro 1988.
- 67 UNDERWOOD, op. cit., p. 9.
- 68 Niemeyer *apud* PETIT, Jean. *Niemeyer: poeta da arquitetura*. Lugano: Fidia Edizione d’Arte, 1998, p. 304.
- 69 NIEMEYER, nas notas de agradecimento em ‘Minha Arquitetura’ e em várias das entrevistas que ainda dá aos 97 anos.
- 70 Niemeyer *apud* PETIT, op. cit., p. 62.
- 71 Idem.
- 72 Declara Niemeyer (PETIT, op. cit., p. 313): “Só o problema religioso passava em segundo plano. Minhas últimas leituras se resumiam a Teilhard de Chardin, cujo epílogo não me convenceria de uma obra tão científica. Restavam-me reminiscências da infância, da minha família católica, e uma estranha sensação de curiosidade. Seria o ‘sentimento do ilimitado, do infinito oceânico’ de que falara Freud e eu, marxista, por razões maiores, deveria também recusar e esquecer?”
- 73 Declaração citada por NIEMEYER em ‘Minha Arquitetura’, op. cit., p. 17.
- 74 UNDERWOOD, op. cit., p. 69.
- 75 NIEMEYER, op. cit., p. 17.
- 76 Niemeyer *apud* UNDERWOOD, op. cit., p. 43.
- 77 Idem, p. 44.
- 78 UNDERWOOD, op. cit., p. 19.
- 79 NIEMEYER, ‘Meu Sósia e Eu’, op. cit., p. 11.
- 80 Niemeyer *apud* UNDERWOOD, op. cit., p. 45.
- 81 Ver MAHFUZ, op. cit., p. 137.
- 82 Outro ponto de contato é que tanto Niemeyer quanto os surrealistas pretendiam defender a causa do proletariado contra a sociedade capitalista, partilhando a visão de que não se devia abrir mão da criação artística e da liberdade de imaginação para atingir os objetivos sociais via arte.
- 83 Para parafrasear MAHFUZ, op. cit., p. 121.

84 LE CORBUSIER, 'Por uma arquitetura', op. cit., p. 145.

85 Parafraçando declaração de Le Corbusier em '*Quand les Cathédrales étaient Blanches. Voyage aux pays des timides*'. Citados em SANTOS, Cecília Rodrigues dos. "...Porque as catedrais não eram brancas". Revista Projeto n. 128, dez. 1989, p. 40.

86 NIEMEYER *apud* PETIT, op. cit., p. 277.

87 Como descreve Philip Goodwin no prefácio do livro 'Pampulha', de Niemeyer. Citado em COMAS, Carlos Eduardo Dias. Excerto da tese de doutoramento inédita, fornecida pelo autor. Datil., s.d.b., s. p.

88 COMAS, op. cit.

89 "*Para mim, Pampulha foi o começo da minha vida de arquiteto. E com que entusiasmo começava!*". Niemeyer *apud* PETIT, op. cit., p. 276.

90 Embora o bairro da Pampulha represente um erro de ordem urbanística, pela omissão do governo à especulação imobiliária e pela série de contratempos que tivera, como a proibição do jogo no Brasil e a contaminação do lago por parasitas, a arquitetura de Niemeyer na Pampulha nada tem a ver com isso: "...os edifícios de Niemeyer erguem-se às margens do lago com todo seu encanto e beleza formal, mas ainda no mesmo esplêndido isolamento do primeiro dia e sem utilidade definida". (BRUAND, op. cit., p. 109),

91 Op. cit.

92 Apontados por Mahfuz, op. cit., p. 129.

93 A. Hermant *apud* COMAS, op. cit.

94 Bruand fala que a capela, embora consagrada, serve hoje apenas para "...manifestações ocasionais que não correspondem a nenhuma necessidade prática" o que, mais uma vez é digno de ressaltar-se, nada tem a ver com a resposta arquitetônica ao programa religioso dada por Niemeyer, mas ao próprio ocaso do Bairro da Pampulha. Sobre a querela para sua consagração e os termos usados por defensores e detratores, recomenda-se ver BAPTISTA, Anna Paola P. "Modernismo e tradição na arte religiosa – a querela da Pampulha". *Locus*: revista de história. Juiz de Fora, v. 5, n.2, 1999; sobre uma particular visão das reais razões para a negação da capela como obra eclesiástica, indica-se MÜLLER, Fábio. *Capela da Pampulha: arquitetura integracionista?*. In: MIRANDA, Macklaine M. & BRUM, Nelcy D. *As Relações Arquitetônicas do Rio*

Grande do Sul com os Países do Prata. VI Encontro de Teoria e História da Arquitetura do Rio Grande Sul. Santa Maria: Pallotti, 2002, p.117-136.

95 SCHUBERT, Guilherme Mons. “Arquitetura Sacra e Renovação Litúrgica”. *Revista Eclesiástica Brasileira*, vol. 24, fasc. 3, setembro 1964, p. 701.

96 Ver PRENTKE, Damião Pe. “Arquitetura Eclesiástica Moderna, Sim ou Não?”. *Revista Eclesiástica Brasileira*, vol. 19, fasc. 1, março 1959, p. 109.

97 Há uma discordância na bibliografia acerca da figura principal deste painel: MINDLIN, no livro “*Arquitetura Moderna no Brasil*” (Rio de Janeiro: Aeroplano/IPHAN, 2000, p. 182) diz que o grande afresco do altar estaria representando o Cristo como amigo dos doentes, dos pobres e dos pecadores, assim como também o faz Stamo PAPADAKI em “*The work of the Oscar Niemeyer*” (New York: Reinhold, 1950, p. 92); entretanto, BAPTISTA (op. cit., p. 128) e Lauro CAVALCANTI (*Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura 1928 – 1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 401) referem-se que a imagem é de São Francisco. Com efeito, há certa confusão a respeito da figuração destas duas imagens, pelo menos desde que o *quattrocento* italiano consagrara a idéia de São Francisco como um segundo Cristo.

98 Termos de LIMA JÚNIOR, citado em BAPTISTA, op. cit., p. 134. No entanto, alguns setores da Igreja aplaudiam esta capacidade da arte moderna de, em se tratando da representação de Cristo e dos Santos “...banir aquele aspecto fêmeo de estátuas ou pinturas que deixavam dúvida quanto ao sexo das respectivas imagens.” (PRENTKE, op. cit., p. 113).

99 COMAS, op. cit.

100 Memorial do Projeto de Ajardinamento, citado em COMAS, op. cit.

101 O que também não era requerido por boa parte dos clérigos, se tomarmos declarações do tipo: “*Quem vê uma dessas construções (ordinárias) é como se tivesse visto mil; não despertam uma curiosidade normal ou o desejo de vê-las por dentro, de vez que por fora demonstram um anacronismo chocante com a realidade oferecida, hoje em dia, pela arquitetura, ao homem contemporâneo.*” e “...*aqui no Brasil, com exceção das vetustas igrejas coloniais e e algumas poucas de tempos recentes, percebe-se uma inferioridade entristecedora quase imperdoável. O clichê é que domina, a repetição estandardizada, tanto na arquitetura como nos utensílios destinados ao culto divino. (...) A carolice de muito católico encontra, ao menos em parte, a sua explicação pela igreja mal arranjada e mal decorada que frequenta.*”. PRENTKE, op. cit., p. 109 e 113.

102 A respeito explica o Mons. Guilherme Schubert: “*O ambiente pode e deve ser solene e impressionante, se bem que sem exagero de luxo e de ornatos, satisfazendo ao gosto atual. Deve haver decoração. E seja ela nobre, sugestiva e instrutiva.*”. SCHUBERT, op. cit., p. 702.

103 Niemeyer *apud* PETIT, op. cit., p. 277.

104 CAVALCANTI, op. cit., p. 404.

105 Para maiores esclarecimentos, ver NIEMEYER, ‘*Minha Arquitetura*’, op. cit., p. 24 a 29.

106 Como aponta BRUAND, op. cit., p. 354 e 355: “A partir de 1940, Kubitschek tinha encontrado em Niemeyer um colaborador ideal para sua política de prestígio, onde as construções monumentais desempenhavam papel decisivo; depois de ter podido contar, durante as etapas anteriores de sua carreira pública, com o talento genial daquele que ele mesmo tinha contribuído para impor como o arquiteto número um do Brasil, não poderia dispensá-lo no momento crucial do coroamento de sua obra. Assim encarregou Niemeyer das funções de diretor do Departamento de Arquitetura da Companhia Urbanizadora, conferiu-lhe a missão de projetar pessoalmente o conjunto dos edifícios mais representativos da futura Brasília e decerto teria visto com bons olhos que ele mesmo traçasse o plano da cidade. Mas Niemeyer recusou-se a fazer isso e aconselhou a instituição de um concurso puramente brasileiro, organizado com participação do Instituto dos Arquitetos do Brasil. (...) Além do mais, o júri devia ser composto na maioria por representantes designados direta ou indiretamente pela companhia e Niemeyer tinha, nela, voz predominante tanto pela competência quanto por seus relacionamentos”.

107 NIEMEYER, ‘*Minha Arquitetura*’, op. cit., p. 17.

108 *Idem*, p. 33.

109 BRUAND, op. cit., p. 216.

110 Além da Catedral Nossa Senhora Aparecida, Niemeyer construiu em Brasília a Capela do Palácio da Alvorada, entre 1957 e 1958, a Capela de Nossa Senhora de Fátima, na zona residencial da asa sul, em 1958, a Igreja Ortodoxa, de 1986, a Catedral Militar do Brasil, chamada Santa Maria dos Militares: Rainha da Paz, em 1991 e a singela Capela do terraço do Anexo IV da Câmara de Deputados.

111 Niemeyer *apud* CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 118.

112 NIEMEYER, ‘*Minha Arquitetura*’, op. cit., p. 59.

113 NIEMEYER, Oscar (c/ Claudio Valentinetti). *Diálogo pré-socrático*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1998, p. 106.

114 Niemeyer, 'Minha Arquitetura', op. cit., p. 43.

115 Até esse ano, perdurava a confessa incapacidade das empresas em fundir painéis únicos de vidro naquele tamanho, e a resistência de Oscar em dividi-los em caixilhos, o que tornaria o trabalho exequível. Parecia a Catedral de Brasília fadada ao mesmo destino dos grandes templos do passado, que levavam dezenas de anos para serem concluídos, ou por falta de recursos, ou por dificuldades técnicas, até que a vontade do governador José Aparecido de Oliveira em terminar a obra sensibilizou Niemeyer a aceitar que os vidros fossem feitas pequenas placas poligonais, inseridas em fina rede metálica, solução que conservava a transparência necessária para a leveza do conjunto. Foi João Filgueiras Lima, o 'Lelé', o responsável por estudar e detalhar a solução.

116 NIEMEYER (c/ Claudio Valentinetti). '*Diálogo pré-socrático*', op. cit., p. 106.

117 Isto originalmente; interessantes do ponto de vista de composição e desenho, os cubos brancos mostraram-se, ao longo do tempo, inadequados porque desconfortáveis e em pequeno número, tendo sido substituídos por cadeiras plásticas de cor e gosto duvidoso por muitos anos; atualmente, bancos de madeira ocupam o espaço para os fiéis.

118 Antes deles, era o próprio céu físico que transmutava o vidro transparente em vitral, representando e confundindo-se com o céu religioso; no entanto, hoje isso se faz via ilusão pictórica, engrandecendo o desejo primeiro de Niemeyer pela força que tem a arte; a pintura cumpre, ainda, a função de auxiliar o vidro refratário a atenuar o excesso de luz e calor, criando atmosfera mais favorável ao recolhimento, sem abrir mão da transparência.

119 NIEMEYER, 'Minha Arquitetura', op. cit., p. 43.

120 O Batismo, tradicionalmente, era visto como um ritual de iniciação, sendo que ao não cristão não deveria ser permitido o acesso à igreja antes de ser batizado; isto levou os batistérios a serem resolvidos arquitetonicamente, ao longo da história, em volumes separados das salas de culto: lembrem-se os belos batistérios isolados em conjuntos como Ravenna, Florença ou Pisa, por exemplo. Só após o Concílio Vaticano II, a partir de 1960, é que há uma mudança de visão em relação ao batismo: passou, então, a ser permitido ao fiel não só adentrar o templo, como se

batizar nas proximidades do altar, com a participação da comunidade, como forma de reafirmar a idéia da graça recebida e o compromisso espiritual com a eucaristia.

121 NIEMEYER, Oscar. “Problemas de Arquitetura 1: o espaço arquitetural”. Módulo – Revista de arquitetura e artes plásticas. Rio de Janeiro, n. 50 (ago/set 1978), p. 56.

122 Taut *apud* SUBIRATS, Eduardo. *A Flor e o Cristal*. São Paulo: Nobel, 1988, p. 212.

123 UNDERWOOD, op. cit., p. 102.

124 Lúcio Costa *apud* SCHLEE, Andrey R. *O amor ou a repulsa: revisão crítica de duas obras de Oscar Niemeyer*. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, PROPAP, 1990, datil., p. 13.

125 COSTA, op. cit., p. 289.

126 SANTOS, op. cit. Partindo de constatações ligadas à tradição, tomadas tendenciosamente como verdades para o fato religioso, a autora afirma, na página 45, demonstrando todo seu pragmatismo a respeito do assunto: “*No plano da nova capital, seu edifício religioso mais importante, a catedral, tem uma posição secundária em relação àqueles que abrigam os poderes políticos e institucionais. (...) Afasta-se do eixo para não atrapalhar a perspectiva. Esconde-se atrás da seqüência de edifícios destinados aos ministérios, um fundo pouco valorizado para sua bela estrutura. Não ganha uma praça verdadeira que lhe dê destaque – está pousada no meio do vazio – nem eixo de perspectiva próprio. Ela não constitui mais, como reza a tradição, o ponto de encontro principal da cidade, já que este foi deslocado pelo seu idealizador (e reconhecido pelo uso) para o centro comercial, no cruzamento dos eixos urbanísticos que definem o plano. No projeto de Brasília, cidade-monumento, a catedral, mais do que os edifícios representativos dos poderes do Estado, foi privada de sua monumentalidade particular, para se submeter à monumentalidade do conjunto.*”.

127 Este, e os termos destacados na seqüência, são de COMAS, Carlos Eduardo D. *Nemours-sur-Tietê, ou A Modernidade de Ontem*. São Paulo: Revista Projeto n. 89, 1986, p. 92.

128 NIEMEYER, ‘Problemas da Arquitetura 1: o Espaço Arquitetural’, op. cit., p. 55.

129 NIEMEYER (c/ Cláudio Valentinetti). ‘Diálogo Pré-socrático’, op. cit., p. 106.

130 “*Uma sensação de ‘irrealismo mágico’, que repercute no emergir e lançar-se ao exterior (quase um nascer da terra, um grito de fé e esperança) da estrutura, a qual evoca e imobiliza o desabrochar estranho de uma flor tropical.*” (PUPPI, Lionello. *A Arquitetura de Oscar Niemeyer*. Rio de Janeiro: Revan, 1988, p. 84); “*Somente a agulha da torre, que desabrocha como uma flor de*

lótus, ergue-se acima do solo, uma arquitetura poética." (ECKARDT, Wolf Von. *A Crise das Cidades – um lugar para viver*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975, p. 218); *"Seu topo pontiagudo tem também a função simbólica de nos lembrar a coroa da Rainha do Céu e a coroa de espinhos de Cristo"* (UNDERWOOD, op. cit., p. 100); *"Uma coroa de espinhos. Este é o símbolo que ascenderá na nova cidade capital, Brasília."* (CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 119); *"...a estrutura em forma de coroa estilizada com pontas aceradas lembra fortemente a coroa de espinhos de Cristo na Paixão."* (BRUAND, op. cit., p. 215); e *"De fora, as mesmas colunas curvas parecem duas mãos abertas em súplica à Deus."* (Revista Veja apud SCHLEE, op. cit., p. 29).

131 SCHLEE, op. cit., p. 41.

132 GIL, op. cit., p. 91.

133 *"O exterior: a estrutura aérea nascendo da terra, um grito de fé e esperança; depois a galeria situada em penumbra para preparar os fiéis ao espetáculo religioso; por fim, os contrastes de luz e os efeitos exteriores, os fiéis se afastam do mundo e se projetam entre a catedral e os espaços infinitos."* Niemeyer apud GIL, op. cit., p. 91.

134 GRAEFF, Edgar A. *Cadernos Brasileiros de Arquitetura: o Edifício*. São Paulo: Projeto, 1979, p. 85.

135 NIEMEYER (c/ Claudio Valentineti). 'Diálogo Pré-socrático', op. cit., p. 106.

136 *"É óbvio que a natureza encanta-se, principalmente, com as figuras redondas, se considerarmos que a maioria das coisas que são geradas, feitas ou dirigidas pela natureza são redondas. Por que necessitaria eu procurar exemplo nas estrelas, nas árvores, animais ou ninhos de aves, ou em similares partes da criação, que ela escolheu para fazer, geralmente, redondas?"*. ALBERTI, Leone Battista. *On the Art of Building in Ten Books. Translation of De Re Aedificatoria*. Cambridge: The MIT Press, 1988, p. 196.

137 Dessa maneira, também, pensava Andréa Palladio, um dos arquitetos mais ativos e brilhantes do humanismo italiano, quando afirmava, categoricamente: *"Nós, que não adoramos falsos deuses, escolheremos as formas mais perfeitas e belas para as nossas igrejas. Uma vez que o círculo supera todas as outras formas por ser simples, homogêneo, o mesmo em todas as partes, sólido e espaçoso, nossos templos devem ser circulares. O círculo espelha a unidade, a infinidade, a homogeneidade e a justiça de Deus"*. Palladio apud LOTZ, Wolfgang. *Arquitetura na Itália 1500-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 148.

138 Niemeyer *apud* PETIT, op. cit., p. 237.

139 Alberti *apud* PEREIRA, Cláudio Calovi. *Geometria e Proporções na Obra de Leone Battista Alberti*. Datil., s.d.b., p. 5.

140 SUMMERSON, John. *A Linguagem Clássica da Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 5.

141 NIEMEYER, op. cit., p. 60.

142 Como muito bem apontam CHRIST-JANER & FOLEY, em apreciação feita ainda antes da catedral ser construída: “A Catedral de Brasília – rejeitando inteiramente o que agora parecem ser débeis símbolos tradicionais – é, sem controvérsia, uma igreja, uma igreja Cristã, uma Igreja Católica, uma grande Catedral. Aqui, pela primeira vez em nossa era um novo sinônimo arquitetural para religião foi cunhado.” (op. cit., p. 118).

143 Jargão de Malraux, sumariamente citado por Niemeyer em seus livros e declarações.

144 No poema narrativo chamado “Nuvens”, Niemeyer declara: “Sempre que viajava de carro para Brasília, minha distração era olhar as nuvens do céu. Quantas coisas inesperadas elas sugerem! Às vezes são catedrais enormes e misteriosas, as catedrais de Exupéry com certeza; outras vezes, guerreiros terríveis, carros romanos a cavalgarem pelos ares; outras ainda, monstros desconhecidos a correrem pelos ventos em louca disparada e, mais freqüentemente porque sempre as procurava, lindas e vaporosas mulheres recostadas nas nuvens, a sorrirem para mim dos espaços infinitos” Niemeyer *apud* UNDERWOOD, op. cit., p. 96.

145 NIEMEYER, ‘Minha Arquitetura’, op. cit., p. 43.

Considerações Finais

“Uma coisa sei: eu era cego e agora vejo.”

João, 9:25.

“...a constelação de igrejas e capelas que há vinte séculos se constroem pelo mundo não se alicerça tão só nos profundos baldrame de pedra, mas, principalmente, na solidez imaterial de uma idéia inteiriça – inconsútil – o Espírito Santo, simbolicamente figurado como ‘pomba e resplendor’”

Lúcio Costa

Encaminhando o encerramento, algumas considerações quanto aos objetivos focados, às hipóteses levantadas e à abordagem ensaiada, bem como a compilação das conclusões parciais, são pertinentes, ainda, serem feitas.

Antes de tudo, cabe dizer que pelos extensos capítulos, coordenados cronológica e qualitativamente, onde se sucedem títulos condensando estratégias funcionais, tipológicas, estéticas e simbólicas similares à construção e representação do templo cristão na modernidade, os objetivos propostos puderam ser amplamente alcançados e as hipóteses seguramente verificadas.

O aporte, simultaneamente, concreto e metafórico, do panorama realizado – que prescinde, sem dúvida, de algum rigor no encadeamento temporal dos fatos, mas se justifica pelo didatismo e comprometimento com os valores imanentes de uma obra de arquitetura – mostrou-se suficientemente abrangente, tanto para a sistematização da arquitetura eclesiástica do período

1850 a 1960, como para o esclarecimento das origens, razões e significados, oriundos desde dentro da disciplina e de fora dela, necessários de serem compilados, discutidos e apresentados. Permitiu, também, revelar, com clareza, seus produtores, no papel de financiadores, incentivadores e projetistas, entre clero, intelectuais e arquitetos responsáveis pelo resultado alcançado, em termos de permanências históricas e conquistas inovadoras, e, finalmente – mas não menos importante – possibilitou revisar, reavaliar e, por que não, aprender com o legado eclesiástico moderno, através da discussão crítico-interpretativa de projetos, obras demolidas e cometimentos paradigmáticos – reconhecidos ou, sumariamente, desprezados – que permeia todo o processo dissertativo.

Através dele, em retrospectiva, pudemos verificar que, no início do período considerado, em momento onde a recuperação de elementos do passado era procedimento corrente e, em amplo espectro, razão da arte – numa atitude que pode ser apontada como regressiva, porque assustada com o porvir, e nostálgica em relação ao antigo, pois considera o passado, conhecido, como superior ao presente, desconhecido –, a pauta revivalista e o amálgama eclético ditaram os parâmetros construtivos, não só para os programas laicos, mas, também, para a arquitetura religiosa. Para esta, especialmente, a recuperação do gótico, tomado como estilo representativo de fé laboriosa e honestidade construtiva, tanto quanto considerado, por defensores como Pugin, linguagem cristã em si, pela verticalidade das linhas que metaforizam ascensão aos céus, foi o revival de maior difusão, disseminando-se, persuasivamente, por quase todo o mundo ocidental, mesmo não sendo parte de qualquer firme impulso teológico, católico ou protestante.

Para os caminhos da modernidade, no entanto, constatamos ter importado mais a interpretação dada ao gótico por Viollet-Le-Duc e seus discípulos, que o viram não apenas como fonte (estilo), mas como lição (linguagem), enfatizando a racionalidade de sua estrutura – flexível, esbelta, livre, moderna em espírito. Obras como St. Eugène (1854-55), em Paris, de Louis-Auguste BOILEAU – pioneira igreja em ferro –, Notre-Dame-du-Travail, em Paris (1899-1901), de Zacharie ASTRUC, e, significativamente, St. Jean de Montmartre, iniciada em Paris no ano de 1894, por Anatole de BAUDOT, pupilo de Viollet – revolucionária não apenas por ser a primeira igreja estruturada em cimento armado, mas por ser, talvez, o primeiro edifício a utilizá-lo tão audaciosamente –, ratificam tanto os termos mais progressistas que a arquitetura podia assumir a esse tempo, quanto demonstram que as teorias racionalistas de Viollet-Le-Duc, foram,

indubitavelmente, predecessoras diretas e importantes do paradigma moderno da máquina, configurando-se como impulso fundamental à arquitetura, incluindo a eclesiástica, nos primórdios do século XX.

Conferimos, também, que no limiar daquele novo século, da raiz das vanguardas oitocentistas despontaram algumas outras experiências promotoras de síntese mais justa entre o legado arquitetônico do passado e os novos materiais, amplificados pelo desenvolvimento industrial do século anterior. Enquanto os revivalismos e o Eclétismo convenciam, cada vez menos, artistas e público, a sobrevida eclesiástica veio de concepções fundamentadas em bases essencialmente diferentes das exploradas até então, e um tanto diversificadas entre si, desde o Arts & Crafts britânico, passando pelo Art Nouveau dos Países Baixos e pela Secessão austríaca, bem como por alguns agentes, mais ou menos, conhecidos e considerados na historiografia moderna.

Do lado do Arts & Crafts, identificamos como destaque as igrejas de Holy Trinity, em Bothenhampton (1884-89), e St. Andrews, Roker (1906-07), de Edward PRIOR, pela simplicidade e clareza de intenção plástica, incomparáveis na época. No entanto, como apontado, maior mérito deve ser dado a W. R. LETHABY, autor de *'Architecture, Mysticism and Myth'* (1891), texto relevante por ser um dos primeiros a pronunciar-se em prol de uma base simbólica para a arquitetura, a qual, para o autor, estava no inconsciente coletivo, na forma de linguagem arquetípica de elementos independentes ao ornamento. Sua contribuição está em fundamentar um método para libertar a arquitetura do historicismo, direcionando-a a natureza universal do tipo e explicitando a busca subjetiva de um sentido metafísico que tornasse significativo o envoltório arquitetônico moderno, como demonstrará, concretamente, na igreja de All Saints em Brockhampton, de 1902, feliz interpretação da união entre tradição vernacular, novas tecnologias de construção e as arraigadas crenças simbólicas do arquiteto.

Especialmente, de Viena, e da busca secessionista em conciliar racionalismo, simbolismo e particularidades nacionais, relacionamos a igreja de St. Leopold, construída em 1907, nas dependências do asilo psiquiátrico de Steinhof, por Otto WAGNER, como marco indelével para a história da arquitetura eclesiástica moderna na primeira década do século; amparado na geometria, no despojamento material e no rigor estilístico característicos, Wagner, arquiteto declaradamente, ateu, conseguiu conciliar funcionalidade e simbolismo, razão e emoção em

desenho moderno, desde onde se poderia pecar, apenas, por mediocridade, já que novos caminhos arquitetônicos ao templo passaram a estar, inexoravelmente, abertos.

No entanto, à parte Wagner e St. Leopold, averiguamos que a arquitetura eclesiástica, sempre mais reticente às inovações, pouco absorveu dos gestos vanguardistas até o período da primeira grande guerra mundial, permanecendo, na generalidade, fiel ao gótico de almanaque e a outros estilos históricos, a ponto do concurso, realizado em 1902, para a Catedral Anglicana de Liverpool – vencido por Giles Gilbert SCOTT – exigir, por edital, que todos os projetos inscritos deveriam ser neogóticos! O que mais se verificou, entre as iniciativas comprometidas com a busca de parâmetros inovadores ao compor e edificar em arquitetura, após o esgotamento do corpus classicista, foram simbolismos gratuitos, composições exageradas e grandes desacertos na aplicação de novos materiais como o ferro e o concreto, então presentes, com mais propriedade, em programas seculares como estações ferroviárias, mercados, galerias ou hangares, porque não mascarados, mas utilizados em pleno potencial.

Como afirmado no corpo do trabalho, foram anos de real agonia para a arte sacra, onde artistas e arquitetos atolaram-se em paródias ao gosto das autoridades religiosas e dos fiéis, que só aceitavam o novo disfarçado de antigo, com idealismos de modernidade logo abortados, apesar da boa vontade de alguns em suplantar a momentânea impotência artística, diante do desafio de renovar a forma sem alterar o espírito.

Entre estes últimos, realçamos arquitetos como o eslovaco Josef PLECNÍK e o alemão Peter BEHRENS, que conseguiram unir tradição e afã modernizador em expressão própria e original, através de postura, assumidamente, revisionista, mas válida porque compreensiva da tradição enquanto continuidade espiritual, e não perpetuação de formas a priori. Plecnik, por exemplo, partiu de austeridade profissional e furor religioso pessoal, para buscar, incessantemente, nos vários templos a que se dedicou por toda a vida, conjugar fatores locais às potencialidades modernas sem ter de recorrer aos historicismos vigentes, ou negar tanto a história, quanto a experiência nacional, muitas vezes, fantasiosamente obliterada pelas utopias universalizantes. O sentido configuracional, através de experimentações com planos centralizados e retangulares, tanto longitudinais quanto transversais, e as subversões esquemáticas, na tentativa de alcançar espaço de assembléia mais democrático, como testado nas igrejas do Sagrado Coração, em Praga (1921-33), São Miguel, em Barje (1937-38) e no projeto para a Catedral de Sarajevo, de

1935, evidenciam-se como contribuições da maior relevância ao debate eclesiástico, já nos primeiros anos após a primeira guerra mundial, por traço onde a veia tradicional ultrapassava o estilístico, pois se originava da seleção e combinação das formas especuladas como as mais apropriadas para alcançar a dimensão simbólica e representativa do templo na modernidade.

Já Behrens, no intuito de estabelecer as formas e as dimensões mais justas aos edifícios a que se dedicava e, simultaneamente, racionalizar os métodos construtivos e os ganhos espaciais possibilitados pelos novos materiais, ao conjugar método normativo com repertório formal referenciado na história, concebeu templos como a Capela do Crematório e a Igreja Protestante, ambos para Hagen, em 1906, com claro afastamento dos estilos históricos em direção a uma arquitetura de bases geométricas, gradualmente, comprometida com os meios de produção em série, mas, igualmente, muito sensível ao problema da representação simbólica do cristianismo nos tempos modernos.

Assim, também, o fizeram, como detidamente examinamos nessa primeira parte do trabalho, arquitetos de contextos particularmente envolvidos com peculiaridades regionais e insopitável tradição arquitetônica, como a Itália e a Escandinávia. Demonstrando apreender, no limiar dos 1900, o sentido da arquitetura para além da questão estilística, constatamos que, quando a linguagem internacional apresentou-lhes novas possibilidades estéticas, materiais diferentes e técnicas audaciosas, esses contextos reviram os parâmetros estabelecidos e, de maneira diversa, conseguiram superar o retrocesso estilístico dominante com um aporte baseado – também em diferentes graus –, na tradição local, simultaneamente às influências recolhidas dos arquitetos precursores do Movimento Moderno em França, Alemanha e Países Baixos, principalmente.

Com referência à Itália, conferimos que a herança genuinamente clássica – insistente tanto na formação dos arquitetos, como nas exigências do mecenato e do público, ainda no século XX – quando em comunhão com um honesto desejo de extrapolar as questões estilísticas, produziu experiências da maior relevância para o período, por agregar, à boa qualidade do desenho, as interrogações programáticas em voga na época; para confirmar a assertiva, bastou analisar as obras eclesiásticas concebidas por alguns dos pioneiros modernos, nos anos 20 – como Adalberto LIBERA ou Giuseppe TERRAGNI – ou avaliar, mais profundamente, a contribuição de arquitetos críticos como Alberto SARTORIS e constatar que, da querela entre acadêmicos e vanguardistas

– de um lado, os arcanos do Novecento, e do outro, os Futuristas e os racionalistas do Gruppo 7 – o que eclodiu, em termos de arquitetura religiosa mais pródiga, foram obras tocantes dos imperativos litúrgicos de antes e de então, através de formas que emocionam pela cerebralidade e comedimento, detentoras de aura análoga àquela contida nos primeiros templos cristãos romanos, ou nos de Brunelleschi e Alberti, enxutos ainda, do século XV renascentista, revivendo, por via progressista, a mais pura tradição local.

Já no contexto escandinavo – emergente do classicismo a um caminho próprio na modernidade –, onde se destacaram, até o início da segunda guerra, arquitetos um tanto obscuros, mas de grande relevância para o cenário do século XX, como Erik Gunnar ASPLUND e Sigurd LEWERENTZ, além do partido que aposta na dualidade cheio/vazio e aberto/fechado entre pórtico e templo, da conjunção de signos divinos e humanos como o céu e a terra, aludidos pelas formas geométricas da arquitetura, e da rememoração do mito da cabana primitiva, que retém o homem em condição essencial – como aludido em obras como a Capela do Bosque (1918/20), de Asplund, desenhada para o Cemitério Sul de Estocolmo, e na Capela da Ressurreição (1922/25), construída no mesmo cemitério, por Lewerentz –, constatamos a consistência da conciliação entre o tradicional e o inovador, entre a materialidade plástica e o entendimento de como é possível, mais propriamente, arquitetar a paisagem; e, acima de tudo, sentimos a compreensão justa dos símbolos míticos e dos valores materiais da cultura local para articular com pedras, tijolos, vidros e aço, o ideal sagrado em pleno século dito, por tantos, ‘materialista’.

Por outro lado, avaliando os anos após o primeiro grande combate mundial do século XX em países como a Alemanha, fomos, categoricamente, lançados a tomar parte em panorama radicalmente diferente do observado até então, senão tão plural quanto onde se misturavam estilos históricos, tradição e anseio de modernidade, igualmente complexo, pois da angústia e da insegurança, vividas nos anos que duraram a guerra no país promotor do combate (e, tendo saído perdedor, o mais destruído, não só materialmente), desencadeou-se verdadeira transformação espiritual e religiosa, unvida de nova concepção do homem e do mundo, do que, examinamos, as experiências pictóricas e arquiteturais dos expressionistas, num primeiro momento, foram as mais legítimas e originais – embora, então, utópicas – expressões.

Isto porque o resgate, ao impressionismo e ao horror da guerra, da dimensão humana e do caráter comunitário da arte foi vislumbrado, pelo grupo expressionista, no programa do templo,

tomado como construção simbólica capaz de expressar a energia criativa do novo tempo e figurar como ícone apropriado ao reconhecimento coletivo, tal qual a catedral na Idade Média. Foi Bruno TAUT, podemos afirmar, que abriu caminho para que se passasse a explorar um outro lado da modernidade, inédito, externando preocupações tanto com a transformação moral da sociedade, quanto com a descoberta de símbolos potencialmente válidos para a arte de então. Tal ênfase foi dada em obras teóricas como 'Arquitetura Alpina', de 1919, onde Taut relaciona desenhos visionários e textos inflamados no intuito de estabelecer, como paradigma universal para todas as construções religiosas, a '*Stadtkrone*', ou 'Coroa da Cidade', forma apriorística que, pela conotação mística e presença cabal na cidade, seria elemento fundamental na reestruturação da sociedade.

Tendo o vidro como material capaz de superar a técnica conhecida, e pela transparência, relacionado como signo de uma sociedade liberta e aberta – enfim, de uma humanidade melhor –, os expressionistas deram a grande contribuição de aludir, em considerável escala, novos rumos, não apenas arquitetônicos, como também sociais e, mesmo, religiosos e individuais, após as inovações tecnológicas herdadas do século precedente, que desafiavam a capacidade criativa do artista, e do doloroso período de guerra, após o qual tudo havia para ser restabelecido na Europa. Construídos ou não, o tom visionário, a fé mística instaurada e a aposta 'socialista', de imersão do individual no todo da comunidade, fundaram-se como lição que se mostrou amplamente válida na posteridade pois, volta e meia, reavaliada, recuperada e posta, novamente, em pauta, por diversos atores em várias partes do mundo, como o fizeram Giovanni MICHELUCCI, na Igreja de São João Batista (1960/64), perto de Florença, e Gottfried BÖHM, na Igreja de Maria Königin, de Neviges (1963/68) – ambas tocando o simbolismo expressionista da 'Montanha Sagrada' – como, também, LE CORBUSIER, em Ronchamp (1950/55), Alvar AALTO, no templo de Vuoksenniska (1956/59) e, até, Oscar NIEMEYER em Brasília – o que é a Catedral (1958/70), senão materialização tardia da 'Coroa de Cristal' 'tautiana'?

Pelo panorama, pudemos acompanhar, também, que subsequente às experiências expressionistas, em contexto afetado, no âmago, pela barbárie da guerra, os novos parâmetros litúrgicos, propostos pelo Movimento Reformador para adaptar o Cristianismo a uma nova era após a guerra, tiveram crucial influência à arquitetura religiosa do século XX. Desperto no lado católico, mas com decorrências no lado protestante, as diretrizes por ele proclamadas, voltadas à funcionalidade e representatividade do templo, estabeleceram-se como paradigma indelével

àqueles dedicados em buscar imagem mais consoante à Igreja dos 1900, porque foram além das experiências utópicas, fazendo-se obras possíveis de serem vivenciadas – ou seja, verdadeiramente, arquitetura.

Para a concepção dos novos templos, propriamente, constatamos que a mais importante diretriz reformista foi a promulgação do caráter eminentemente central que deveria assumir o altar, em volta do qual as pessoas ficariam reunidas, em comunhão com o celebrante, subvertendo o enquanto domínio exclusivo do clero e exaltando-o como pedra fundamental da Igreja, porque representativo do ato Eucarístico – celebrantes e fiéis como Cristo e apóstolos na Última Ceia – em ‘ideal cristocêntrico’. Além de facilitar a comunhão e a participação da congregação na ‘Casa de Deus’ e ‘Corpo de Cristo’, a função do templo reformado passou a ser a de promover o senso comunitário e encorajar a contribuição ativa do fiel pela emoção individual em conjunção à coletiva, em sentido análogo à visão ‘socialista’ dos expressionistas, já que as experiências influenciavam-se, mutuamente, tanto quanto se sobrepunham, naquele momento.

Nesse sentido, para o árduo trabalho de soerguimento, também, da fé, foi inestimável a contribuição, pelo estudo e dedicação, praticamente, exclusiva à causa eclesiástica reformadora, de arquitetos como Otto BARTNING e Dominikus BÖHM, profissionais que, se analisadas mais a fundo suas trajetórias, poderiam ser considerados como de fundamental importância para o estabelecimento das bases da arquitetura moderna mas, no entanto, são, invariavelmente, desprezados pela bibliografia ‘oficial’ de arquitetura.

Atuando do lado protestante, Bartning, nas mais de cento e vinte igrejas que construiu em oito países europeus, além de claro testemunho de fé, legou expressões de lúcido entendimento da natureza do culto e das potencialidades dos novos materiais, em prol de um espaço sacro mais unânime, o qual, na sua visão, passava pela reavaliação da tradição cristã do espaço central, somado ao impulso moderno de experimentar geometrias platônicas, essenciais, com novos materiais e tecnologias, como demonstrou no risco revolucionário para a Sternkirche, de 1921/22, ou na conseqüente proposta – de um cristocentrismo ainda mais preciso – da Aufertehungskirche, ou Igreja da Ressurreição, construída entre 1929 e 1930, em Essen-Ost.

Böhm, do lado católico, enfatizou delineamento, concomitantemente, funcional e simbólico nos templos a que se dedicara, através de signos cristãos e míticos, em planos que previam, no interior, além da articulação litúrgica requerida, a exaltação do caminho processional

representativo do martírio e da gradual passagem do profano ao sagrado, em eixo, da porta ao altar. Em configurações não tão rígidas e engenhosas quanto as de Bartning, mas que, igualmente, traduziam, com força, o ideal cristocêntrico, fosse qual fosse a geometria, também solucionou, com brilhantismo, o problema da expressão artística dos templos modernos como poucos arquitetos foram capazes de fazê-lo. Realizações como St. Engelbert, em Colonia-Riehl (1930/32), obra máxima entre suas primeiras igrejas – onde concilia, de forma altamente plástica, as pesquisas desenvolvidas com o arco parabólico ao aporte simbólico-funcional do movimento litúrgico católico, colocando-se como precedente da Capela de São Francisco de Assis (1940), de Niemeyer – sustentam não ser exagero afirmar que, tanto os seus templos cristocêntricos, quanto os de Bartning, foram explorações fundamentais para que a Igreja sobrelevasse o papel espiritual e, gradualmente, ampliasse as possibilidades de reconquistar, no século XX, o prestígio indubitavelmente perdido.

Pela sistematização ensaiada, ainda, progressivamente constatamos que o período entreguerras foi magnânimo em termos de arquitetura eclesiástica, pela razão de que nele coincide maior compreensão dos postulados litúrgicos do movimento reformista, com a consolidação dos cânones estético-formais da arquitetura moderna, possibilitando muitas novas, variadas e influentes pesquisas configurativas, formais e técnicas ao templo. Isso fica, significativamente, corroborado, a partir do feito de Auguste PERRET, em Raincy. Nessa Notre-Dame moderna, após décadas de pesquisas funcionais e ensaios formais, em realizações fragmentárias, materializa-se o sonho, compartilhado por muitos, de erigir templo com materiais e técnicas modernas em inovadora linguagem figurativa, sintetizando, simultaneamente, expressão artística e simbolismo cristão nos mais altos termos.

O traçado longitudinal, retangular, simplificado e austero, remanescente das primeiras basílicas cristãs, aliado à lição estrutural dos construtores góticos, explorado com destreza no concreto bruto dos pilares e abóbadas de ordem ineludivelmente clássica, e nas paredes imateriais, em vidro, diáfanas como na Sainte-Chapelle, fixam a igreja de Raincy como tipologia eclesiástica paradigmática, assim como predecessora de edifícios sacros erigidos na própria França e nas Américas, após a segunda guerra, cuja ligação com o divino faz-se por via audaciosamente técnica. A sinceridade construtiva, fidelidade à lógica do concreto, perfeita visibilidade do altar e

unidade espacial atingidas constituem-na, indubitavelmente, como outro passo definitivo na arquitetura religiosa do século XX, desde onde fora, decididamente, impossível voltar atrás.

Tanto é assim que acompanhamos, na seqüência, dois projetos eclesiásticos de relevância, não só por serem obras de arquitetos com trajetória reconhecida na modernidade, mas por apresentarem ênfase própria à gênese tipológica 'perretiana': a igreja de St. Anthony de Karl MOSER, na Basileia, construída entre 1926 e 1927, e o templo da comunidade apostólica de Kiefhoek, em Rotterdam, na Holanda, construído entre 1928 e 1929, por Jacobus Johannes Pieter OUD, exemplares das intensificações formais possíveis, advindas do tipo de Raincy, as quais se podem classificar, em recompilatória citação, modelares ao debate da imagem pertinente ao templo na Europa a partir de então.

Assim, influenciados pelo contundente impulso de Perret, substanciado por Moser e acrescentado por Oud, acompanhamos que os prolíficos construtores alemães, sempre imbuídos das mais altas determinações em termos de arquitetura eclesiástica – ungidos de fé e conhecimento plástico-compositivo, tanto quanto disponibilidade de materiais e novas técnicas – , conseguiram implementar, ainda, significativas intensificações funcionais e tipológico-formais em benefício do templo cristão no entre-guerras. Para tanto, de grande relevância continuaram sendo Otto Bartning e Dominikus Böhm, ambos trabalhando com visível influência do espaço caixão longitudinal – como, por exemplo, na Stahlkirche, levantada pelo primeiro para a Exposição de Colônia de 1928, reconstruída para Essen em 1929 e, finalmente, destruída pelos bombardeios aliados durante a segunda guerra, e na igreja de Nordeney (1930/31), templo que marca o início do profundo processo de experimentação pessoal do segundo, em direção à síntese formal moderna – tanto quanto assume papel central, a partir de então, Rudolf SCHWARZ.

Em análoga medida a Böhm, do qual foi discípulo e mais próximo colaborador, Schwarz, como visto, foi responsável por alguns dos mais lúcidos episódios em torno da gênese do espaço longitudinal do templo católico, com destacada colaboração tanto em termos teóricos – o livro 'Vom Bau der Kirche', de 1938, é roteiro inigualável à organização funcional da liturgia em construções dedicadas a Deus, assim como declaração inestimável do que o furor da fé e o envolvimento cristão podem legar, em termos de simbolismos cristãos, para alcançar o sagrado – quanto práticos, em obras como a fundamental igreja de Corpus Christi, construída em Aachen entre 1928 e 1930.

Intensificando o modelo axial, a partir de preocupações, essencialmente, simbólicas e litúrgicas, Schwarz demonstrou que era possível superar a arquitetura desprovida de concepção sistemática do International Style ao criar massas rigidamente simples e austeramente puras, derivadas de profundo senso do que o templo reformado deveria tocar em matéria de arquitetura para construir a 'Casa de Deus' e 'Assembléia dos Homens', distanciando-se da linha dos arquitetos modernos que, a partir de Perret, mas sem muita reflexão e talento, basearam a prática, estritamente, nos volumes puros, nos materiais modernos e na estrutura, sem a essas variáveis conciliarem funcionalidade litúrgica e inspirada força simbólica.

Como apontado, a conciliação entre teoria e prática, alcançada nos vários templos por ele construídos e, em especial, no de Corpus Christi, através de discurso que justificava a configuração evoluída das antigas basílicas e relacionava as formas puras da arquitetura moderna com a idéia do sagrado, foi, igualmente, de extrema relevância para a arquitetura eclesiástica ainda antes do segundo grande combate do século XX, elevando a arquitetura eclesiástica a um plano onde as formas eram geradas pela fé e pela liturgia, para constituírem-se expressões legítimas do espírito.

Fechando a primeira parte, constatamos que, embora Bartning, Böhm e Schwarz continuassem a conceber belas igrejas e a influenciar, largamente, toda uma geração de arquitetos locais e de outras partes da Europa, com idéias e obras concretas, a subida ao poder do partido nazista, e a conseqüente perseguição religiosa desencadeada na Alemanha, desarticulou o movimento litúrgico reformador, tanto do lado católico como protestante, prejudicando a continuidade das experiências em detrimento de uma arquitetura anacrônica, de cunho historicista, estimulada pelo partido a partir dos primeiros anos da década de 30. Contudo, diante das tantas conquistas figurativas e simbólicas obtidas, vimos que o caminho ficou aberto para outros profissionais de talento, imbuídos de igual espírito, desenvolverem suas propostas, o que, em variados níveis e aspectos, indicava que o templo religioso, por tantas décadas aquém das mais lúcidas reflexões em matéria de arte, havia tido consolidado novo potencial expressivo na modernidade entre-guerras.

Esse foi o tempo em que o foco da arquitetura eclesiástica moderna passou para as diferentes escolas nacionais modernistas na Europa, materializando, em graus diversos, tanto uma continuidade ideológica com a arquitetura eclesiástica reformadora quanto, por outro lado,

certa indecisão sistemático-lingüística, não mais na forma de um amálgama eclético, mas de uma confusão de rumos entre o que, por aqueles dias, ainda era válido em termos estilísticos e a nova figuratividade moderna. A Suíça, nesse sentido, foi o grande exemplo positivo: enquanto a Europa toda caminhava para um novo período de obscuridade, arquitetos como Otto DREYER, Hermann BAUR, Fritz METZGER e o filho de Moser mantiveram a dignidade da arquitetura eclesiástica, levando adiante a recente herança moderna de concepção de templos instituída pelo mestre suíço em St. Anthony.

Já na França das Notre-Dame – a medieval e a moderna – o ímpeto geral às décadas de 30 e 40 foi mais conservador, menos solidário às conquistas figurativas já alcançadas, embora as honrosas exceções. Entre elas, de algum destaque foi o amplo programa de construção eclesiástica, que dispersou cerca de cem igrejas, de diferentes tamanhos e variados resultados arquitetônicos, nos quatro cantos de Paris, em trabalho coordenado a partir de 1932 pelo Cardeal VERDIER, onde arquitetos, artistas e operários permitiram às multidões da França conservadora adaptarem-se, tanto pelos enganos quanto pelos sucessos, à nova ótica figurativa eclesiástica.

Semelhante raciocínio pode ser feito para avaliar a arquitetura eclesiástica britânica do período, imersa num conservadorismo que pouco admitiu soluções mais progressistas, em termos da funcionalidade litúrgica, do simbolismo e das técnicas construtivas já, então, consolidadas em outros países da Europa. Foram, relativamente, poucos os arquitetos que se desprenderam da tradição em direção a uma interpretação consciente dos requerimentos litúrgicos do movimento reformador, ou que passaram do moderno como ‘estilo’.

À margem disso, todavia, esteve outro personagem digno de ser referenciado em particular, porque de extrema relevância para o entendimento da moderna arquitetura eclesiástica do entreguerras: Dom Paul BELLOT, monge arquiteto francês que construiu templos em diversas partes da Europa na primeira metade do século XX. Dom Bellot, tanto quanto Böhm ou Schwarz, esteve, profundamente, comprometido com as implicações arquitetônicas da renovação litúrgica católica, e, talvez, por isso, a linguagem eclética – amálgama entre expressionismo, historicismos e racionalismo moderno – tenha passado, relativamente, despercebida, em prol da intensidade construtiva e da concepção orgânica atingida a partir das potencialidades do tijolo. Dele, o que se pode dizer é que, mesmo não atingindo resultados, rigorosamente, sintéticos, como as igrejas alemãs ou suíças da mesma época, é exemplo do arquiteto religioso que, na intensidade da fé,

utilizara a inteligência e o fervor para deleitar o olho e o espírito dos fiéis, o que serviu para afastá-lo do moderno como 'estilo' para conceber grande arquitetura.

Na segunda parte do trabalho, quando avaliamos fatos e obras posteriores ao segundo grande combate do século – marco inquestionável aos rumos tomados nos 1900 – identificamos que panorama semelhante ao de cerca de duas décadas atrás se desfraldava, com todos os horrores e traumas e desolação causados pela guerra a espera de novo alento; mais uma vez, muitas cidades, por toda a Europa, ficaram arrasadas, com inúmeras igrejas avariadas ou destruídas, tornando urgente a necessidade de restabelecimento material e espiritual.

Em termos de arquitetura eclesial, o que identificamos nos principais contextos europeus que passamos a focar, detidamente, foi que o processo de reconstrução careceu de rumo teológico claro, num primeiro momento, tanto do ponto de vista litúrgico quanto artístico. O observado foi que, nos anos seguintes à guerra, a vida e a liturgia, prontamente, retomaram velhos costumes, sem que as experiências e mudanças sofridas desenvolvessem, suficientemente, seu influxo. Repetidas vezes, arquitetos e intelectuais cristãos propuseram novas orientações artísticas e litúrgicas, mas apenas em ocasiões excepcionais foram ouvidos, até que, com o passar dos anos e com a vida entrando, novamente, nos eixos, também rumos mais promissores – em curto prazo, inovadores – tomaram forma.

Na Alemanha, por exemplo, interrompida uma ditadura alienante de quinze anos, o estabelecimento de parâmetros sólidos a uma nova arquitetura eclesial levou certo tempo para se solidificar, sendo palpável, em generalidade, apenas no início da década de 50, quando os alemães, mais uma vez, comandaram os rumos europeus mais significativos e influentes à arquitetura do templo cristão, em parte, por ter episcopado esclarecido, que reconhecera a transcendência do momento e tratara de afastar preconceitos estereótipos e nostalgias infundadas, admitindo a validade de um mundo de formas e estruturas novas que, então, amanheciam após a utopia da máquina, e em parte, devido ao rápido crescimento econômico que teve o país. A primeira assertiva, como vimos, vem substanciada pelos vários congressos realizados ao largo dos primeiros anos após a guerra e pelas diretivas e documentos surgidos a partir dessas reuniões, e a segunda, pelos muitos templos construídos por toda a Alemanha nos anos seguintes à guerra, o que, em números inexatos, ultrapassou oito mil, ao largo de mais ou menos quinze anos.

No aspecto teórico, verificamos que a igreja protestante começou mais cedo o diálogo de como deveriam ser as novas construções eclesiais, concluindo, especialmente, que a predicação e o sacramento deveriam ser os principais elementos configuradores do recinto eclesial, a partir da evolução, no seio protestante, da idéia de que, para Lutero, não era somente importante a liturgia da palavra, mas a celebração de Cristo pela Eucaristia, o que, em algum nível, diminuiu o protagonismo do púlpito em favor do altar na organização dos templos protestantes.

Do lado católico, observamos não terem se realizado, ordenadamente, congressos similares, mas outros fatos conduziram o revigoramento da funcionalidade e do simbolismo dos templos no segundo pós-guerra. Um deles foi o Movimento Litúrgico, que ganhou novo impulso, lançando as Diretrizes para a Construção de Igrejas Segundo o Espírito da Liturgia Romana, em 1947, documento de suma importância aos novos direcionamentos litúrgicos e artísticos requeridos na época; outro, foi a reedição, também em 1947, do livro de Rudolf Schwarz, '*Vom Bau der Kirche*', fato igualmente relevante por rememorar a noção da igreja como sendo todo um universo para além da mera constituição material, e por trazer à tona as formas retangulares e circulares como recomendáveis na construção dos templos; e, marcando o ano de 1947, mais especialmente, o papa Pio XII promulga a Carta Encíclica <Mediator Dei>, documento influente que insiste na participação da comunidade na ação litúrgica pelo caráter sacerdotal do povo de Deus e que se configurou em espécie de reconhecimento formal, pelas esferas superiores da Igreja em Roma, dos avanços feitos pelo movimento litúrgico alemão ainda antes da guerra.

A partir de então, verificou-se que os princípios renovadores foram, gradualmente, incorporados através de todo o mundo católico, até aceitação mais larga, tanto pela própria Igreja quanto pelos leigos, a partir do Concílio Vaticano II, em 1960, quando na Constituição sobre a Sagrada Liturgia, de 1963, ratificaram-se, definitivamente, princípios organizacionais como o de aproximar clero e fiéis, fisicamente, o quanto possível para celebrarem, unidos em espírito, o corpo de Cristo, ou o de tornar protagonista, na organização, o altar, sem barreiras ou outros elementos que pudessem desvirtuar o 'cristocentrismo'.

As implicações arquitetônicas de tais acontecimentos – a primazia dos princípios teológicos e litúrgicos, por um lado, e a abertura da Igreja à arte de seu tempo, por outro – foram enormes, e a expressão dos novos ideais cristãos variada, permitindo, novamente, grande

experimentação de planos, formas e estruturas; algumas arbitrárias, devido à mera pesquisa formal, outras desastradas, no esforço de fazer uma nova forma parecer uma igreja, outras equivocadas, pelo apelo a simbolismos, enormemente, abstratos do sagrado, mas outras genuínas experiências em direção a uma revigorada arquitetura sacra, provinda de detido envolvimento com os aspectos funcionais e simbólicos do templo e entendimento da liturgia e do papel da igreja na vida das pessoas.

Como referenciamos, àquela altura, já não se podia, simplesmente, aproximar o altar da congregação ou dar visibilidade à mesa eucarística; era, então, necessária a sofisticação de que todas as partes da igreja vinculassem-se organicamente, e para isso não bastava conhecer, superficialmente, a função dos elementos, mas investigar a fundo o que, realmente, significavam o altar e o púlpito, que lugar é melhor para a schola e para os confessionários, que relação une o altar com a reserva do Sacramento, o altar com o batistério, enfim, como se podia organizar um espaço que, simultaneamente, servisse à celebração comunitária e à oração íntima, que desse solenidade e expressão transcendente ao presbitério e, ao mesmo tempo, aproximasse-o dos fiéis, para que se sentissem partícipes do ato maior.

Em termos práticos, os planos mais afinados com os requerimentos teóricos instaurados foram, mais uma vez, os dos velhos mestres alemães construtores de igrejas do período entreguerras, especialmente de Otto Bartning, no lado protestante, e Rudolf Schwarz e Dominikus Böhm – este último, então, acompanhado do filho Gottfried, no lado católico – além de talentosos arquitetos da nova geração alemã, como Hans Schädel, todos com tantas obras de exceção, que seria exaustivo e enfadonho listá-las, pois já devidamente apreciadas no corpo do trabalho.

No entanto, pelo resultado conjunto, podemos firmemente assegurar que a contribuição alemã após o segundo grande conflito mundial foi tão plena e significativa, funcional e simbolicamente, em quantidade e qualidade, quanto havia sido no primeiro pós-guerra, consolidando e exemplificando para o mundo, nos idos dos anos 50 e 60, muitas das teorias que ungiam a uma renovação litúrgica material e espiritual necessária aos novos tempos cristãos, mesmo que a passagem dos 50 para os 60 demarque o final da grande geração de arquitetos alemães, profundamente dedicados ao estudo e à construção de igrejas, sem que geração igualmente centrada nas novas diretrizes e idéias litúrgicas, tomasse corpo de levar adiante o incansável e qualificado trabalho dos pioneiros. A partir de 1960, sempre guardadas as exceções,

já não havia fortes personalidades, mas grande número de jovens arquitetos, mais ou menos qualificados, que partilhavam concepções ideológicas e formais descentradas, representando tal pluralidade a inexorável dissolução das mais caras diretrizes teológicas e construtivas elaboradas por longas décadas. De qualquer maneira, todo o empreendido por esses agentes constituiu-se, sem sombra de dúvida, na mais sólida contribuição de uma única nação ao debate do templo cristão na modernidade, merecendo toda uma história própria.

Já a igreja católica francesa, continuou assumindo o perfil conservador já aludido, até meados do século XX, como evidencia a participação tardia no movimento reformador da arquitetura cristã, comparativamente a outros países europeus. Não se conheceu, por anos, equipe de intelectuais e artistas interessados no programa eclesiástico, ou com consciência clara do senso religioso-litúrgico que deveria inspirar o labor construtivo sagrado, após o decisivo impulso dado por Perret, nos anos 20; salve-se, talvez, apenas uma ou outra contribuição esparsa, na grande empreitada das construções dos canteiros do Cardeal, ou de um nome profundamente envolvido com o ascetismo, como Dom Paul Bellot.

No entanto, a atitude começou a mudar durante os anos da segunda guerra, acelerando o ritmo da reforma até que, como em tantos momentos passados da história ocidental, a França tomasse lugar mais consoante aos acontecimentos da igreja do século XX, situando-se na vanguarda do movimento eclesiástico renovador, em termos figurativos, o que aconteceu por caminho de duplo sentido, como elaboramos: por um lado, através da aposta no retorno do papel da Igreja como 'patrona das artes', rejeitando, à época, expressão de feições sentimentalistas, historicistas e acadêmicas, em favor das modernas experiências em termos de arte figurativa e, até, não-figurativa, de cunho sagrado; e, por outro lado, pela ênfase dada aos novos materiais e técnicas modernas, a partir de um entendimento claro e racional de que tal via, tanto quanto a artística, poderia ser decisiva na consolidação das conquistas figurativas e das permanências simbólicas do templo cristão na modernidade.

Em relação à primeira, pode-se dizer que aconteceu, especialmente, pelo esforço de alguns clérigos eminentes e esclarecidos do papel que a arte desempenha em qualquer tempo, amparados por momento onde era necessária a reconstrução material e espiritual de um povo que, também, sofrera abalos com a guerra e, portanto, necessitava do reconforto da Igreja; colaborou para tanto, também, as verbas disponíveis para se erigirem novos templos, assim como a ampla

gama de qualificados artistas e arquitetos, apenas raras vezes vista na história, em um único país, em curto espaço de tempo: vimos capelas e igrejas com trabalhos de Léger, Matisse, Rouault, Braque, Chagall, Cocteau, além de petardos eclesiásticos de Corbusier, repletos de carga emocional e comunicabilidade,

A segunda, por sua vez, serviu para construir, com rigor e audácia, os grandes templos necessários ao reconforto espiritual nos novos tempos de paz, e em comunhão com impulso artístico, dar força semelhante às renovações organizativas alemãs, revigorando a importância da Igreja enquanto instituição divina e temporal, desde via muito própria.

Na Itália – outro país, especialmente, focado após a segunda guerra, pelas afinidades com o catolicismo e profunda religiosidade da sua gente – verificamos que o apego ao legado classicista, por parcela significativa dos arquitetos, em tempo onde os ideais universalizantes e os cânones figurativos da arquitetura moderna já estavam disseminados internacionalmente, limitou muitas propostas eclesiásticas a permanecerem exaltação da tradição clássica, o retrocesso estando a tenro limite de revisionismos mais conseqüentes, salvos, apenas, pela excepcional propensão (que parece natural do povo, algo onipresente) de alguns poucos agentes sensíveis às formas e ao problema religioso como Giuseppe VACCARO, Giovanni MICHELUCCI e Pier Luigi NERVI que, com aporte característico e talento incomum, legaram conjunto de edifícios religiosos dos mais expressivos à arquitetura eclesiástica moderna.

Vaccaro, por exemplo, partiu da crença de que havia valores litúrgicos e psicológicos que extrapolavam as questões estilísticas, mas, naquele momento, era a arquitetura moderna a linguagem para servir, mais adequadamente, à arquitetura religiosa; isso, desde que o arquiteto não se rendesse à ilusão do 'estilo pelo estilo', mas procurasse, com os novos meios técnicos e figurativos de que dispunha, fazer da arquitetura do presente, o que as grandes arquiteturas do passado fizeram – expressar viva e sinceramente as aspirações e necessidades da época –, como demonstrara, com êxito, na Igreja de Santo Antonio O Abade, começada em 1949, no pequeno vilarejo turístico de Recoaro-Terme.

Michelucci, por sua vez, arquiteto prolífico e inquieto que, a rigor, não se enquadrava na dialética tradição X vanguarda do cenário italiano, como Vaccaro, após ser expoente do racionalismo, na década de 50 passou a conceber obras que, pela deliberada liberdade formal – em espírito, próximas à kunstwollen expressionista – colocavam-se como alternativa à ortodoxia

moderna do ângulo reto, como visto naquela que foi sua grande contribuição eclesiástica, a dramaticamente bela São João Batista, construída entre 1960 e 1964 em Campi Bisenzio, caminho para Florença. Nela, de relevante ao debate das estratégias válidas ao templo na modernidade, está a exaltação arquitetônica de signos primitivos, enquanto parte da tônica de aparição do sagrado, em sentido análogo ao dos escandinavos, aos expressionistas e ao Corbusier de Ronchamp – com a qual, inclusive, o templo de Michelucci guarda clara similitude –, tanto quanto o aporte formal mecânico e libertário, pelos quais consegue materializar tanto aquelas aspirações simbólicas e formais dos expressionistas, então legadas apenas às folhas de papel, quanto os novos valores espirituais emanados, por aqueles anos, das formas liberadas da dura geometria, como acontecia em vários contextos pelo mundo, especialmente, nas Américas.

Com semelhante interesse pelas conseqüências estéticas legadas pelos materiais e tecnologias modernas, o arquiteto e engenheiro Pier Luigi NERVI desenvolvia, por aquele tempo, obra diametralmente oposta à de Michelucci, mas, como vimos, não menos significativa, em termos eclesiásticos. Descartava, no entanto, o amorfismo das formas libertárias, na crença de que os processos projetuais, exclusivamente apoiados na abstração, traziam boa parcela de arbitrariedade, debruçando-se em método que remetia à exaltação de complexas geometrias só resolvidas, construtivamente, por complicados cálculos matemáticos.

Preocupado em fundar nova monumentalidade, a investigação estrutural de Nervi aspirava a criação de formas contínuas que legassem unidade completa ao organismo portante, como evidenciado na dinâmica Catedral de Santa Maria, em São Francisco, Califórnia, construída entre 1966 e 1971, potente massa vertical que demonstra todo seu conhecimento estrutural e criatividade em composição subtrativa que encarna, com grande pertinência, a condição monumental requerida a uma catedral em todos os tempos.

A despeito da heterogeneidade de aportes e expressões, contudo, pode-se apontar que os templos italianos abordados atingem justa relação entre forma e estrutura sem remontarem, figurativamente, ao classicismo, e este é seu grande valor após a segunda guerra. Vaccaro e Michelucci, pela preocupação com valores imanentes, populares ou metafísicos, que carregam de significado sagrado as massas construídas, e Nervi, atuando como um dia fizeram os construtores góticos, raras vezes igualados em sinceridade arquitetural e feito dramático construtivo, demonstraram que, embora se possa dispor de tecnologia e conhecimento potenciais para fazer

obras tão grandiosas quanto espetaculares, ao trabalhar com o programa eclesiástico, é imperioso recorrer a uma sensibilidade que emule o sagrado presente tanto na liberdade quanto na contenção formal, através de concepções que fujam da arbitrariedade – para que o anseio por uma nova expressividade não seja, pura e simplesmente, revolta contra a razão.

Já não sem tempo, na continuidade, lançamos olhos para as Américas – a anglo-saxã e a latina – e, depois de explicadas as razões do enfoque tardio no esquema do trabalho, confirmamos que a referência europeia foi o que, em considerável extensão, moldou as características próprias da arquitetura americana, também presente nos templos analisados, mas não só ela.

No caso norte-americano, por exemplo, aquilo identificado como impulso dominante no desenho do templo moderno – uma razão entre simplicidade construtiva e lógica formal que resulta, solidamente, na intensificação da experiência religiosa – descende, por um lado, da ação dos arquitetos europeus chamados a lecionar nas universidades norte-americanas, emigrados na década de 30, para livrarem-se dos regimes reacionários que limitavam, ideologicamente, a prática arquitetônica na Europa, tanto quanto da influência da ‘herética e controvertida’ figura de Frank Lloyd WRIGHT, arquiteto local que abrange todo o outro lado da história da moderna arquitetura da América do Norte – para não dizer mundial – equalizando, em grau, a influência europeia e, sozinho, legando aquilo de original que a cultura norte-americana pôde despertar em seu tempo.

Em termos de arquitetura eclesiástica, os mestres europeus foram responsáveis por conceber, numa via, monumentos racionalistas da mais alta relevância como St. Saviour, a contundente capela de Mies no campus do IIT, em Chicago, à qual o mestre alemão dedicara-se entre 1949 e 1952 para questionar as técnicas e os meios de representação do sagrado, ao mesmo tempo em que discutir o caráter icônico instituído ao templo – que precisava, ainda, no imaginário geral, ter torre (s) e cruz acima para ser reconhecido – ou como a exemplar igreja na abadia de St. John Baptist (1958-1961) em Collegeville, Minnessota, construída por Breuer com estrita correção e máxima criatividade na organização dos espaços e composição volumétrica, intensificando o sagrado pelo coerente uso de materiais e técnicas modernas e exuberante senso de adequação – só para ficar com dois dos cometimentos mais expressivos, entre os outros relacionados.

Noutra via, simultaneamente, enquanto muitos arquitetos nativos formados por Mies e Gropius e Breuer e Neutra e os Saarinen tentavam alcançar o nível dos mestres em caixas simples, essenciais, com misto de materiais e técnicas tradicionais e modernas, verificamos, também, que uma tendência originada a partir da arquitetura da fase final de Wright, passou a dar forma aos mais variados templos pelos Estados Unidos. Possibilitadas pela disponibilidade de materiais avançados, no país da tecnologia, formas piramidais e grandes estruturas dinâmicas marcaram gênero de construções que buscaram emular o sagrado pela eloquência formal de grandes estruturas verticais, algo semelhantes às 'Stadtkrones' expressionistas ou com o vigor michelangelesco da Trinity Chapel de Wright, como na Air Force Academy Chapel, de 1963, construída em Colorado-Springs por SKIDMORE, OWINGS & MERRILL.

Contudo, o resultado geral dessa tendência evidencia que o virtuosismo técnico obteve resultados mais conseqüentes quando aliado à sensibilidade lírica latina, e que aquela simplicidade, para intensificação da experiência – apontada como característica dos templos norte-americanos –, ainda foi o melhor legado desses construtores, porque representativa da dialética entre síntese e eloquência, marcante em território norte-americano durante as décadas seminais do século XX.

Já os construtores latino-americanos, talvez porque menos constrangidos por longa tradição do que os de países do Velho Mundo, e sem a presença cabal de mestres europeus em seu solo, ousaram, antes e depois da segunda guerra, formas arquitetônicas livres do ângulo reto, amparadas no lirismo próprio do espírito artístico latino e naquilo que só se pode explicar como um gosto pela técnica – não pela tecnologia – que parece ser nativo, indígena.

Como verdadeiro amálgama dos quesitos potenciais da modernidade – misto de racionalidade e organicismo, plano e estrutura, materiais tradicionais e tecnologia inovadora, técnica e sentimento – a arquitetura latino-americana, através das evoluções da engenharia, foi, então, capaz de demonstrar como era possível desligar-se de um pensamento mecanicista, de volumes puros e ortogonalidade estrutural, em direção a conceitos formais dinâmicos, contrários à estaticidade ortodoxa. Os principais agentes latinos, como observado, elegeram a estrutura como princípio ordenador do projeto e veículo formal, tanto quanto o emprego expressivo dos materiais foi responsável pela contundência dos planos, em atitude que, em geral, revolucionou o

modo de utilizar o tijolo e o concreto para a geração das requeridas novas formas de uma arquitetura consoante ao tempo.

Para o programa eclesiástico do século XX, tal aporte foi, realmente, substancial, resgatando o papel cumprido pelas conquistas técnicas no desenvolvimento histórico da arquitetura religiosa. Nesse sentido, o evidenciado na análise feita foi que, com sensibilidade e algum virtuosismo, os arquitetos latino-americanos serviram-se dos materiais modernos para legar frescor e originalidade a um programa, até então, já bastante explorado sem, contudo, mostrar alienação aos condicionantes funcionais e simbólicos, estabelecidos pela liturgia reformada, como é possível apreender dos mais representativos exemplos.

O resultado, misto de fantasia, inovação estrutural e racionalidade construtiva, como visto, é uma das mais fascinantes arquiteturas religiosas do século XX, tocando fundo a emoção das pessoas, ao mesmo tempo em que contribuindo ao debate programático, com obras que permanecem cheias de vigor ainda nos dias de hoje, como as de Felix Candela, no México – a eloqüência do traço agudo e inquietantemente plástico da Iglesia de la Medalla de la Virgen Milagrosa é, indubitavelmente, forte exaltação formal do sagrado –, as dos arquitetos chilenos – o Monasterio Beneditino de Santa Maria de Las Condes, em Santiago, erigido entre 1962 e 1964, é experimentação dinâmica do sagrado, com a tradicional composição entre volumes puros revestida de sabor peculiar pelas paredes que, muito mais do que envoltórios, são entidades místicas a incrementar a experiência religiosa com lirismo poucas vezes igualado – ou as de Eladio Dieste, no Uruguai, especialmente, a igreja do Cristo Obrero (1952-1959), onde o engenheiro uruguaio transpõe seu método construtivo de pródiga plasticidade formal ao programa sacro, concebendo templo que maravilha a todos por atingir justo equilíbrio entre forma e estrutura, entre razão e emoção, entre virtuosismo técnico e sensibilidade lírica, a partir de muito escassos recursos financeiros.

Finalizando o estudo, no último capítulo, dispensamos especial atenção àqueles arquitetos tidos como mestres da arquitetura moderna, no intuito de sondar, com precisão, a contribuição dada por eles ao debate eclesiástico e analisar o quanto e como o talento incomum, a plástica poderosa, o aporte peculiar e o domínio técnico-estrutural de Gaudí, Wright, Corbusier, Aalto e Niemeyer puderam refletir-se ou tiveram de adaptar-se quando trataram com o tradicional programa do templo cristão, aprendendo com sua lição.

Começando pelo catalão – até por questão de precedência – identificamos que Gaudí ocupou posição de destaque na construção de templos na primeira modernidade, não apenas por ser o mais católico dos arquitetos, como pela síntese poderosamente cerebral e emocional, ao mesmo tempo equilibrada e visionária, emanada de suas obras. No estilo altamente pessoal – inimitável e inclassificável – vimos condensadas, retrabalhadas e intensificadas as questões de fundo e de forma levantadas ou experimentadas a partir de meados do século XIX, na busca da imagem e da representatividade do templo cristão.

A análise revelou que, nos dois edifícios sacros que projetou e construiu parcialmente – a Igreja Expiatória da Sagrada Família (i. 1883), em Barcelona, e a Capela na Colônia Güell (1898-1916), em Santa Coloma de Cervelló, perto de Barcelona – estão tanto a influência do racionalismo estrutural de Viollet-Le-Duc, substanciada por original reavaliação estilística do gótico, no uso naturalista dos novos materiais e na exploração empática das formas sugerida por Ruskin, quanto o acerto romântico da verticalidade das igrejas medievais, enquanto figuração máxima do ideal religioso, sem a prevalência ou o claro reconhecimento de nenhuma delas, o que os colocaram à parte dos retrocessos estilísticos tão em voga por aqueles anos.

Conquanto isto, mais importante é que a abordagem ‘gaudiniana’, repleta de furor místico em linguagem, ao mesmo tempo, pessoal e tradicional, pela justeza entre símbolo e estrutura, foi capaz de apontar caminhos paradigmáticos à posteridade, exercendo forte influência desde os expressionistas alemães, passando por Le Corbusier, Aalto e Michelucci, até chegar à América Latina, especialmente nos trabalhos de Candela, Dieste e Niemeyer.

Na seqüência, inclinando-se às obras eclesiásticas legadas pelo temperamental, visionário e genial Frank LLOYD WRIGHT, identificamos que uma redenção íntima ao sagrado foi o que mestre norte-americano potencializou nos templos com que se envolveu durante toda a carreira. Ou seja, da essência unitária com a qual se debatia, adveio o sentido de um sagrado oriundo do que está no homem e é conhecido, e não do que está fora dele e é sobrenatural, o que, mesmo que soe como heresia, em primeira aproximação, numa reanálise mostrou-se acima de alguns preconceitos estabelecidos pela tradição cristã mais reacionária, para atingir tons de profecia – efetivamente, o homem tem trilhado, cada vez mais, o caminho do autoconhecimento, apegando-se a valores íntimos. O templo, para Wright, foi, então, compreendido como o justo

local de reencontro do homem consigo mesmo e com a realidade que o cerca, numa arquitetura pensada não como construtora de objetos, mas como ação de um sujeito.

Essa veia 'antropológica' de tratar com o sagrado esteve, como apontado, presente desde aquela que foi sua primeira obra eclesiástica construída, o Unity Temple de Oak Park, Illinois, 1906, 'provavelmente, o primeiro templo moderno do mundo', como afirmou Edwin Heathcote. Arquitetonicamente, além da novidade do concreto legando unidade à massa sólida – antecipando em década e meia Perret em Raincy – a composição cúbica, entre sala de culto e casa paroquial, unidas por volume-corredor adapta as conquistas configurativas das casas de pradaria às circunstâncias de um edifício religioso onde o transcendente está no homem, e não dos céus, como indica a linguagem sintética, de forte acento pessoal que, frente ao ecletismo e historicismos ainda reinantes, em termos de arquitetura eclesiástica, por essa época, fez de Wright tão revolucionário quanto Gaudí.

Da análise que se debruçou, também, ao Unity Temple para Madison, Wisconsin, de 1949 e à Trinity Chapel, para Norman, Oklahoma, projeto irrealizado de 1959, assim como, em menor extensão, à Christ Science Church, projeto para Bolinas, Califórnia e ao Annunciation Greek Orthodox Temple de Wauwatosa, Wisconsin, ambos de 1956 – concluiu-se que a diversidade é o que caracteriza a produção eclesiástica 'wrightiana', pelo simples motivo de que, até dentro de um mesmo período de sua trajetória mutante, identificamos no mestre norte-americano interesses formais distintos, unidos, apenas, pelo traço peculiar e fora do tempo.

Sobre Wright, certo é que a tensão, criada entre a consciência de que a realidade deve ser modificada a partir dela mesma, e os quase incontroláveis 'delírios' de uma das mentes mais geniais do século XX, explorou cânones figurativos derivados ora de uma liberação desenfreada dos instintos, ora dos aspectos exteriores da realidade, legando obras que, como a vida, são instâncias íntimas, ao mesmo tempo em que sociais, cometimentos plástico-dinâmicos, por vezes, irregulares, como qualquer 'organismo'. No entanto, isto não significou não ter havido forte ideal sagrado por trás das extravagâncias formais – e vitais – mas que a aparente incoerência evidenciada é, apenas a 'filosofia do edifício que precede qualquer outra consideração', requerendo auras específicas em cada ocasião.

Se o aludido em relação à Wright soou um tanto surpreendente, pelo retrato do sagrado que há no homem ser algo totalmente inesperado, pelo que, usualmente, fala-se dele, o observado

acerca de LE CORBUSIER poderá ser ainda mais instigante e revelador. Do estudo de suas obras eclesiais, apreendemos que Corbusier, no papel de um dos grandes mestres da arquitetura seminal dos 1900, ao contrário do que se pensa, não era oceano de agnosticismo na racionalidade científica que orientou, em todas as fases da carreira, a plástica de seus volumes; pelo contrário, o aporte ascético particular, mesmo desvinculado de referências de qualquer religião humana instituída, foi capaz de apontar rumos inexplorados ao estado da arte religiosa de então, sobretudo, pelo reflexo concreto, material, de uma ordem superior advinda do homem, da natureza e do Cosmos, como demonstra em mais uma paradigmática Notre-Dame francesa, a sua, construída no alto da colina de Bourlémont, em Ronchamp, de 1950 a 1955, e no mosteiro beneditino de La Tourette, em Eveaux, construído entre 1953 e 1960, ditas, aqui, 'machines a emouvoir'.

Alçados à compreensão de seus valores e significados, podemos verificar toda a constância, coerência, comprometimento e carga emocional desses dois encargos eclesiais, só atingidas, talvez, porque Corbusier parece ter percebido que, para tratar com a dimensão espiritual e a emoção humana, não há apenas um caminho, e que algumas soluções não são melhores do que outras, senão mais adequadas em cada contexto. Isto, que é tão simples e nem sempre está claro em arquitetura, fez profunda diferença; com Ronchamp e La Tourette, o mestre franco-suíço, farol de toda uma geração de arquitetos pelo mundo, demonstra que, diferente do que se pensa quando se fala em arquitetura moderna, seus pressupostos, quando fundamentados em busca paciente dos valores imanentes da espiritualidade humana – não, necessariamente, ligados ao dogmatismo religioso –, podem responder, de maneira magnífica, ao fato de edifícios cuja função é mais espiritual do que prática, contrariando a crença amarga de críticos como Pevsner; e que, por fim, há estratégias simultâneas e, universalmente, válidas na criação arquitetônica para desfazer os muros, afastar as presenças contingentes e realizar o milagre do 'espaço indizível'.

Alvar AALTO, por sua vez, também se inclinou ao homem, e a emoção que as formas podem causar-lhe, mas a partir de outros recursos figurativos. Na atenção dispensada às várias igrejas que concebera, especialmente, a partir dos anos 50, confirmamos que o mestre finlandês foi outro arquiteto do século XX que legou cometimentos inefáveis nesse campo arquitetônico, pela particular compreensão de que, por fundamento, o templo deveria ser edifício que superasse a concretude material, aproximando-se dos valores íntimos humanos e dos valores universais

divinos e potencializando aquilo que há de transcendente no homem, assim como a relação estabelecida com a natureza, com o sagrado imanente, com a onipotência do ente superior e com uma dimensão diferente da vida.

Inserido, desde os primeiros anos da década de 20, na dialética entre modernidade e tradição, racionalismo e empirismo, tecnologia e técnica tradicional, signo da arquitetura provinda das terras geladas da Escandinávia – enfim, no debate inexorável entre Homem, Máquina e Natureza que fora a tônica da modernidade – Aalto, após período de cerca de vinte anos de maturação entre influências locais e internacionais, inaugurou abordagem surpreendentemente conciliadora entre grande domínio compositivo e atitude antimecanicista, competente síntese entre forma e desenho moderno, por um lado, e construções sensíveis à luz, à internalidade dos espaços, aos materiais locais e à natureza como ‘organismo’, com o homem como ‘horizonte’, por outro, que, muito bem, se encaixa ao programa eclesiástico.

Para tratá-lo, identificamos que Aalto definiu apriorismos arquitetônicos lançados, invariavelmente, como recursos cabais para toda a igreja por ele projetada, tais como a articulação entre edifício e contexto, o campanário enquanto marco de um lugar sagrado, o trapézio em planta e altura para a composição, a fragmentação das superfícies em razão da organicidade do espaço, a expressividade da estrutura enquanto articuladora desse organismo, a eloquência escultórica do volume, o protagonismo da luz à percepção plástica dos elementos litúrgicos e as preocupações técnicas com os materiais e a acústica, tudo no sentido de enfatizar o foco eucarístico como centro primordial da celebração, para permitir a manifestação do sagrado dentro de edifício que devia ser, segundo a visão humanista de Aalto, real equipamento comunitário dentro da estrutura urbana – algo próximo ao que aspiraram os expressionistas e os mestres reformadores alemães, na ‘Stadtkrone’ e na ‘Volkshaus’.

Plasticamente, nos exemplares analisados, verificou-se muito tênue o limite entre o escultórico e o arquitetônico: a geometria rígida inicial, gradualmente, desprende-se das amarras racionalistas, e o sentido orgânico de concepção passou a contemplar a função religiosa pelo calor e pelo sentimento de proximidade com o homem, intuindo a experimentação de elementos reais e abstratos, combinados com liberdade empática, em igreja feito corpo, de interior feito entranhas. O enfoque eclesiástico ‘aaltiano’ comprovou que, como em todos os seus edifícios profanos de maior destaque, não foi apenas a competente seqüência da tradição local, transfigurada

pelos cânones modernos internacionais, a responsável por obras eloqüentemente ‘orgânicas’, mas que o estilo discreto de aliar o vernáculo, o clássico e o moderno – ou o empírico, o racional e o geométrico – só se viu ampliado dos ‘dados funcionais’, de bases exclusivamente técnicas, quando contaminado pela sensibilidade ao homem e àquilo que ele consegue captar para além das linhas, por vezes, repressoras do desenho moderno.

Por último, focando o mestre brasileiro Oscar NIEMEYER, através da pauta de seus chamados ‘tours de force’ eclesiásticos – a Igreja de São Francisco de Assis, no conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, projeto de 1940, e a Catedral de Brasília, na cidade capital do país, obra concebida em 1958, iniciada em 1960 e só terminada em 1970 – vimos que, à parte qualquer consideração religiosa, a discussão crítico-interpretativa desses templos ‘niemeyerianos’, revelou arquitetura, imensamente, empenhada na procura de um sentido poético, intimamente ligado ao homem, à natureza e à beleza, pontuada pela liberdade de expressão em favor do imponderável – uma universalidade emotiva, como poucos lograram buscar (e tocar).

Pampulha e Catedral são marcos onde Niemeyer, respectivamente, inventa e reinventa sua arquitetura, tanto quanto revoluciona e redime o século XX como século tão cheio de vigor construtivo e espiritual como os anteriores. Em ambas as obras, o que o mestre brasileiro toca não havia tido, até então, precedentes construídos nos 1900 – e isso que ele não é católico, é coisa nenhuma em termos das religiões terrestres instituídas; como Wagner, é ateu declarado, o que comprova a tese de que não é necessário estar ligado aos ideais da Santa Igreja para construir um templo cristão, mas ser dotado de inteligência, sensibilidade e capacidade para emanar o espiritual por atenção ao que há de imponderável e absoluto na vida, algo possível de o homem sentir mais do que dogmatizado pela religião.

Para tanto, as chaves foram monumentalidade, liberdade formal, riqueza material e síntese das artes, tudo trabalhando em prol de uma unidade possível entre homem, natureza e arquitetura pela beleza das formas construídas surgidas, conscientemente, por traço distintamente brasileiro, livre concepção de formas dinâmicas em linhas curvas e oblíquas como vigorosa celebração do sensual e do erótico, das paisagens poéticas e mágicas de exotismo tropical e do modo de vida do brasileiro.

Em suma, o que despertou da análise da arquitetura eclesiástica moderna, erigida no período posterior à segunda guerra mundial até o limite desse estudo, a década de 60, foi que, por

esse tempo, algo, indubitavelmente, havia mudado no espírito de todos a ponto de não ser mais possível defender as mesmas crenças de valores universalizantes, pactuadas décadas atrás. As diferenças existentes entre países e ideologias, cada vez mais, afloravam e ganhavam relevância frente aos códigos formais estritos do racionalismo, sugerindo reflexão e autocritica que, como consequência, não poderiam levar a outro caminho senão o de revisão dos argumentos expressivos que haviam alimentado os ideais da primeira modernidade. A máquina já não era mais utopia, pois, finalmente, vislumbrava-se que, apenas, os sentidos humanos eram capazes de desencadear a revolução, se (ainda) necessária.

Em termos de arquitetura religiosa, podemos indicar que o acento pessoal de Wright em sua fase ficção científica, as pesquisas estruturais de Nervi e Candela, a influência das formas livres de Niemeyer e o expressionismo escultural de Ronchamp, pelo menos, foram o estopim à mudança do paradigma figurativo do ângulo reto e formas puras do Movimento Moderno estabelecido no entre-guerras, em prol de uma liberdade plástica antes não experimentada, possibilitada pela conjugação dos avanços técnicos – o concreto protendido, as membranas e cascas, os perfis de aço cada vez mais leves, os grande panos de vidro temperado, reflexivo e estrutural, as estruturas espaciais, têxteis e atirantadas – e das novas explorações artísticas da metade do século XX – action painting, l'art brut, optical art, pop art, entre outras – tudo colaborando com a criação de uma nova estética por cima da existente: sobre esse tempo, o que sentimos foi que as qualidades intelectuais do espaço deram lugar a um proeminente valor da curva, da estrutura audaciosa, das linhas dinâmicas, da luz e das características intrínsecas dos materiais, jogando cada vez mais com componentes emotivos e formas libertárias na conformação do espaço arquitetônico que deve emular o sagrado.

Do largo panorama desperta, com relação às hipóteses levantadas, em conclusão:

· que, mesmo não contabilizados em números precisos, os templos construídos no período considerado ultrapassaram, efetivamente, em quantidade, qualquer outro tempo dos cerca de dois mil anos de história cristã, em síntese, por motivos como:

- o inigualável desenvolvimento mundial impulsionado pela Revolução Industrial, produtora de cruciais reflexos na estrutura econômica, social e material urbana, a tudo amplificando;

- o esforço empreendido pelas igrejas católicas e protestantes, no período, para consolidarem-se como suporte espiritual, fato responsável por dispersar número incomensurável de templos por todas as partes do mundo, em escala nunca vista;

- os novos materiais e tecnologias eclodidas do processo de industrialização, aceleradores dessa dispersão, possibilitando construções rápidas e seguras;

- e todo o horror, destruição, desolação, culpa e insegurança despertados das duas guerras mundiais acontecidas no século XX, impulsionadoras de largo processo de reconstrução material, onde não faltou o templo como entidade fundamental ao suporte espiritual, por toda a Europa.

Entre outros possíveis, esses fatores indicam, no limite, a grande importância que continuou tendo, na modernidade, a construção religiosa para a sociedade e para o espírito dos cristãos, seja como for que tenha sido representada – ‘Casa de Deus’ ou ‘Casa dos Homens’ – ou que forma que tenha assumido, analogamente, ao visto em outros períodos da história cristã, não sendo prudente relegá-lo enquanto patrimônio, mesmo na gradual dessacralização acontecida a partir Iluminismo do século XVIII;

- que nunca houve, também, na história cristã, tantas diversas e ricas experimentações funcionais, tipológicas, simbólicas e compositivas dedicadas a estabelecer a imagem pertinente ao templo na modernidade, ampliando, como antes não visto, as interpretações possíveis do sagrado e os modos de concretizá-las. Mesmo que algum dado tenha fugido, ou a apreciação feita, em algum ponto, falhado, parece-me indubitável, pela recompilação sistemática aqui elaborada, que toda a diversidade, oriunda de esforço de todo o tipo e intensidade e impulsionada por quem quer que tenha sido seu patrocinador, em qualquer parte do mundo ocidental cristão pesquisado, confirma o período como um dos mais pródigos à arte e à arquitetura eclesiástica, pelo ineditismo das concepções legadas;
- já o papel extremamente referencial do templo ao estado da arte de seu tempo não se verificou, integralmente, na modernidade, pois:

- se é verdade que o templo seguiu caminho próprio no período abordado, devido às várias constantes organizacionais, compositivas e representativas que o cercam, enquanto programa que trabalha com dados, nem sempre, palpáveis;
- se é fato incontestado que muitos agentes tiveram de rever seus aportes referenciais e recursos figurativos ao tratar com tema tão específico, por vezes, mudando o curso de suas carreiras ou realçando lados inexplorados de suas personalidades artísticas quando diante do desafio de emular o sagrado, o que teve reflexos, na continuidade, nos programas laicos que, com maior frequência, faceavam;
- e se não é menos verificável que algumas obras eclesiásticas definiram ou influenciaram, decisivamente, novos caminhos à arquitetura do Movimento Moderno pela inovação de seus planos, linhas e materiais, utilizados com frescor e expressão,

também é inquestionável que o programa eclesiástico foi, e muito, alimentado pelas experiências construtivas e estilísticas dos mais diversos edifícios laicos, então adaptadas, em vários graus, à funcionalidade e simbolismo próprios; ou seja, a arquitetura do templo tanto influenciou como foi influenciada, indicando que, se o papel assumido pelo templo, na modernidade, não pode ser dito tão proeminente quanto no Gótico ou no Barroco, por exemplo, quando foi a arquitetura referencial, em conjunto com as tantas máquinas de morar e de trabalhar revestiu-se de caráter vanguardista fundamental ao estado da arte moderna.

Com tais assertivas, temos, em dimensão razoável, cercadas as razões do trabalho, embora, em definitivo, nenhuma delas tenha a pretensão de atingir o grau de verdades absolutas, como referido no início, não só porque a modernidade é projeto inacabado, como lembrou Habermas, mas, especialmente, porque *“...a constelação de igrejas e capelas que há vinte séculos se constroem pelo mundo não se alicerça tão só nos profundos baldrames de pedra, mas, principalmente, na solidez imaterial de uma idéia inteiriça...”*, complexa e difícil de ser compreendida, se antes de tudo, não for sentida.

Referências Bibliográficas

± Livros

- ALBERTI, Leone Battista. *On the Art of Building in Ten Books. Translation of De Re Aedificatoria*. Cambridge: The MIT Press, 1988
- ANSON, Peter F. *A Construção de Igrejas*. Rio de Janeiro: Renes, 1969
- ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2000
- _____, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992
- ARTUCIO, Leopoldo. C. *Montevideo y la arquitectura moderna*. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra, 1971
- BAKER, Geoffrey H. *Le Corbusier: uma análise da forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998
- BELOT, Lucien. *Manuel du Pelérin, Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp*. Lyon: Lescuyer, 1939
- BENEVOLO, Leonardo. *Historia de La Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979
- BOESIGER, Willy. *Le Corbusier & Pierre Jeanneret. Oeuvre complète Vol. 1/1910-1929*. Zurich: Ginsberger, 1930
- _____, Willy. *Le Corbusier & Pierre Jeanneret. Oeuvre Complète, Vol. 5/1946-1952*. S.d.b.
- _____, Willy. *Le Corbusier 1910-1965*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998
- BOTEY, Josep Ma. *Oscar Niemeyer*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1999
- BULLRICH, Francisco. *Nuevos Caminos de La Arquitectura Latinoamerica*. Madrid: Blume, 1969
- CARMEL-ARTHUR, Judith. *Antoni Gaudí*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000
- CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura 1928 – 1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001
- CHRIST-JANER, Albert & FOLEY, Mary Mix. *Modern Church Architecture*. New York-Toronto-London: Mc Graw-Hill, 1959
- COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa, Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995
- CRESTI, Carlo. *Le Corbusier*. Barcelona: Nauta S.A., 1971
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, 1970
- _____, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1989
- ECKARDT, Wolf Von. *A Crise das Cidades – um lugar para viver*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975
- FLEIG, Karl. *Alvar Aalto*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997

- GARDINER, Stephen. *Le Corbusier*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977
- GIL, Paloma. *El Templo del Siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999
- GRAEFF, Edgar A. *Cadernos Brasileiros de Arquitetura: o Edifício*. São Paulo: Projeto, 1979
- GUÉNON, René. *Símbolos Fundamentais de La Ciência Sagrada*. Barcelona: Páidos, 1995
- HAMMOND, Peter. *Liturgiy and Architecture*. London: Barry and Rockliff; New York: Columbia University Press, 1960
- HANI, Jean. *O Simbolismo do Templo Cristão*. Lisboa: Edições 70, s. d.
- HEATHCOTE, Edwin & SPENS, Iona. *Church Builders*. London: Academy Editions, 1997
- HITCHCOCK, Henry-Russel. *Latin American Architecture Since 1945*. New York: Museum of Modern Art, 1955
 , Henry-Russel. *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993
- JUNYENT, Eduardo. *La Iglesia. Construccion. Decoracion. Restauracion*. Barcelona: Balmes, 1939
- KRUF, Hanno-Walter. *História de la Teoria de la Arquitectura*. Vol. 2. Madrid: Alianza, 1985
- JENCKS, Charles. *El Lenguage de la Arquitectura Posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
 . *Précisions sur un état present de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Crès, 1930
 . *Quand les Cathédrales étaient Blanches. Voyage aux pays des timides*. Paris: Plon, 1937
- LOTZ, Wolfgang. *Arquitectura na Itália 1500-1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998
- LOURENÇO, Maria Cecília F. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1995
- MAHFUZ, Edson da C. *Ensaio sobre a Razão Compositiva*. Viçosa: UFV, Impr. Univ.; Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.
 , Edson da C. *O clássico, o poético e o erótico e outros ensaios*. Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis. V. 4. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2001
- MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano/IPHAN, 2000
- MONTANER, Josep Maria. *Después del Movimiento Moderno: arquitetura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997
- NIEMEYER, Oscar. *Minha experiência em Brasília*. Rio de Janeiro, Vitória, 1961
 , Oscar (c/ Claudio Valentineti). *Diálogo pré-socrático*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1998
 , Oscar. *A Forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978
 , Oscar. *Brasília*. Rio de Janeiro: Livroarte, 1986
 , Oscar. *Como se faz arquitetura*. Petrópolis: Vozes, 1986
 , Oscar. *Meu Sósia e Eu*. Rio de Janeiro: Revan, 1992
 , Oscar. *Conversa de arquiteto*. Rio de Janeiro: Revan, UFRJ, 1993
 , Oscar. *Minha Arquitetura*. Rio de Janeiro: Revan, 2000
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. GG Reprints. Barcelona: Gustavo Gili: 1998
- NOVAS IGREJAS NA ALEMANHA. *Catálogo da Exposição*. Munique-Zúrique: Schnell & Steiner, 1960

- OCHSÉ, Madeleine. *Uma Arte Sacra para nosso Tempo*. São Paulo: Flamboyant, 1960
- OYARZUN, Fernando Perez, MORI, Alejandro Aravena, CHALA, José Quintanilla. *Los Hechos de La Arquitectura*. Serie Arquitectura - Teoría y Obra. Santiago: Ediciones ARQ/Escuela de Arquitectura/Pontificia Universidade Católica de Chile, 1999
- , F. Perez et alli. *Sentido y evolucion de la planta libre de Le Corbusier*. Série Cuadernos de Extension, Facultad de Arquitectura, Universidad Católica del Chile. Santiago: Comité Editor, 1985
- PAPADAKI, Stamo. *The Work of Oscar Niemeyer*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1950
- , Stamo. *Oscar Niemeyer: work in progress*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1956
- PAULY, Danièle. *La Chapelle du Ronchamp*. Basel: Birkhauser, 1997
- PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981
- , Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975
- PEREIRA, Miguel Alves. *Arquitetura, texto e contexto: discurso de Oscar Niemeyer*. Brasília: Universidade de Brasília, 1997
- PETIT, Jean. *Niemeyer: poeta da arquitetura*. Lugano: Fidia Edizione d'Arte, 1998
- , Jean. *Le Corbusier lui-même*. Geneve: Rousseau, 1970
- PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da Arquitetura Ocidental*. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- PLAZAOLA, Juan. *El Arte Sacro Atual*. Madrid: La Editorial Catolica, 1965
- , Juan. *Historia y Sentido del Arte Cristiano*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996
- PUPPI, Lionello. *A Arquitetura de Oscar Niemeyer*. Rio de Janeiro: Revan, 1988
- RAEBURN, Michael & WILSON, Victoria (ed.). *Le Corbusier, Architect of the century*. London: Arts Council of Great Britain, 1987
- ROHDEN, Cleide Cristina S. *A camuflagem do sagrado e o mundo moderno*. Porto Alegre: Edipucrs, 1998
- ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999
- RUSKIN, John. *Seven Lamps of Architecture*. New York: Dover Publications, 1989
- SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de L'Architecture Nouvelle. Ordre et climat méditerranéens*. Milan: Ulrico Hoepli, 1948
- SCHILDT, Goran. *Alvar Aalto. Obra Completa: arquitetura, arte y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996
- SCHNELL, Hugo. *La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania*. Munich-Zürich: Schnell & Steiner, 1974
- SCHUBERT, Guilherme Mons. *Arte para a fé: igrejas e capelas depois do Concílio Vaticano II*. Petrópolis: Vozes, 1998
- SCHWARTZMAN, Simon et alli. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra, Fundação Getúlio Vargas, 2000
- SILVA, Elvan. *Matéria, Idéia e Forma: uma definição de arquitetura*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1994
- SPADE, Rupert. *Master of modern architecture: Oscar Niemeyer*. London: Thames & Hudson, 1971
- SUBIRATS, Eduardo. *A Flor e o Cristal*. São Paulo: Nobel, 1988
- SUMMERSON, John. *A Linguagem Clássica da Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

- THIRY, Paul *et alli*. *Churches & Temples*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1953
- UNDERWOOD, David K. *Oscar Niemeyer and the architecture of Brazil*. New York: Rizzoli, 1994
 , David K. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002
- WILSON, Winefride. *Modern Christian Art*. New York: Hawthorn Books, 1965
- ZEVI, Bruno. *História da Arquitectura Moderna*. Vol. 1. Lisboa: Arcadia, 1970
 , Bruno. *História da Arquitectura Moderna*. Vol. 2. Lisboa: Arcadia, 1973
 , Bruno. *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998

± Trabalhos Acadêmicos

- COMAS, Carlos Eduardo Dias. Excerto da tese de doutoramento inédita, fornecida pelo autor. Datil., s.d.b., s. p.
- PEREIRA, Cláudio Calovi. *Le Corbusier e a Tradição Acadêmica*. Trabalho apresentado para a disciplina "Pensamento Arquitetônico Contemporâneo", PROPAR/UFRGS. Porto Alegre: datil., maio de 1992
 , Cláudio Calovi. *Geometria e Proporções na Obra de Leone Battista Alberti*. Datil., s.d.b.
- MÜLLER, Fábio. *Sagrado ou profano? A Arquitetura Religiosa Renascentista*. Monografia desenvolvida para a disciplina de "Tratados de Arquitetura e Prática de Projeto no Renascimento Italiano", ministrada pelo Prof. Cláudio Calovi Pereira. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, PROPAR, 2000
 , Fábio. *Machines à emouvoir: Ronchamp e La Tourette*. Monografia desenvolvida para a disciplina de "Pensamento Arquitetônico Contemporâneo I", ministrada pelo Prof. Edson da Cunha Mahfuz. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, PROPAR, 2001
- SCHLEE, Andrey R. *O amor ou a repulsa: revisão crítica de duas obras de Oscar Niemeyer*. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, PROPAR, 1990

± Artigos em Revistas

- BAPTISTA, Anna Paola P. "Modernismo e tradição na arte religiosa – a querela da Pampulha". *Locus*: revista de história. Juiz de Fora, v. 5, n.2, 1999
- COMAS, Carlos Eduardo D. "Nemours-sur-Tiétê, ou A Modernidade de Ontem". *Revista Projeto*. São Paulo: Arco, 1986, n. 89, p. 90-93
 , Carlos Eduardo D. "O encanto da contradição: Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer". In: Periódico Mensal de Textos de Arquitetura Arqtextos. www.vitruvius.com.br
 , Carlos Eduardo D. "Lúcio Costa e a revolução na arquitetura brasileira 30/39. De lenda(s) e Le Corbusier". In: Periódico Mensal de Textos de Arquitetura Arqtextos. www.vitruvius.com.br

- , Carlos Edurado Dias. "A fé move tijolos: Igreja em Atlântida, Uruguai, 1952-1959, Eladio Dieste". In: Periódico Mensal de Textos de Arquitetura Arqtextos. www.vitruvius.com.br
- , Carlos Eduardo D. "A legitimidade da diferença". Revista AU. São Paulo: PINI, 1994, n. 55 (ago/set), p. 49-52
- , Carlos Eduardo D. "Da atualidade de seu pensamento". Revista AU. São Paulo: PINI, 1991, n. 38 (out/nov), p. 69-74
- L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. *Architecture Religieuse*. N. 96
- LEVI, Rino. "A Arquitetura é arte e ciência". In: Periódico Mensal de Textos de Arquitetura Arqtextos. www.vitruvius.com.br
- MÜLLER, Fábio. "Capela da Pampulha: arquitetura integracionista?". In: MIRANDA, Macklaine M. & BRUM, Nelcy D. *As Relações Arquitetônicas do Rio Grande do Sul com os Países do Prata*. VI Encontro de Teoria e História da Arquitetura do Rio Grande Sul. Santa Maria: Pallotti, 2002, p.117-136
- , Fábio. "For the worship of God and the service of men: Wright e o templo cristão". In: Periódico Mensal de Textos de Arquitetura Arqtextos. www.vitruvius.com.br
- , Fábio. "As machines à emouvoir corbusianas". In: Periódico Mensal de Textos de Arquitetura Arqtextos. www.vitruvius.com.br
- NABUCO, Joaquim Mons. "A Arte a Serviço da Igreja". Revista Eclesiástica Brasileira, vol. 8, fasc. 1, março 1948, p. 1-11
- , Joaquim Mons. "Igrejas para Nosso Tempo". Revista Eclesiástica Brasileira, vol. 2, fasc. 1, março 1942, p. 14-22
- NIEMEYER, Oscar. "Problemas de Arquitetura 1: o espaço arquitetural". Módulo – Revista de arquitetura e artes plásticas. Rio de Janeiro, n. 50 (ago/set 1978), p. 54-61
- PASSOS, Dinarte Duarte Pe. "A Moderna Arquitetura Religiosa". Revista Eclesiástica Brasileira, vol. 4, fasc. 3, setembro 1944, p. 591-600
- PRENTKE, Damião Pe. "Arquitetura Eclesiástica Moderna, Sim ou Não?". Revista Eclesiástica Brasileira, vol. 19, fasc. 1, março 1959, p. 108-114
- SANTOS, Cecília R. dos. "...Porque a catedrais não eram brancas". São Paulo: Revista projeto n. 128, dez 1989, p. 40-55
- SCHUBERT, Guilherme Mons. "Arquitetura Sacra e Renovação Litúrgica". Revista Eclesiástica Brasileira, vol. 24, fasc. 3, setembro 1964, p. 699-711
- TELLES, Sophia Silva. "Oscar Niemeyer: técnica e forma". Oculum, revista universitária de arquitetura, urbanismo e cultura. Campinas, n. 2 (set 1992), p. 4-7
- TRINDADE, Henrique Golland D. Frei. "A Arte Moderna a Serviço da Pobreza". Revista Eclesiástica Brasileira, vol. 23, fasc. 4, dezembro 1963, s. p.

Lista das Ilustrações

Capítulo 1 - Valores Tradicionais X Ambições Modernas

1.1 Revivalismo e Tradição no Limiar da Modernidade

- 1** Augustus Welby Pugin, *Catedral de Southwark*, 1840. Vista exterior. **Fonte:** www.southwark-rc-cathedral.org.uk
- 2** Augustus Welby Pugin, *St. Mary*, em Derby, 1835. Vista exterior. **Fonte:** www.derbycity.com
- 3** William Butterfield, *All Saints Church*, em Margareth Street, Londres, 1849/59. Vista exterior. **Fonte:** www.brickbydesign.com
- 4** *Catedral de Colônia*, Alemanha, finalizada em 1880. Vista exterior. **Fonte:** <http://lkwpl.org>
- 5** C. W. Hase, *St. Laurentius*, 1870/73. Planta baixa e elevação. **Fonte:** www.glass-portal.privat.t-online.de
- 6** *Catedral de Colônia*, na Alemanha, finalizada em 1880. Vista. **Fonte:** <http://ikwdpl.org>
- 7, 8** George Gilbert Scott, com W. B. Moffat, *St. Nikolai*, em Hamburgo, i. 1844. Vista exterior e interior. **Fonte:** www.bildarchive-hamburg.de
- 9** Eugène Viollet-le-Duc, *restaurações em Notre-Dame de Paris*. **Fonte:** www.afkielski.com
- 10** Victor Baltard, *St. Augustin*, Paris, 1860/71. Vista exterior. **Fonte:** www.parisbalades.com
- 11** Paul Abadie, *Sacré-Coeur*, i. 1870. Vista exterior. **Fonte:** www.home.triad.rr.com
- 12, 13** Pierre Bossan, *Notre-Dame de Fourvières*, 1872. Vistas exteriores. **Fonte:** www.nickwinter.com
- 14, 15** Zacharie Astruc, *Notre-Dame du Travail*, 1899/1901. Vista exterior e nave interna. **Fonte:** www.parisbalades.com
- 16, 17** Anatole de Baudot, *St. Jean*, Montmartre, Paris, i, 1844. Vista exterior e interior. **Fonte:** www.parisbalades.com
- 18, 19** John Francis Bentley, *Catedral de Westminster*, Londres, 1895/1903. Vista exterior e interior. **Fonte:** www.hotels-of-london.org
- 20, 21** Giles Gilbert Scott, *Catedral Anglicana de Liverpool*, 1903/1978. Vista exterior e interior. **Fonte:** www.liverpoolcathedral.org.uk

1.2 Antevistas à Figuratividade Moderna

22, 23 Edward Prior, *Holy Trinity*, em Bothenhampton, 1884/89. Vista exterior e da nave. **Fonte:** www.dorsethistoricchurchtrust.co.uk

24 Edward Prior, *St. Andrews*, Roker. Vista exterior. **Fonte:** www.sunderland1.com

25, 26 William Richard Lethaby, *All Saints*, Brockhampton, 1902. Vista exterior e interior. **Fonte:** www.britannia.com

27 Charles Rennie Mackintosh, *Queen's Cross Church*, Glasgow, 1897/99. Vista exterior. **Fonte:** www.annangallery.co.uk

28 - 30 Charles Harrison Townsend, *St. Mary The Virgin*, Great Warley, Essex, 1904. Exterior e interior. **Fonte:** www.achome.co.uk

31, 32 Mary Watts, *Watts Chapel*, Compton. Vistas exteriores. **Fonte:** www.pag.freeuk.com

33 - 38 Otto Wagner, *St. Leopold*, Viena, Áustria, 1907. Vista exterior, corte e interior. **Fonte:** www.bluffton.edu/~sullivanm

1.3 O Sagrado entre o tradicional e o Moderno

39, 40 Josef Plecnik, *Igreja do Espírito Santo*, em Viena, Áustria, 1909/13. Vista exterior e interior da cripta. **Fonte:** <http://architronic.saed.kent.edu>

41 - 43 Josef Plecnik, *Igreja de São Francisco*, Siska, Ljubljana, 1925/30. Vistas externas. **Fonte:** <http://econc.10.bu.edu>

44 Josef Plecnik, *Igreja do Sagrado Coração*, Praga, 1921/33. Planta baixa e elevação. **Fonte:** GIL, Paloma. *El templo del siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999, p. 16

45, 46 Josef Plecnik, *Igreja do Sagrado Coração*, Praga, 1921/33. Vista exterior e interior. **Fonte:** <http://econc.10.bu.edu>

47 Josef Plecnik, *Igreja de São Miguel*, Barje, 1937/38. Vista exterior. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 19

48 Josef Plecnik, *Catedral de Sarajevo*, 1935. Planta baixa e corte. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 19

49 Johannes Lauweriks, *esquema para uma igreja*, 1906/09. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 21

50, 51 Peter Behrens, *Capela do Crematório de Hagen*, Alemanha, 1906. Vistas exteriores. **Fonte:** www.etsav.upc.es

52 - 55 Peter Behrens, *Igreja Protestante de Hagen*, primeira e segunda versões da proposta, 1906/07. Perspectivas externas e internas. **Fonte:** SCHNELL, Hugo. *La Arquitectura Eclesial del Siglo XX en Alemania*. Munich-Zurich: Schnell & Steiner, 1974, p. 26 e 27

1.4 Racionalismo e Revisionismo Clássico

56 Giovanni Muzio, *Chiesa della Università del Sacro Cuore*, Milão, 1927/32. Vista exterior. **Fonte:** www.chiesadimilano.it

57 Giovanni Muzio, *Chiesa di Sant'Antonio*, Varese, 1955. Planta baixa. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 39

58 Giovanni Muzio, *Chiesa di Sant'Antonio*, Varese, 1955. Vista. **Fonte:** www.chiesadimilano.it

59 Adalberto Libera, *templo para uma comunidade agrícola*, Líbia, 1931. Planta baixa. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 36

60 - 62 Adalberto Libera, *Cattedrale di Cristo Re*, Spezia, 1956. Vistas externas e interior da nave. **Fonte:** www.laspezia.net

63 Giuseppe Terragni, *esboço da catedral de concreto armado*, 1932. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 36

64 Giuseppe Terragni, *esboço para uma catedral*, 1943. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 121

65 Alberto Sartoris, *esboço para a Capela-Bar Futurista*, 1920. **Fonte:** www.rebel.net

66 Alberto Sartoris, *Madonna del Faro*, 1931. Perspectiva. **Fonte:** www.rebel.net

67 - 69 Alberto Sartoris, *Igreja em Lourtier, Suíça*, Valais, 1932. Axonometria, exterior e interior. **Fonte:** SARTORIS, Alberto. *Encyclopédie de 'Architecture Nouvelle. Ordre et climat méditerranéens*. Milan: Ulrico Hoepl, 1948, p. 201 a 204

1.5 Classicismo, Modernidade, Natureza e Mito

70, 71 Lars Sonck, *St. Michael*, Turku, 1895. Vista externa e do interior. **Fonte:** www.sydney.eget.net

72, 73 L. I. Wahlman, *St. Engelbrekt*, Estocolmo, 1904/24. Vistas exteriores. **Fonte:** www.design-for-all.org

74, 75 Alvar Aalto, *Templo de Muurame*, próximo à Säynätsalo. Vista exterior e da nave. **Fonte:** www.muuramensrk.fi

76 Erik Bryggman, *Capela Funerária da Ressurreição*, Turku, 1938/41. Planta baixa. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 43

77 Erik Bryggman, *Capela Funerária da Ressurreição*, Turku, 1938/41. Elevação. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 43

78, 79 Sigurd Lewerentz, *Crematório de Helsinborg*, Finlândia, 1914. Planta baixa e foto da maquete. **Fonte:** <http://arch.et.bme.hu>

80, 81 Erik Gunnar Asplund, *Capela do Bosque*, no Cemitério Sul de Estocolmo (ou Cemitério do Bosque), 1918/20. Planta baixa e elevações. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 47

- 82, 83** Erik Gunnar Asplund, *Capela do Bosque*, no Cemitério Sul de Estocolmo (ou Cemitério do Bosque), 1918/20. Vistas exteriores. **Fonte:** www.kyf.stockolm.se
- 84** Sigurd Lewerentz, *Capela do Crematório de Kvarnsveden*, 1918. Vista. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 47
- 85 - 87** Sigurd Lewerentz, *Capela da Ressurreição*, no Cemitério Sul de Estocolmo (ou Cemitério do Bosque), 1922/25. Planta baixa, vistas do exterior e do interior. **Fonte:** <http://arch.et.bme.hu>
- 88** Erik Gunnar Asplund e Sigurd Lewerentz, Cemitério Sul de Estocolmo (ou Cemitério do Bosque). Elevação da proposta de 1933 e do projeto definitivo. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 54
- 89, 90** Erik Gunnar Asplund, Cemitério Sul de Estocolmo (ou Cemitério do Bosque), projeto definitivo, 1935/40. Implantação do conjunto de capelas e corte da Capela de Santa Cruz. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 54
- 91, 92** Erik Gunnar Asplund, *Capela de Santa Cruz*, no Cemitério Sul de Estocolmo (ou Cemitério do Bosque), 1935/40. Vista exterior e do pórtico de acesso. **Fonte:** www.kyf.stockolm.se
- 93, 94** Erik Gunnar Asplund, *Capela de Santa Cruz*, no Cemitério Sul de Estocolmo (ou Cemitério do Bosque), 1935/40. Vistas. **Fonte:** www.kyf.stockolm.se
- 95** Erik Gunnar Asplund, *Capela de Skövde*, 1938. Corte. **Fonte:** www.alwaystone.com
- 96** Sigurd Lewerentz, *Capelas no Crematório de Malmö*, 1940. Vista exterior. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 61
- 97, 98** Sigurd Lewerentz, *St. Markus*, Björkhagen, 1960. Planta baixa e maquete. **Fonte:** <http://cact.sas.upenn.edu>
- 99 - 101** Sigurd Lewerentz, *St. Markus*, Björkhagen, 1960. Vistas. **Fonte:** <http://cact.sas.upenn.edu>
- 102, 103** Sigurd Lewerentz, *St. Petri*, Klippan, 1963/67. Planta baixa, corte e elevações. **Fonte:** <http://cact.sas.upenn.edu>
- 104 - 109** Sigurd Lewerentz, *St. Petri*, Klippan, 1963/67. Vistas exteriores e do interior do templo. **Fonte:** <http://cact.sas.upenn.edu>

Capítulo 2 - *Explorações Formais*

2.1 A Coroa de Cristal e a Montanha Sagrada

- 1 - 3** Bruno Taut, *Glass Pavillion*, Exposição da Deutsche Werkbund, 1914. Planta baixa, elevação e vista. **Fonte:** www.vitruvio.ch
- 4 - 6** Bruno Taut, *Glass Pavillion*, Exposição da Deutsche Werkbund, 1914. Vistas interiores. **Fonte:** www.architect.com

- 7 Lyonel Feininger e Walter Gropius, *Manifesto da Bauhaus*, 1919. **Fonte:** BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 405
- 8, 9 Bruno Taut, *Páginas de 'Arquitetura Alpina'*, 1919. **Fonte:** www.etsav.upc.es
- 10 - 12 Bruno Taut, *ilustrações da 'Coroa de Cristal'*, de 'Die Stadtkrone', 1919. **Fonte:** www.etsav.upc.es
- 13 Bruno Taut, *'A casa de cristal se abre e mostra seu interior'*, de 'Der Weltbaumeister', 1920. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 169
- 14 Wenzel Hablik, *Catedral no Deserto do Saara*, 1920. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 175
- 15, 16 Wassili Luckhardt, *Edifício Religioso, primeira versão*, 1920. Perspectiva exterior e interior. **Fonte:** GIL, op. cit, p. 175
- 17 Wassili Luckhardt, *Edifício Religioso, segunda versão*, 1920. Perspectica exterior. **Fonte:** GIL, op. cit, p. 177
- 18 Max Tautt, *Catedral de Mármore*, 1919. Perspectica exterior. **Fonte:** GIL, op. cit, p. 27
- 19, 20 Wassili Luckhardt, *Tumba da Família Wissinger*, terminada em 1920. Perspectiva do arquiteto e obra realizada. **Fonte:** www.stiftung-historische-friedhoefe.de
- 21 - 23 P. V. J. Klint, *Gruntvigskirche*, em Copenhague, Dinamarca, 1926. Planta, corte e vistas. **Fonte:** GIL, op. cit, p. 31
- 24, 25 Rudolf Steiner, *Goethanum I*, Dornach, Suíça, 1922. Perspectica exterior. Planta, corte e vista exterior. **Fonte:** www.antroposophie..net
- 26 - 28 Rudolf Steiner, *Goethanum II*, Dornach, Suíça, 1924. Perspectica exterior. Planta,interior exterior. **Fonte:** www.antroposophie..net

2.2 Reforma Litúrgica e Templos Cristocêntricos

- 29 Otto Bartning, *esquemas tipológicos para templos*. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 22
- 30 - 34 Otto Bartning, *Sternkirche, ou Igreja Estelar*. Planta, corte vistas do modelo original. **Fonte:** www.sternkirche. de
- 35 - 39 Otto Bartning, *Auferstehungskirche, ou Igreja da Ressurreição*. Planta, foto da construção e imagens externas e internas. **Fonte:** www.sternkirche. de
- 40 Dominikus Böhm, *Igreja em Wriezen*, 1908. Imagem interior. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 29
- 41, 42 Dominikus Böhm, *Igreja em Neu-Ulm*, 1919. Planta e interior. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 18 e 55
- 43, 44 Dominikus Böhm, *Circumstantes*, 1922. Planta, elevação e perspectiva. **Fonte:** www.koelnarchitektur.de

45 Dominikus Böhm, *St. Peter und Paul*, Dettingen am Mein, 1922. Planta baixa. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 39

46 Dominikus Böhm, *St. Peter und Paul*, Dettingen am Mein, 1922. Vista externa. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 53

46 Dominikus Böhm, *St. Peter und Paul*, Dettingen am Mein, 1922. Vista interna. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 55

48 Dominikus Böhm, *São João Batista*, em Neu-Ulm. Interior. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 55

49, 50 Dominikus Böhm, *Christkönig*, Maiz-Bischofsheim. 1926. Exterior e interior. **Fonte:** www.koelnarchitektur.de

51 Dominikus Böhm, *Igreja da Paz das Mulheres*, Frankfurt, 1926. Perspectiva e planta baixa. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 77

52 Dominikus Böhm, *Igreja de St. Engelbert*, Colônia-Riehl, 1930/32. Planta e corte. **Fonte:** HEATHCOTE, Edwin. *Church Builders*. London: Academy Editions, 1997, p. 27

53, 54 Dominikus Böhm, *Igreja de St. Engelbert*, Colônia-Riehl, 1930/32. Vista externa e interior. **Fonte:** www.nrw-architekturdatenbank.uni-dortmund.de

2.3 Síntese e Essência Espacial

55 - 56 Auguste Perret, *Igreja de Notre-Dame*, Raincy, 1922/23. Planta e corte longitudinal. **Fonte:** CHIST-JANER, Albert & FOLEY, Mary Mix. *Modern Church Architecture*. New York, Toronto, London: McGraw-Hill, 1996, p. 11

57 Auguste Perret, *Igreja de Notre-Dame*, Raincy, 1922/23. Elevação principal. **Fonte:** OCHSÉ, Madeleine. *Uma Arte Sacra para Nosso Tempo*. São Paulo: Flamboyant, 1960, p. 99

58 - 64 Auguste Perret, *Igreja de Notre-Dame*, Raincy, 1922/23. Vistas exteriores e interiores. **Fonte:** www.bluffton.edu/~sullivanm

65 Auguste Perret, *Igreja de St. Thérèse*, Montmagny, 1925. Elevação. **Fonte:** OCHSÉ, op. cit., p. 99

66, 67 Auguste Perret, *Igreja de St. Thérèse*, Montmagny, 1925. Vista externa e do interior. **Fonte:** HEATHCOTE, op. cit., p. 30

68 Auguste Perret, *Igreja de St. Joseph*, Havre, 1959. Planta baixa. **Fonte:** HEATHCOTE, op. cit., p. 30

69 - 71 Auguste Perret, *Igreja de St. Joseph*, Havre, 1959. Vistas exteriores e interiores. **Fonte:** www.bluffton.edu/~sullivanm

72 Karl Moser, *Igreja de St. Anthony*, Basileia, Suíça, 1926/27. Planta baixa. **Fonte:** HEATHCOTE, op. cit., p. 37

73 Karl Moser, *Igreja St. Anthony*, Basileia, Suíça, 1926/27. Vista. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 54

74 Karl Moser, *Igreja de St. Anthony*, Basileia, Suíça, 1926/27. Vista. **Fonte:** WHITTICK, Arnold. *European Architecture in the twentieth century*. Vol. 1. London: Crosby Lockwood & Son, 1950, p. 215

75 Karl Moser, *Igreja de St. Anthony*, Basileia, Suíça, 1926/27. Interior. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 54

76 J. J. Peter Oud, *Igreja na Colônia Kiefhoek*, em Rotterdam, 1928/30. Planta baixa. **Fonte:** GIL, op. cit., p.103

77, 78 J. J. Peter Oud, *Igreja na Colônia Kiefhoek*, em Rotterdam, 1928/30. Exterior e interior. **Fonte:** <http://viiva.kuvio.helsinki.fi>

2.4 Modelo Teórico e Intensificações Formais

79 - 85 Otto Bartning, *Stahlkirche*, em Essen, 1928. Planta baixa e vistas. **Fonte:** www.sternkirche.de

86 - 89 Otto Bartning, *Gustav-Adolf Kirche*, Berlim, 1934. Planta baixa e vistas. **Fonte:** www.sternkirche.de

90 Dominikus Böhm, *Igreja em Nordeney*, 1930/31. Perspectiva da primeira versão do projeto. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 70

91 Dominikus Böhm, *Igreja em Nordeney*, 1930/31. Vista. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 149

92 Dominikus Böhm, *Igreja em Nordeney*, 1930/31. Vista. **Fonte:** HEATHCOTE, op. cit., p. 37

93, 99 Rudolf Schwarz, *St. Fronleichnam Kirche*, Aachen, 1928/30. Vista aérea, planta, corte e vistas externas e da nave. **Fonte:** <http://viiva.kuvio.helsinki.fi>

100 Rudolf Schwarz, *Primeiro Modelo Projetual e sua variação*, de 'Vom Bau der Kirche', 1938. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 83

101 Rudolf Schwarz, *Segundo Modelo Projetual*, de 'Vom Bau der Kirche', 1938. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 83

102 Rudolf Schwarz, *Terceiro Modelo Projetual*, de 'Vom Bau der Kirche', 1938. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 83

103 Rudolf Schwarz, *Quinto Modelo Projetual*, de 'Vom Bau der Kirche', 1938. **Fonte:** HEATHCOTE, op. cit., p. 35

2.5 A Proliferação da Caixa Sagrada

104 Gonse & Duval, *St. Pierre*, Royan, 1930. **Fonte:** <http://mistral.culture.fr>

105, 106 Paul Tournon, *St. Thérèse de L'Enfant Jesu*, Yvelines, Aubergenville, Ile-de-France, 1928.

Fonte: <http://mistral.culture.fr>

107 Paul Roviére, *La Trinité*, Blois, 1936/49. **Fonte:** <http://val-loire.site.voila.fr>

108 Cardeal Jean Verdier. **Fonte:** www.saint-hyppolyte.net

109, 110 Paul Tournon, *St. Esprit*, Paris, 1928/35. **Fonte:** <http://mistral.culture.fr>

111, 112 Eric Gill, *St. Peter the Apostle*, Gorleston-on-sea, Norfolk. **Fonte:** www.traditioninaction.org

113 Nugent Francis Cachemaille-Day, *St. Michael*, Wythenshaw, Manchester, 1937. Planta original.

Fonte: www.churchplansonline.org

114 Nugent Francis Cachemaille-Day, *St. Saviour*, Eltham, 1934. Vista exterior. **Fonte:** HEATHCOTE, op. cit., p. 39

115, 116 Nugent Francis Cachemaille-Day, *St. Saviour*, Eltham, 1934. Vista internas da nave. **Fonte:** www.southwark.anglican.org

117, 118 Josef Gocár, *St. Wenceslas*, Praga, 1926/27. Vistas. **Fonte:** http://charles_hom.tripod.com

119 Aladar Arkay, *Városmajor*, Budapeste, 1932/33. Vista exterior. **Fonte:** http://charles_hom.tripod.com

120 Oskar Sosnowski, *St. Roch*, Bialystok, 1937/46. Vista exterior. **Fonte:** <http://ettc.wwb.edu.pl>

121 Dom Paul Bellot, *Abadia de Saint-Paul*, Oosterhout, Holanda, 1906/20. Vista do conjunto. **Fonte:** www.archimon.nl

122 Dom Paul Bellot, *Abadia de Saint-Paul*, Oosterhout, Holanda, 1906/20. Vista do interior da igreja. **Fonte:** www.avoe.org

123 - 125 Dom Paul Bellot, *Abadia de Quarr*, Ilha de Wight, Inglaterra, 1907/14. Vista do conjunto e do interior da igreja. **Fonte:** www.thepilgrim.org.uk

Capítulo 3 - Permanências Simbólicas e Conquistas Figurativas

3.1 Uma Igreja para os Novos Tempos de Paz

1, 2 Otto Bartning, *Luther-Nortkirche*, exterior do templo em Wuppertal e interior do templo em Colônia. **Fonte:** www.nrw-architekturdatenbank.uni-dortmund.de

3, 4 Otto Bartning, *Christuskirche*, Bonn, 1954. Exterior e interior do templo. **Fonte:** www.nrw-architekturdatenbank.uni-dortmund.de

5 - 7 Rudolf Schwarz, *Paulskirche*, reforma e adaptação em 1947. Vista do templo destruído e das reformas e adaptações exteriores e interiores feitas por Schwarz. **Fonte:** www.zdf.de

- 8** Rudolf Schwarz, *St. Michael*, Frankfurt, 1953/54. Planta baixa e axonometria. **Fonte:** HEATHCOTE, op. cit., p. 42
- 9** Rudolf Schwarz, *St. Michael*, Frankfurt, 1953/54. Vista. **Fonte:** www.nrw-architekturdatenbank.uni-dortmund.de
- 10** Rudolf Schwarz, *St. Michael*, Frankfurt, 1953/54. Vista do interior. **Fonte:** HEATHCOTE, op. cit., p. 42
- 11** Rudolf Schwarz, *Maria Königin*, Saarbrücken, 1959. Planta baixa. **Fonte:** HEATHCOTE, op. cit., p. 42
- 12, 13** Rudolf Schwarz, *Maria Königin*, Saarbrücken, 1959. Vista exterior e interior da nave. **Fonte:** www.nrw.architekturdatenbank.uni-dortmund.de
- 14 - 16** Rudolf Schwarz, *Heilig-Kreuz Kirche*, Bottrop, 1952/57. Vistas. **Fonte:** www.bistum-essen.de
- 17** Rudolf Schwarz, *St. Anna*, Düren, 1951/56. Planta baixa. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 63
- 18** Rudolf Schwarz, *St. Anna*, Düren, 1951/56. Vista. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 117
- 19** Rudolf Schwarz, *St. Anna*, Düren, 1951/56. Vista. **Fonte:** www.nrw.architekturdatenbank.uni-dortmund.de
- 20** Rudolf Schwarz, *St. Anna*, Düren, 1951/56. Interior. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 64
- 21** Rudolf Schwarz, *St. Mechtern*, Colônia, 1947/54. Exterior. **Fonte:** www.nrw.architekturdatenbank.uni-dortmund.de
- 22** Rudolf Schwarz, *St. Mechtern*, Colônia, 1947/54. Interior. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 106
- 23** Rudolf Schwarz, *St. Joseph*, Colônia, 1952/54. Vista. **Fonte:** www.nrw.architekturdatenbank.uni-dortmund.de
- 24 - 27** Dominikus Böhm, *St. Maria Königin*, Colônia, 1954. Planta baixa, vista exterior e interior. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 58 e 59
- 28** Gottfried Böhm, *St. Kolumba*, Colônia, 1949/50. Exterior. **Fonte:** www.koelnerfoto.de
- 29** Dominikus Böhm e Gottfried Böhm, *St. Anna*, Colônia, 1955/56. Exterior. **Fonte:** www.nrw.architekturdatenbank.uni-dortmund.de
- 30** Gottfried Böhm, *Heilig-Geist Kirche*, Essen, 1955/58. Exterior. **Fonte:** www.pfarrgemeinde-heilig-geist.de
- 31** Gottfried Böhm, *Heilig-Geist Kirche*, Essen, 1955/58. Interior. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 110
- 32** Gottfried Böhm, *St. Konrad*, Neuss, 1955/57. Corte. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 79

- 33 - 35** Gottfried Böhm, *St. Theresia*, Colônia, 1955/57. Planta baixa e vistas. **Fonte:** www.ar.fh-koeln.de
- 36** Gottfried Böhm, *St. Albert*, Saarbrücken, 1952/55. Planta baixa e corte. **Fonte:** HEATHCOTE, op. cit., p. 44
- 37** Gottfried Böhm, *St. Albert*, Saarbrücken, 1952/55. Vista. **Fonte:** www.nrw.architekturdatenbank.uni-dortmund.de
- 38** Gottfried Böhm, *St. Albert*, Saarbrücken, 1952/55. Interior. **Fonte:** HEATHCOTE, op. cit., p. 44
- 39** Gottfried Böhm, *St. Gertrud*, Colônia, 1962/65. Vista. **Fonte:** www.nrw.architekturdatenbank.uni-dortmund.de
- 40** Gottfried Böhm, *Maria Königin*, Neviges, 1963/68. Planta baixa e corte. **Fonte:** HEATHCOTE, op. cit., p. 44
- 41, 42** Gottfried Böhm, *Maria Königin*, Neviges, 1963/68. Vista externa e interior da nave. **Fonte:** HEATHCOTE, op. cit., p. 44
- 43, 44** Emil Steffan, *St. Bonifatius*, Lübeck, 1950/52. Exterior e interior. **Fonte:** http://baugeschichte-a.tu-berlin.de
- 45** Emil Steffan, *Franziskanerkirche*, Colônia, 1953. Interior. **Fonte:** www.nrw.architekturdatenbank.uni-dortmund.de
- 46** Emil Steffan, *St. Bonifatius*, Dortmund, 1951/54. Exterior. **Fonte:** www.nrw.architekturdatenbank.uni-dortmund.de
- 47, 48** Emil Steffan, *St. Laurentius*, Munique, 1955. Exterior e interior. **Fonte:** www.eutropia.com/fotos
- 49, 50** Hans Schädel, *St. Killian*, Schweinfurt, 1956. Planta baixa e interior. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 50
- 51** Hans Schädel, *Santuário Mariano (Maria von Rauhen wind)*, Kälberau, 1957. Planta baixa. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 80
- 52** Hans Schädel, *Santuário Mariano (Maria von Rauhen wind)*, Kälberau, 1957. Vista Externa. **Fonte:** www.bistum-wuerzburg.de
- 53** Hans Schädel, *Santuário Mariano (Maria von Rauhen wind)*, Kälberau, 1957. Interior. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 116
- 54** Hans Schädel, *St. Pius Kirche*, Rück-Schippach, 1959. Planta baixa. **Fonte:** PLAZAOLA, Juan. El Arte Sacro Atual. Madrid: La Editorial Católica S. A., 1965, p. 323
- 55** Hans Schädel, *St. Pius Kirche*, Rück-Schippach, 1959. Exterior. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 192
- 56** Hans Schädel, *St. Pius Kirche*, Rück-Schippach, 1959. Interior. **Fonte:** SCHNELL, op. cit., p. 116

3.2 A Renovação pelos Caminhos da Arte e da Técnica

57 - 59 Maurice Novarina, *Notre-Dame de Toute Grâce*, Assy, 1950. Vistas. **Fonte:** <http://mistral.culture.fr>

60 Mark Chagga em *Notre-Dame de Toute Grâce*, Assy, 1950. Painel cerâmico no Batistério. **Fonte:** <http://mistral.culture.fr>

61 Jean Lurçat em *Notre-Dame de Toute Grâce*, Assy, 1950. Tapeçaria na Ábside. **Fonte:** <http://mistral.culture.fr>

62 Henri Matisse em *Notre-Dame de Toute Grâce*, Assy, 1950. Saint Dominique. **Fonte:** <http://mistral.culture.fr>

63 Georges Rouault em *Notre-Dame de Toute Grâce*, Assy, 1950. 'Christ des Douleurs'. **Fonte:** <http://mistral.culture.fr>

64 - 68 Herman Baur, *St. Thérèse de L'Enfant Jesu*, Hem, 1950. Vistas. **Fonte:** www.wiehl.de

69 - 71 Henri Matisse, *Chapelle du Rosaire*, Vence, condagrada em 1951. Vista externas e nave interior. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 89 a 95

72 - 74 Jean Cocteau, *St. Pierre*, Villefranche-sur-mer, 1957. Exterior e pinturas exteriores. **Fonte:** mpalat.free.fr/...villefranche

75 Guillaume Gillet e Bernard Laffaile, *Notre-Dame de Royan*, 1958. Planta baixa. **Fonte:** PLAZAOLA, op. cit., p. 336

76 - 79 Guillaume Gillet e Bernard Laffaile, *Notre-Dame de Royan*, 1958. Exterior e interior da nave. **Fonte:** www.bernezac.com

80 Pierre Vago e equipe, *Basilique St. Pius*, Lourdes, 1958. Vista aérea. **Fonte:** HEATHCOTE, op. cit., p. 49

81, 82 Pierre Vago e equipe, *Basilique St. Pius*, Lourdes, 1958. Interiores. **Fonte:** www.lourdes-france.org

3.3 O imanente entre a Liberdade e a Contenção

83 Ludovico Quaroni, *Chiesa della Sacra Famiglia*, Gênova, 1959/62. Planta baixa. **Fonte:** www.arch.virginia.edu

84 - 86 Ludovico Quaroni, *Chiesa della Sacra Famiglia*, Gênova, 1959/62. Cortes e vistas exteriores. **Fonte:** L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. *Architecture Religieuse*. N. 96, p. 26 e 27

87 Giuseppe Vaccaro, *Sant'Antonio Abate*, Recoaro-Terme, 1949/51. Implantação. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 52

88, 89 Giuseppe Vaccaro, *Sant'Antonio Abate*, Recoaro-Terme, 1949/51. Planta baixa e perspectiva do interior da igreja. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 53

90, 91 Giuseppe Vaccaro, *Sant'Antonio Abate*, Recoaro-Terme, 1949/51. Vistas. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 49

92 Giuseppe Vaccaro, *Sant'Antonio Abate*, Recoaro-Terme, 1949/51. Vista da elevação principal. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 48

93 Giuseppe Vaccaro, *Sant'Antonio Abate*, Recoaro-Terme, 1949/51. Interior. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 51

94 - 99 Angelo Mangiarotti e Bruno Morassutti, *Igreja de Baranzate*, Milão, 1958. Planta baixa, cortes, vista exterior e interior. **Fonte:** L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. *Architecture Religieuse*. N. 96, p. 20 a 23

100, 101 Giovanni Michellucci, *San Giovanni Baptista*, Campi Bisenzio, Austostrada del Sole, Florença, 1960/64. Planta baixa e esboço de concepção do projeto. **Fonte:** GIL, op. cit, p. 213

102 - 108 Giovanni Michellucci, *San Giovanni Baptista*, Campi Bisenzio, Austostrada del Sole, Florença, 1960/64. Vistas exteriores e do interior da nave. **Fonte:** <http://viiva.kuvio.helsinki.fi/tyylit.html>

109 Pier Luigi Nervi com Pietro Belluschi, *St. Mary's Cathedral*, São Francisco, Califórnia, 1966/71. Elevação. **Fonte:** GIL, op. cit, p. 162

110 - 115 Pier Luigi Nervi com Pietro Belluschi, *St. Mary's Cathedral*, São Francisco, Califórnia, 1966/71. Vistas externas e do interior da nave. **Fonte:** www.figure-ground.com

3.4 Simplicidade Lógica para Intensificação da Experiência

116 - 118 Charles Warren Callister, *First Church of Christ Science*, Belvedere, Califórnia. Implantação e vistas. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 259 a 264

119 Bruce Goff, *United Methodist Church*, Tulsa, 1926/29. Vista. **Fonte:** www.tulsalibrary.org

120, 121 Bruce Goff, *Crystal Chapel*. Perspectiva e maquete de projeto. **Fonte:** www.msccs.mu.edu

122 Mies van der Rohe, *St. Saviour Chapel*, campus do IIT, Chicago, Illinois, 1949/52. Planta Baixa. **Fonte:** HEATHCOTE, op. cit., p. 55

123 - 125 Mies van der Rohe, *St. Saviour Chapel*, campus do IIT, Chicago, Illinois, 1949/52. Vistas. **Fonte:** www.bluffton.edu/~sullivanm

126 - 129 Eliel e Eero Saarinen, *Tabernacle Church of Christ*, atualmente *First Christian Church*, Columbus, Indiana, 1940/42. Implantação e planta baixa, vistas do exterior e do interior. **Fonte:** www.bluffton.edu/~sullivanm

- 130 - 133** Eero Saarinen, *Kresge Chapel*, campus do MIT, Cambridge, 1954/55. Vistas. **Fonte:** www.figure-ground.com
- 134 - 136** Richard Neutra, *Airman Memorial Chapel*, Miramar Naval Air Station, La Jolla, San Diego, 1957. Vistas do exterior. **Fonte:** www.modernsandiego.com
- 137 - 139** Walter Gropius & TAC, *Trinity Presbyterian Church*, Natick, Massachusetts, 1955. Vista da maquete do conjunto e do 'Fellowship Hall'. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 215
- 140 - 142** Marcel Breuer, *St. John Baptist Abbey*, Collegeville, Minnessota, 1953/61. Implantação, planta da igreja e vista aérea do conjunto. **Fonte:** www.brynmawr.edu
- 143** Marcel Breuer, *St. John Baptist Abbey*, Collegeville, Minnessota, 1953/61. Cartão postal da época da construção. **Fonte:** www.brynmawr.edu
- 145 - 151** Marcel Breuer, *St. John Baptist Abbey*, Collegeville, Minnessota, 1953/61. Vistas externas e internas da igreja. **Fonte:** www.brynmawr.edu
- 152, 153** Paul Thiry, *church of Our Lady of Lake*, Seattle, 1941. Vista externa e do interior da nave. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 33 e 34
- 154** Paul Thiry com Fox & Bales, *St. Anthony*, Missoula, Montana. Vista. **Fonte:** www.aiaseattle.org
- 155, 156** Pietro Belluschi, *St. Thomas More Church*, Portland, Oregon, 1938. Vista exterior e interior. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 38 e 39
- 157, 158** Pietro Belluschi, *First Prebyterian Church*, Cottage Grove, Oregon, 1938. Vista exterior e interior. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 208 e 209
- 159 - 161** John Pekruhn, *St. Thomas in the Field*, Gibsonia, Pittsburgh, Pensilvânia, 1948/71. Planta baixa, exterior e interior. **Fonte:** L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. *Architecture Religieuse*. N. 96, p. 76 e 77
- 162 - 164** Wallace Harrison, *First Presbyterian Church*, Stamford, Connecticut, 1958. Vistas. **Fonte:** www.libraries.mit.edu
- 165** Skidmore, Owings & Merrill, *Air Force Academy Chapel*, Colorado-Springs, 1956/63. Planta baixa. **Fonte:** L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. *Architecture Religieuse*. N. 96, p. 78
- 166, 167** Skidmore, Owings & Merrill, *Air Force Academy Chapel*, Colorado-Springs, 1956/63. Vistas. **Fonte:** <http://cwagoner.astroshots.net>

3. 5 Virtuosismos Técnicos e Sensibilidade Lírica

- 169 - 172** Martín Correa e Gabriel Guarda, *Iglesia del Monasterio Benedictino de Santa Maria de Las Condes*, Santiago do Chile, 1961/62. Plantas baixas, cortes, axonometria. **Fonte:** www.puc.cl/faba
- 173 - 178** Martín Correa e Gabriel Guarda, *Iglesia del Monasterio Benedictino de Santa Maria de Las Condes*, Santiago do Chile, 1961/62. Vistas do exterior e interior. **Fonte:** www.puc.cl/faba

- 179 - 181** Nelson Bayardo, *Crematorio Norte*, Montevidéo, Uruguai. Vistas. **Fonte:** ARTUCIO, Leopodo C. Montevideo y la arquitectura modewrna. Montevideo: editorial Nuestra Tierra, 1971, p. 58
- 182** Felix Candela, *Iglesia de la Medalla de la Virgen Milagrosa*, Cidade do México, 1955. Planta baixa. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 160
- 183, 184** Felix Candela, *Iglesia de la Medalla de la Virgen Milagrosa*, Cidade do México, 1955. Corte a axonometria. **Fonte:** <http://photoblog.parella.com>
- 185** Felix Candela, *Iglesia de la Medalla de la Virgen Milagrosa*, Cidade do México, 1955. Vista. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 26
- 186, 187** Felix Candela, *Iglesia de la Medalla de la Virgen Milagrosa*, Cidade do México, 1955. Interior. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 27
- 188** Felix Candela e Enrique de La Mora, *Capilla de Nuestra Señora de la Soledad*, Coyoacán, México, 1956/58. Planta. **Fonte:** PLAZAOLA, op. cit., p. 345
- 189, 193** Felix Candela e Enrique de La Mora, *Capilla de Nuestra Señora de la Soledad*, Coyoacán, México, 1956/58. Planta. **Fonte:** <http://photolog.parella.com>
- 194, 195** Eladio Dieste, Iglesia del Cristo Obrero, Atlantida, Uruguai, 1952/59. Planta baixa e corte. **Fonte:** www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq011/arq011_01.asp
- 196 - 198** Eladio Dieste, Iglesia del Cristo Obrero, Atlantida, Uruguai, 1952/59. Vistas exteriores. **Fonte:** www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq011/arq011_01.asp
- 199 - 201** Eladio Dieste, Iglesia del Cristo Obrero, Atlantida, Uruguai, 1952/59. Vistas exteriores - detalhes. **Fonte:** www.puc.cl/faba
- 202 - 205** Eladio Dieste, Iglesia del Cristo Obrero, Atlantida, Uruguai, 1952/59. Vistas do interior. **Fonte:** www.puc.cl/faba
- 206** Eladio Dieste, Iglesia del Cristo Obrero, Atlantida, Uruguai, 1952/59. Vista interna. **Fonte:** www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq011/arq011_01.asp
- 207** Eladio Dieste, Iglesia del Cristo Obrero, Atlantida, Uruguai, 1952/59. Vista interna. **Fonte:** www.puc.cl/faba
- 208** Eladio Dieste, Iglesia del Cristo Obrero, Atlantida, Uruguai, 1952/59. Interior do campanário. **Fonte:** foto do autor

Capítulo 4 - Legados Inefáveis

4.1 Gaudí e a Síntese Naturalista do Sagrado

1 Antoni Gaudí i Cornet, fotografia. **Fonte:** GÜELL, Xavier. Antoni Gaudí. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 2

2 Antoni Gaudí i Cornet, *Templo Expiatório da Sagrada Família*, Barcelona, Espanha, 1883/1926. Planta baixa. **Fonte:** GÜELL, op. cit., p. 190

3 Antoni Gaudí i Cornet, *Templo Expiatório da Sagrada Família*, Barcelona, Espanha, 1883/1926. Estado das obras em 1904. **Fonte:** www.gaudiclub.com

4 Antoni Gaudí i Cornet, *Templo Expiatório da Sagrada Família*, Barcelona, Espanha, 1883/1926. Vista afastada do templo. **Fonte:** foto gentilmente cedida ao autor

5 Antoni Gaudí i Cornet, *Templo Expiatório da Sagrada Família*, Barcelona, Espanha, 1883/1926. Vista da fachada da Natividade. **Fonte:** GÜELL, op. cit., p. 195

6, 7 Antoni Gaudí i Cornet, *Templo Expiatório da Sagrada Família*, Barcelona, Espanha, 1883/1926. Vista interior. **Fonte:** www.bluffton.edu/~sullivanm

8 Antoni Gaudí i Cornet, *Templo Expiatório da Sagrada Família*, Barcelona, Espanha, 1883/1926. Vista da terminação dos pináculo. **Fonte:** www.bluffton.edu/~sullivanm

9 Antoni Gaudí i Cornet, *Capela (Cripta) na Colônia Güell*, Santa Coloma de Cervelló, Barcelona, Espanha, 1898-1916. Planta da estrutura do teto. **Fonte:** GÜELL, op. cit., p. 170

10 - 12 Antoni Gaudí i Cornet, *Capela (Cripta) na Colônia Güell*, Santa Coloma de Cervelló, Barcelona, Espanha, 1898-1916. Desenhos da proposta original. **Fonte:** www.gaudiclub.com

13, 14 Antoni Gaudí i Cornet, *Capela (Cripta) na Colônia Güell*, Santa Coloma de Cervelló, Barcelona, Espanha, 1898-1916. Esboços dos interiores da proposta original. **Fonte:** www.gaudiclub.com

15 Antoni Gaudí i Cornet, *Capela (Cripta) na Colônia Güell*, Santa Coloma de Cervelló, Barcelona, Espanha, 1898-1916. Maquete de estudos da composição das forças. **Fonte:** www.gaudiclub.com

16 Antoni Gaudí i Cornet, *Capela (Cripta) na Colônia Güell*, Santa Coloma de Cervelló, Barcelona, Espanha, 1898-1916. Imagem da cripta em 1915. **Fonte:** www.gaudiclub.com

17 Antoni Gaudí i Cornet, *Capela (Cripta) na Colônia Güell*, Santa Coloma de Cervelló, Barcelona, Espanha, 1898-1916. Interior da cripta na atualidade. **Fonte:** www.gaudiclub.com

4.2 Wright, 'Para a Glória de Deus e o Serviço do Homem'

18 Frank Lloyd Wright, fotografia. **Fonte:** www.discosantigos.com

19, 20 Frank Lloyd Wright, *Capela Unitária para Sioux*, projeto, 1887. **Fonte:** ZEVI, Bruno. Frank Lloyd Wright. Barcelona: Gustavo Gili, 1985, p. 23

21, 22 Frank Lloyd Wright, *Unity Temple*, Oak Park, 1906. Planta baixa e corte. **Fonte:** ZEVI, op. cit., p. 74

23, 24 Frank Lloyd Wright, *Unity Temple*, Oak Park, 1906. Vistas externas e do interior do templo.

Fonte: www.bluffton.edu/~sullivanm

25, 26 Frank Lloyd Wright, *Unity Temple*, Madison, Wisconsin, 1949. Planta baixa e vista. **Fonte:** ZEVI, op. cit., p. 221 e 222

27 Frank Lloyd Wright, *Sinagoga Beth Shalom*, Elkins Park, Pensilvânia, 1959. Esboço do projeto.

Fonte: ZEVI, op. cit., p. 258

28 Frank Lloyd Wright, *Christ Science Church*, Bolinas, Califórnia, 1956. Planta baixa. **Fonte:** GIL, op. cit., p. 89

29 - 31 Frank Lloyd Wright, *Annunciation Greek Orthodox Temple*, Wauwatosa, Wisconsin, 1956.

Vistas externas e do interior do templo. **Fonte:** www.bluffton.edu/~sullivanm

32, 33 Frank Lloyd Wright, *Trinity Chapel*, Norman, Oklahoma, 1959. Estudos de projeto. **Fonte:** ZEVI, op. cit., p. 263

32, 33 Frank Lloyd Wright, *Trinity Chapel*, Norman, Oklahoma, 1959. Perspectiva. **Fonte:** ZEVI, op. cit., p. 262

4.3 As *machines a emouvoir* corbusianas

35 Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *fotografia*. **Fonte:** www.fondationlecorbusier.asso.fr

36, 37 Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *Poème de L'Angle Droit*. Série de litografias feitas entre 1947/53. **Fonte:** RAEBURN, Michael & WILSON, Victoria (ed.). *Le Corbusier, Architect of the century*. London: Arts Council of Great Britain, 1987, p. 239

38 Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *esboço do mosteiro de Ema*, durante a 'Voyage d'Orient'. Série de litografias feitas entre 1947/53. **Fonte:** www.fondationlecorbusier.asso.fr

39 Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *Igreja de Le Trémbly, projeto, 1929*. **Fonte:** www.fondationlecorbusier.asso.fr

40, 41 Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *esboço da Basílica de La Sainte-Baume, 1945/65*. **Fonte:** BOESIGER, Willy. *Le Corbusier: oeuvre complète 1946-1952*. Zurich: Editios Girsberger, 1953, p. 31

42 Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *esboço para Notre-Dame-du-Haut*, na colina de Boulémont, em Ronchamp, datado de 20 de maio de 1950. **Fonte:** BOESIGER, Willy. *Le Corbusier 1910-1965*. Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p. 258

43 Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *esboço para Notre-Dame-du-Haut*, na colina de Boulémont, em Ronchamp, datado de 4 de janeiro de 1951. **Fonte:** BOESIGER, Willy. *Le Corbusier*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 121

- 44** Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *Capela de Notre-Dame-du-Haut*, na colina de Bourlémont, em Ronchamp, 1950/55. Vista aérea da colina. **Fonte:** BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 745
- 45** Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *Capela de Notre-Dame-du-Haut*, na colina de Bourlémont, em Ronchamp, 1950/55. Planta baixa. **Fonte:** GIL, op. cit, p. 201
- 46** Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *Capela de Notre-Dame-du-Haut*, na colina de Bourlémont, em Ronchamp, 1950/55. Axonometria do templo. **Fonte:** BOESIGER, 1982, op. cit., p.121
- 47** Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *desenhos do 'Serapeum', na Villa Adriana, em Tivoli, na Itália*, realizado durante a 'Voyage d'Orient, de 1911. **Fonte:** BOESIGER, 1982, op. cit, p. 121
- 48, 49** Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *Capela de Notre-Dame-du-Haut*, na colina de Bourlémont, em Ronchamp, 1950/55. Vista externa e do interior da nave. **Fonte:** www.fondationlecorbusier.asso.fr
- 50** *Le Corbusier e os dominicanos em La Tourette, na década de 50.* **Fonte:** <http://couventlatourette.com>
- 51, 52** *Apontamentos do Padre Couturier à Le Corbusier.* **Fonte:** RAEBURN & WILSON, op. cit, p. 241
- 53** *Perspectiva do Convento de La Thoronet.* **Fonte:** BAKER, Geoffrey. Le Corbusier: uma análise da forma. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 283
- 54, 55** Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *Convento de La Tourette*, em Eveau-sur-Arbresle, perto de Lyon, França, 1953/60. Plantas baixas. **Fonte:** L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. *Architecture Religieuse*. N. 96, p. 4
- 56 - 58** Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *Convento de La Tourette*, em Eveau-sur-Arbresle, perto de Lyon, França, 1953/60. Vistas. **Fonte:** L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI. *Architecture Religieuse*. N. 96, p. 5
- 59 - 61** Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *Convento de La Tourette*, em Eveau-sur-Arbresle, perto de Lyon, França, 1953/60. Vistas do acesso e do pátio interno. **Fonte:** <http://couventlatourette.com>
- 62** Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *Convento de La Tourette*, em Eveau-sur-Arbresle, perto de Lyon, França, 1953/60. Planta da igreja. **Fonte:** BAKER, op. cit, p. 294
- 63, 64** Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *Convento de La Tourette*, em Eveau-sur-Arbresle, perto de Lyon, França, 1953/60. Vistas da igreja. **Fonte:** <http://couventlatourette.com>
- 65** Charles Edouard Jeanneret, Le Corbusier, *Convento de La Tourette*, em Eveau-sur-Arbresle, perto de Lyon, França, 1953/60. Interior da igreja. **Fonte:** <http://couventlatourette.com>

4.4 Alvar Aalto e a Igreja feito Corpo

66 Hugo Alvar Hendrik Aalto, *fotografia*. **Fonte:** www.aaroots.com

67 Alvar Aalto, *Villa Mairea*, Finlândia Ocidental, 1937/39. Implantação. **Fonte:** FLEIG, Karl. Alvar Aalto. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 209

68, 69 Alvar Aalto, *Villa Mairea*, Finlândia Ocidental, 1937/39. Implantação. **Fonte:** www.bluffton.edu/~sullivanm

70, 71 Alvar Aalto, *Capela do Crematório de Malmö*, em Helsinque, Finlândia. Planta baixa e vistas da maquete. **Fonte:** FLEIG, op. cit., p. 188 e 189

72, 73 Alvar Aalto, *Capelas do Cemitério de Lingby*, Dinamarca, 1952. Planta baixa e vistas da maquete. **Fonte:** FLEIG, op. cit., p. 191

74 - 76 Alvar Aalto, *Igreja de Lahti*, Finlândia, 1950/70. Planta baixa, elevação e foto da maquete. **Fonte:** FLEIG, op. cit., p. 192

77 - 79 Alvar Aalto, *Igreja e Centro Paroquial de Seinäjoki*, Finlândia, 1952/66. Plantas, vista geral e interior da igreja. **Fonte:** FLEIG, op. cit., p. 193 e 194

80 - 82 Alvar Aalto, *Igreja de Vuoksenniska*, Imatra, Finlândia, 1956/59. Plantas e corte longitudinal. **Fonte:** FLEIG, op. cit., p. 196

83, 84 Alvar Aalto, *Igreja de Vuoksenniska*, Imatra, Finlândia, 1956/59. Esboço de projeto e vista. **Fonte:** FLEIG, op. cit., p. 197

85 - 87 Alvar Aalto, *Igreja de Vuoksenniska*, Imatra, Finlândia, 1956/59. Vista externa e interior. **Fonte:** FLEIG, op. cit., p. 197

88, 89 Alvar Aalto, *Igreja em Wolfsburg*, Alemanha, 1959/62. Planta baixa e corte longitudinal. **Fonte:** FLEIG, op. cit., p. 199 e 200

90 - 93 Alvar Aalto, *Igreja em Wolfsburg*, Alemanha, 1959/62. Vistas do exterior e do interior. **Fonte:** www.wolfsburg-citytour.de/aalto/bauten

94 - 96 Alvar Aalto, *Igreja em Detmerode*, Alemanha, 1963/68. Planta baixa, corte e elevações. **Fonte:** FLEIG, op. cit., p. 202

97 - 99 Alvar Aalto, *Igreja em Detmerode*, Alemanha, 1963/68. Vistas do exterior e do interior do templo. **Fonte:** www.wolfsburg-citytour.de/aaltobauten

100 - 102 Alvar Aalto, *Igreja e Centro Paroquial*, Riola, Bolonha, Itália, 1966/80. Implantação, elevações e cortes da igreja e do conjunto. **Fonte:** FLEIG, op. cit., p. 203 e 204

103 - 105 Alvar Aalto, *Igreja e Centro Paroquial*, Riola, Bolonha, Itália, 1966/80. Vistas do exterior e do interior da igreja. **Fonte:** <http://paolino.ath.cx>

4.5 Redução e Redenção nos Tours de Force de Niemeyer

106 Oscar Ribeiro de Almeida de Niemeyer Soares, *fotografia*. **Fonte:** www.aol.klickeducacao.com.br

107 - 109 Oscar Niemeyer, *Casa Oscar Niemeyer*, na Estrada das Canoas, São Conrado, Rio de Janeiro, Brasil, 1953. Planta baixa, vista do exterior e da sala principal. **Fonte:** www.niemeyer.org.br/canoas/canoas.htm

110, 111 Oscar Niemeyer, *Desenhos*. **Fonte:** PETIT, Jean. *Niemeyer: poeta da arquitetura*. Lugano: Fidia Edizione d'Arte, 1998, p. 346 e 355

112 Oscar Niemeyer, *Conjunto da Pampulha, Belo Horizonte*, Minas Gerais, Brasil. 1940/43. Implantação original. **Fonte:** MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000, p. 182

113 Oscar Niemeyer, *Conjunto da Pampulha*, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. 1940/43. Esboço da concepção geral. **Fonte:** BOTEY, Josep Ma. *Oscar Niemeyer*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996, p. 198

114, 115 Oscar Niemeyer, *Capela de São Francisco de Assis*, Conjunto da Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. 1940/43. Vistas. **Fonte:** fotos do autor

116, 117 Oscar Niemeyer, *Capela de São Francisco de Assis*, Conjunto da Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. 1940/43. Esboços da concepção da capela. **Fonte:** BOTEY, op. cit., p. 159

118 Oscar Niemeyer, *Capela de São Francisco de Assis*, Conjunto da Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. 1940/43. Esboço da composição volumétrica. **Fonte:** www.projeto memoria.art.br

119 Oscar Niemeyer, *Capela de São Francisco de Assis*, Conjunto da Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. 1940/43. Vista desde a lagoa. **Fonte:** CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era Moderno: guia de arquitetura, 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 402

120, 121 Oscar Niemeyer, *Capela de São Francisco de Assis*, Conjunto da Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. 1940/43. Planta baixa e axonometria. **Fonte:** BOTEY, op. cit., p. 158

122 Oscar Niemeyer, *Capela de São Francisco de Assis*, Conjunto da Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. 1940/43. Croqui de Niemeyer para o interior. **Fonte:** BOTEY, op. cit., p. 160

123 Oscar Niemeyer, *Capela de São Francisco de Assis*, Conjunto da Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. 1940/43. Interior. **Fonte:** foto do autor

124, 127 Oscar Niemeyer, *Capela de São Francisco de Assis*, Conjunto da Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. 1940/43. Interior. **Fonte:** fotos do autor

128 Oscar Niemeyer, *na ocasião do projeto para a ONU, em Nova Iorque, 1947*. **Fonte:** NIEMEYER, Oscar. *Minha Arquitetura*. Rio de Janeiro: Revan, 2000, p. 27

- 129** *Esboço de Oscar Niemeyer para a solução 23-32 do projeto para as Nações Unidas.* **Fonte:** NIEMEYER, op. cit., 26
- 130** Oscar Niemeyer, *na companhia do então presidente da república Juscelino Kubitschek.* **Fonte:** PETIT, op. cit., p. 65
- 131** Lúcio Costa, *esboços da concepção urbanística de Brasília D. F.* **Fonte:** www.infobrasilis.com.br
- 132** Lúcio Costa, *plano de Brasília D. F.* **Fonte:** www.brazilia.jor.br
- 133** Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Estrutura inacabada, antes de 1970. **Fonte:** BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 215
- 134** Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Esboços projetuais. **Fonte:** BOTEY, op. cit., p. 165
- 135** Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Corte. **Fonte:** SCHLEE, Andrey R. *O amor ou a repulsa: revisão crítica de duas obras de Oscar Niemeyer*. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, PROPAP, 1990, p. 21
- 136** Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Planta baixa. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 121
- 137, 138** Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Vistas da maquete de projeto. **Fonte:** CHRIST-JANER & FOLEY, op. cit., p. 119 e 120
- 139** Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Esboço da solução funcional. **Fonte:** SCHLEE, op. cit., p. 22
- 140** Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Esquema de organização litúrgica na nave. **Fonte:** SCHLEE, op. cit., p. 22
- 141, 142** Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Vista destacando a composição com o batistério. **Fonte:** foto do autor
- 143** Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Esboço da explosão arquitetural quando do acesso ao interior do templo. **Fonte:** BOTEY, op. cit., p. 164
- 144, 145** Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Vista do acesso, adro com evangelistas. **Fonte:** fotos do autor
- 146** Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Esboço da implantação no Eixo Monumental da cidade. **Fonte:** SCHLEE, op. cit., p. 16
- 147** Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Fotografia da construção do Eixo Monumental. **Fonte:** www.urbenvironcongress.com
- 148** Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Vista do Eixo Monumental. **Fonte:** www-2cs.cmu.edu

149, 150 Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Vistas externas. **Fonte:** www.designcommunity.com

151, 152 Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Vistas exterior e interior. **Fonte:** fotos do autor

153 Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Esboço de Niemeyer demonstrando o acesso e o jogo de luz e sombra da catedral. **Fonte:** PETIT, op. cit., p. 237

154 - 156 Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Interior. **Fonte:** fotos do autor

157 Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Catedral em elevação e planta, croqui de Niemeyer. **Fonte:** SCHLEE, op. cit., p. 19

158 Oscar Niemeyer, *Catedral de Brasília*, D. F., Brasil, 1958/70. Vista noturna. **Fonte:** www.geocities.com/thetropics/3416/tabphoto.htm

Observação - todos os sites listados foram acessados em dezembro de 2005.