MÁRCIO ANTONIO DE LIMA JUNIOR

O TRAÇO MODERNO NA ARQUITETURA RELIGIOSA PAULISTA

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Mattei Faggin

São Paulo

2016

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DO AUTOR: marciolima@usp.br

Lima Junior, Márcio Antonio

L732t O traço moderno na arquitetura religiosa paulista / Márcio Antonio

Lima Junior.-- São Paulo, 2016.

368 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – FAUUSP.

Orientador: Carlos Augusto Mattei Faggin

1.Arquitetura moderna 2.Edifícios religiosos 3.Modernidade
4.Templos cristãos I.Título

CDU 72.036

Nome: LIMA JUNIOR, Márcio Antonio de

Título: O traço moderno na arquitetura religiosa paulista

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Carlos Augusto Mattei Faggin, por ter confiado no trabalho e pelas oportunidades de aprendizado.

A banca de exame de qualificação composta pelas professoras Monica Junqueira Camargo e Marta Bogéa pelas considerações pertinentes, que ajudaram na organização da pesquisa.

Aos funcionários da Biblioteca da FAU Cidade Universitária, por toda a ajuda na pesquisa no Acervo de Projetos. Aos funcionários da FAU Maranhão pelo auxílio.

À Márcio, Meire, Thiago e Talita, obrigado pela presença.

Aos amigos: Heitor, Tássia, Nathália, Thales, Ricardo, Wesley, Darli e Phil, pelo encorajamento.

RESUMO

Basicamente na base filosófica e histórica da Modernidade existe uma acentuada separação, entre a matéria e o campo mais difuso dos sentimentos e do “espírito”. Esse dualismo também se estenderia para o campo artístico, que na arquitetura se caracterizaria na produção de projetos onde se valorizava a resolução de problemas de ordem funcional e técnica. No entanto, a arquitetura do século XX se conformaria como algo maior do que as preocupações estritamente funcionais, os próprios arquitetos precursores da Modernidade não criam que as formas simplesmente seguissem a função ou se deduzisse delas. O projeto de secularização existente na Modernidade, que visava uma sociedade baseada unicamente num modelo de racionalidade estrita não se cumpriu. O que se viu foi a continuidade de solicitação de um programa aparentemente mais voltado para questões de ordem poética e metafórica, como é o do espaço sagrado, mesmo reconhecendo que ele não mais ocuparia o centro das preocupações plásticas do século XX. Guiados por esse contexto, o estudo apresentado trata da produção da Arquitetura religiosa desenvolvida no cenário moderno paulista, identificando as continuidades, as rupturas e as novas apropriações no campo formal, funcional, litúrgico e simbólico. A identificação de diversos projetos de templos cristãos paulistas afinados com a linguagem moderna possibilitou relacionar tal produção com o processo de modernização iniciado na primeira metade do século XX, bem como analisar os projetos arquitetônicos importantes para as mudanças ocorridas no estado da arquitetura sacra. Tais projetos demonstram grande sensibilidade, ao trabalhar com formas puras, justificando dentro de um espectro estético e poético a integridade do traçado geométrico das linhas simples e abstratas para o Templo moderno. Os diversos arquitetos paulistas evidenciam em sua produção religiosa um engajamento com o projeto do espaço sacro onde é possível constatar a tradução dos pressupostos da Arquitetura Moderna para o tema. Uma construção historiográfica de base crítica orienta o trabalho, que juntamente com a apresentação de projetos pouco conhecidos, reconhece e posiciona tal produção como programa pertencente ao ideário do Movimento Moderno. Discute-se também as razões e significados formais na construção do espaço sagrado, propriedade resgatada pelos arquitetos modernos, que constantemente eram solicitados para resolver programas como este. O percurso do traço moderno recortado pelo viés religioso procura assim contribuir para um debate arquitetônico mais amplo entorno das questões relativas à historiografia da arquitetura moderna.

Palavras chave: Modernidade, Arquitetura Moderna, Templo Cristão.

Abstract

Basically the philosophical and historical basis of modernity there is a sharp separation between the material and the more diffuse field of feelings and "spirit." This dualism also extend to the artistic field, which characterize the architecture is in production projects where it valued the resolution of functional and technical problems. However, the twentieth century architecture would settle as something greater than the strictly functional concerns, the architects themselves precursors of modernity did not believe that the forms simply follow the function or deduct them. The existing secularization project in modernity, which sought a society based solely on a strict rationality model was not fulfilled. What we saw was the continuation request a seemingly more focused program to issues of poetic and metaphorical order, as is the sacred space, even acknowledging that he no longer occupy the center of the plastic concerns of the twentieth century. Guided by this context, the work presented deals with the production of religious architecture developed in São Paulo's modern setting, identifying continuities, ruptures and new appropriations in the formal, functional, liturgical and symbolic field. The identification of several projects of São Paulo Christian churches in tune with the modern language possible to relate such production with the process of modernization started in the first half of the twentieth century, as well as analyze the important architectural projects to the changes in the status of sacred architecture. These projects show great sensitivity when working with pure forms, justifying within an aesthetic and poetic spectrum integrity of the geometric design of simple and abstract for the modern Temple lines. The various São Paulo architects show in their religious producing an engagement with the sacred space of the project where it is possible to see the translation of the assumptions of modern architecture to the theme. A historiographical construction of critical base guides the work, which together with the presentation of little-known projects, recognizes and positions such as production program belonging to the Modern Movement ideology. It also discusses the reasons and formal meanings in the construction of sacred space, property redeemed by modern architects, who constantly were asked to solve such programs. The route of the modern trait cut by religious bias seeks to contribute to a wider architectural debate surrounding the issues relating to the history of modern architecture.

Keywords: Modernity, Modern Architecture, Christian Temple.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
-------------------------	----------

CAPÍTULO 1

A TIPOLOGIA RELIGIOSA E A ARQUITETURA MODERNA	15
1.1 - Sobre o paradoxo da Arquitetura religiosa na Modernidade	17
1.2- Os pressupostos modernos na Arquitetura e uma possibilidade de significado	21
1.3- Buscando uma leitura conciliatória entre a expressão moderna e os aspectos religiosos.	27
1.4 - Contextos: o papel das definições litúrgicas para a constituição do Templo moderno .	37
1.5- Forma, função e espírito: um pouco sobre a arquitetura religiosa dos mestres da modernidade.	43
1.6 - Arquitetos e suas obras religiosas: múltiplas respostas	49
1.6.1- Cenário Latino Americano	77

CAPÍTULO 2

PANORAMA DA ARQUITETURA RELIGIOSA PAULISTA: DO SÉCULO XVI AO XX	85
2.1- Templos paulistas, Templos de barro	91
2.2 - Arquitetura Religiosa Paulista no século XIX: o Templo na era das transformações....	97
2.2.1- O Ecletismo e o <i>Revival</i> Medieval.....	101
2.2.2- Um panorama das igrejas ecléticas de São Paulo	105
2.3- As primeiras transições: o Racionalismo e os novos conceitos formais	121

CAPÍTULO 3

ARQUITETURA MODERNA PAULISTA E AS IGREJAS DE CONCRETO	127
3.1- São Paulo e a Arquitetura Moderna: a nova cidade Industrial.....	129
3.2- Panorama religioso paulista: restrições e aberturas à Arquitetura religiosa moderna..	133
3.3- Em busca da forma moderna para o Templo, novas produções e uma nova estética, as primeiras obras paulistas	153
Zenon Lotufo (1911-1985)	
Jacob Ruchti (1917-1974)	
Rino Levi (1901-1965)	

3.4- Reinvenções e novas interpretações do Movimento Moderno: o protagonismo estrutural e o concreto aparente	171
3.4.1- O uso do concreto na Arquitetura religiosa, possibilidades tecnológicas e poético simbólicas. A forma, o material e o programa do Templo cristão	175
Joaquim Guedes (1932-2008)	
Carlos Millan (1927-1964)	
Fabio Penteado (1929-2011)	
Lina Bo Bardi (1914-1922)	
Hans Broos (1921-2011)	
Paulo Mendes Da Rocha (1928)	

CAPÍTULO 4

DAS CONTRIBUIÇÕES ENTRE ARQUITETURA MODERNA E ARQUITETURA RELIGIOSA.....	245
4.1- Arquitetura Moderna e o Homem Moderno	249
4.2- A busca pela Modernidade a partir do Templo.....	257
4.3- Revisões a partir do Espaço Sacro.....	267
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	281
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	291
APÊNDICE	299

INTRODUÇÃO

Nas páginas que se seguem, apresentamos uma ramificação do tema central que abrange dois campos sob o qual gira nosso objeto, falamos de Arquitetura Moderna, Arquitetura Moderna Paulista, chegando então ao nosso tema que é o da Arquitetura Religiosa Moderna Paulista. Partimos do entendimento de que a Arquitetura Moderna é expressão da Era Industrial que exigiu dos arquitetos novas formas de encarar seu objeto e projetos coerentes com o novo meio tecnificado, consequência do avanço industrial e econômico-tecnológico. A Arquitetura como expressão cultural esteve atenta ao contexto e procurou ser condizente com o seu tempo, que é o da Era da Máquina, do *Homo faber*. A forma deveria mudar, o espaço deveria ser outro, por isso um novo método projetivo deveria ser desenvolvido para dar forma a essa nova Arquitetura e consequentemente causar um rompimento com a paisagem arquitetônica do passado. A Arquitetura Moderna, principalmente no seu início, incorporou parte dos conceitos filosóficos do Racionalismo que negava a autoridade do passado e requeria uma adesão irrestrita a razão e a função. A Arquitetura, segundo a concepção de alguns teóricos, deveria expressar materialmente a utopia da construção de um mundo fundamentado no mito de uma sociedade científica e racionalmente ordenada. O método utilizado para dar forma a essa sociedade seriam os mecanismos gerados pela abstração, como a simplificação e o elementarismo, colocando em evidência as estruturas, os planos e as formas puras. É nesse caminho que se desenvolve a Arquitetura Moderna, quer no berço europeu, quanto em outros países que se convertem ao Projeto Moderno. No Brasil o traço moderno é delineado e evidenciado inicialmente pela Escola Carioca de Arquitetura, que procurou desenvolver os princípios estéticos de Le Corbusier.

A Arquitetura Moderna paulista¹, inicialmente influenciada pela produção Moderna da Escola Carioca, é um dos nossos campos de leitura neste trabalho, onde se pretende apresentar, bem como ler essa produção através dos espaços sagrados, construídos e imaginados, que são esboçados durante o século XX. Focados propriamente em nosso objeto de estudo, a Arquitetura religiosa moderna paulista, desenvolvemos uma leitura de como o traço moderno atuou nessa tipologia arquitetônica. Apesar das diferentes concepções de Templo, aqui ele é definido como um espaço arquitetônico desenvolvido para a comunidade cristã, lugar onde se encontram para suas reuniões litúrgicas, constituindo-se em espaço separado para o culto e a oração. Diferentemente de outras religiões, no Cristianismo não é necessário um Templo para que o encontro entre a Divindade e o homem aconteça, seu relacionamento com o divino se dá em todas as

¹ O termo paulista refere-se ao nosso recorte geográfico, definindo a arquitetura projetada e/ou construída no Estado de São Paulo, seja seu autor nascido e/ou radicado nessa região.

esferas da vida, e em todos os lugares. Nem por isso, durante a história da cristandade, o homem deixou de erigir espaços especificamente destinados para o culto, significando a materialização e a lembrança de suas crenças numa realidade transcendente. É necessário mencionar, que neste trabalho, procuramos um entendimento do Templo baseado em interpretações multidisciplinares, quer principalmente através da própria disciplina arquitetônica, como de outros campos disciplinares, como o da liturgia, filosofia e teologia. Compreendendo que a Arquitetura religiosa expressa através de seus emblemas simbólicos, um microcosmo de certa visão de mundo. Há, entretanto uma problemática inerente ao relacionamento entre Religião e Modernidade, pois, com a profunda alteração dos fenômenos sociais e religiosos ocorridos no fim do século XIX e na primeira metade do século XX, as mudanças operadas pela Modernidade contribuem para que a religião perca seu papel de protagonista cultural. As raízes das transformações estariam no Iluminismo, contribuindo para isso a filosofia de Immanuel Kant (1724-1804), que através de sua filosófica crítica, constrói parte dos paradigmas teóricos da Modernidade. As novas relações entre o indivíduo e o mundo são definidas por Kant pelo conceito de emancipação do sujeito, expressão que coopera na definição do “Espírito da Modernidade”. Para Kant, o homem está saindo de sua menoridade intelectual, buscando afirmações que vão contra as concepções tradicionais, entre elas a religiosa, para assim elaborar uma nova visão de mundo que seja científica. Diante dessa sociedade, influenciada pela secularização, racionalismo e funcionalismo, parece não haver espaço para uma Arquitetura Religiosa, pois esta apresenta objetivos distantes de uma Modernidade concentrada em resolver questões ligadas à habitação, indústria e de infraestrutura. Pelo tema religioso apresentar dimensões poéticas e espirituais, que transcendem as questões de ordem técnica, se questiona a possibilidade de reconhecer uma produção engajada com o projeto do espaço sacro que se utilize dos paradigmas da Arquitetura Moderna. Seria possível aliar a questão do transcendente a uma arquitetura que se pretende imanente? O primeiro capítulo tratará desse paradoxo existente entre uma construção da História da Arquitetura Moderna que se pautou maiormente sob as questões da racionalidade e da funcionalidade deixando de lado outras possibilidades do vocabulário moderno. Mesmo que se acreditasse na Modernidade que o mundo em princípio, poderia ser entendido e dominado unicamente pela razão, algumas estudiosos apresentam uma outra perspectiva para tratar a relação entre Modernidade e religião. Mircea Eliade afirma que a “morte de Deus”, anunciada pelo filósofo Nietzsche em 1880, significa antes de tudo a impossibilidade de expressão da experiência religiosa na linguagem religiosa tradicional, segundo ele o homem moderno teria se esquecido da religião apesar do sagrado sobreviver. Baseados num diálogo teórico que compreende a Arquitetura Moderna, como mais que função, avançaremos pelas questões e condições de origens na construção do espaço sagrado moderno. Procurando entender

como se deu a construção da tipologia religiosa na Modernidade, utilizamos de um arcabouço teórico e historiográfico que possibilite compreender melhor essa arquitetura moderna com significados outros. Mesmo a Arquitetura religiosa sendo considerada como um programa aparentemente antipático para alguns teóricos do Movimento Moderno, os arquitetos que se dedicaram a ela conseguiram se apropriar da linguagem moderna e produzir espaços mais afinados a vida e pensamento modernos. Uma arquitetura não voltada apenas para os problemas de funcionalidade, mas também dedicada a demandas poéticas, sendo possível reconhecer uma postura de conciliação entre as questões do espírito e os pontos da razão. Estudar o contexto religioso neste capítulo se faz necessário, pois é ele que possibilita uma verificação de quais foram as dúvidas e respostas que os religiosos deram sobre os pressupostos da Modernidade aplicados no espaço sacro. Da mesma forma, averiguamos o retorno dado pelos mestres da Arquitetura Moderna ao programa sacro, analisando o trabalho de Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Marcel Breuer, Felix Candela e Oscar Niemeyer, que demonstram trabalhar magistralmente com a forma, a função e o espírito. Como nosso objetivo é apresentar e analisar a resposta moderna para a arquitetura religiosa desenvolvida no cenário da Arquitetura Moderna paulista, procuramos expor no segundo capítulo um breve panorama das igrejas construídas em São Paulo, percorrendo uma linha de tempo que se inicia no século XVI e vai até a primeira metade do século XX. A apresentação dessas obras nos ajuda a entender como o Templo seria peça importante para a aglutinação social e para a expansão da cidade, bem como entender de maneira resumida a configuração arquitetônica desses primeiros Templos de barro. Incluídos nesse capítulo avaliamos os anos anteriores a produção da Arquitetura Moderna paulista, onde predominou o ecletismo na construção de igrejas. A cidade passava por intensas transformações, incluindo a expansão populacional e urbana, devido a essa nova realidade social, política e econômica novas igrejas foram construídas para expressar esse momento vivido pela população de São Paulo, o ecletismo além de um estilo expressaria uma nova mentalidade religiosa paulista. Entretanto, é nesse ambiente historicista que começam a despontar as primeiras transições arquitetônicas voltadas para um racionalismo que propunha novos conceitos formais, produções que serviriam de prelúdio para uma arquitetura moderna. É a partir desse contexto, que entramos no terceiro capítulo, onde poderemos refletir propriamente sobre a dimensão do espaço sagrado na produção da arquitetura moderna paulista, apresentando quais os projetos e autores que se revelam mais significativos para o desenvolvimento da linguagem moderna para o Templo. A coleta realizada dos exemplares de Arquitetura Religiosa Moderna em São Paulo² confirma que o programa continuou a ser

² Utilizamos o Índice de Arquitetura Brasileira (período 1950-1975), para uma primeira abordagem e a partir

solicitado e projetado na Modernidade. Coletamos cerca de 70 projetos afinados ao traço moderno, que serão parcialmente expostos neste capítulo, mas que se apresentam catalogados na totalidade em fichas no apêndice da Dissertação. Esses projetos nos deram suporte para indagarmos, quais seriam as rupturas, permanências e inovações, no campo da forma, do programa, e da poética, para a representação do espaço sagrado nos tempos modernos. No entanto, compreendemos que uma forma de entender o Templo cristão é procurar na forma do continente uma consequência do conteúdo, o Templo assim, seria o resultado espacial de uma determinada maneira de entender a fé cristã e sua liturgia, por isso se faz necessário também apresentar um panorama religioso de São Paulo, focando basicamente nas instituições e suas manifestações restringindo ou dando abertura a um projeto moderno de igreja. Ao abordar a produção arquitetônica paulista, é imperativo tocar no assunto das reinvenções e novas interpretações surgidas da revisão dos paradigmas do Movimento Moderno maiormente no fim dos anos 1950 e 1960, até chegarmos nas potencialidades do uso do concreto na arquitetura religiosa, com as obras de arquitetos seminais da produção paulista, como Joaquim Guedes, Carlos Millan, Fábio Penteado, Hans Broos e entre outros.

E por fim, no quarto capítulo, falamos das contribuições identificadas entre a Arquitetura Moderna e o projeto do espaço religioso. Para isso, realizamos uma abordagem sobre como os pressupostos da Arquitetura Moderna e da formação do homem moderno atingiram o projeto do Templo na Modernidade e se refletiram na produção. Como as contribuições não são unilaterais, apresentamos as possíveis revisões que o espaço sagrado proporcionou para o campo disciplinar. Pois muitos dos mestres da Modernidade reconheciam uma certa “dimensão sagrada” na arquitetura, Le Corbusier, por exemplo, apesar de não ser religioso era profundamente atento á dimensão “espiritual” da Arquitetura. Em mais de uma ocasião ele fala sobre a experiência do “espaço inefável”, associando tal experiência arquitetônica com uma experiência religiosa, dimensão que teria ressonância em sua produção e na de outros arquitetos.

daí fomos para os periódicos especializados, como Habitat, Acrópole, A Construção em São Paulo, e Projeto e Design, o que se mostrou promissor pela quantidade de projetos selecionados. Além dos periódicos, fomos buscar alguns exemplares diretamente no Arquivo de Projetos da FAUUSP e da Mitra Arquidiocesana de São Paulo, além das pesquisas já realizadas por outros trabalhos acadêmicos. O levantamento permitiu a coleta de textos, projetos (plantas, cortes, elevações, perspectivas), imagens e dados relativos ao objeto de estudo.

A TIPOLOGIA RELIGIOSA E A ARQUITETURA MODERNA

capítulo 1

Perspectiva Igreja Stela Maris, Norderney- Alemanha, 1931, Dominikus Böhm. Construída. (SCHNELL, 1974: 70)

1.1 - Sobre o paradoxo da Arquitetura religiosa na Modernidade

A história da arquitetura é permeada pelo seu encontro com os aspectos religiosos e espirituais da existência humana, sendo quase possível, como colocou o arquiteto Álvaro Siza “fazer história da Arquitetura, através da história dos edifícios religiosos”.³ A arquitetura tem raízes ancoradas nos processos, crenças e paradoxos da própria sociedade, onde os aspectos religiosos do homem como partes da história cultural tem certamente influenciado essa produção material, expressando suas crenças. Os vários manuais de história da arquitetura são compostos por diversas obras de caráter religioso, passando pelos templos gregos e romanos, a arquitetura gótica e caminhando pelas igrejas do renascimento e do neoclássico, sendo possível verificarmos o desenvolvimento morfológico da arquitetura sacra. Entretanto, uma ruptura significativa acontece quando entramos na narrativa da história arquitetônica do século XX, onde essa tipologia é praticamente desconsiderada, marcando presença com alguns poucos projetos, sendo que em alguns manuais estão praticamente ausentes. O porquê desta ausência, acreditamos estar no fato de que na modernidade⁴ há uma crença de que a convergência do desenvolvimento econômico, do avanço da educação e da liberalização política iriam gerar sociedades cada vez mais secularizadas, onde todas as respostas da realidade da existência humana seriam reveladas unicamente pela ciência e pelo racionalismo vigente, imperando um materialismo cultural. O antigo relacionamento entre a Divindade, o Homem e o Mundo, apareceria na modernidade como uma dualidade de apenas Homem e Mundo e as questões relativas à transcendência tornam-se mais enigmáticas. Conforme frisa o filósofo Husserl (1859-1938), é o princípio de imanência inaugurado por Descartes que determinaria os rumos da filosofia e vida na modernidade.⁵ Esse princípio da imanência, alicerce da modernidade, foi considerado por muitos estudiosos, a via que levaria o pensamento até o grau de eliminação dos aspectos espirituais como realidade transcendente, junto do processo de afirmação da autonomia do homem, se desenvolve uma espécie de secularização⁶. Era esperado que a Modernidade significasse o triunfo da secularização sobre os diversos aspectos da cultura, seja na filosofia, na literatura, na história cultural e nas artes, que seriam construídos

³ SIZA, Álvaro; TOMAZIS, Alexandros N. in *Conversation Architectura Ibérica, special edition on Holy Trinity Church, Fátima, September 2007*, p.92.

⁴ Modernidade, esta associado ao modo como os aspectos que são típicos dos tempos modernos são experimentados na vida social, na cultura e nos movimentos artísticos.

⁵ CAVALIERI, Edebrando. *Transcendência e imanência na fenomenologia de Husserl* in Estudos de Religião, v.27, n.1- 35-58 - jan-jun. 2013, p.37

⁶ A palavra "secularização" teve no princípio o significado jurídico de uma transferência compulsória dos bens da Igreja para o poder público secular. Esse significado foi transmutado para o surgimento da modernidade cultural e social como um todo. Para saber mais: Habermas, Jürgen. In Fé e Saber, São Paulo, Editora Unesp, 2013, p.5

unicamente segundo os imperativos do positivismo, empirismo, e racionalismo, através de um materialismo que negasse os aspectos da espiritualidade. A historiografia e crítica da Arquitetura Moderna na primeira metade do século XX, diante da retórica secularizante, opta por não analisar ou divulgar os exemplares de arquitetura religiosa. No entanto, muitos arquitetos modernos enfrentaram o paradoxo existente entre uma teoria secularizante e a continua solicitação de projetos com programas religiosos, que necessitavam traduzir na materialidade as aspirações internas ligadas a uma dimensão espiritual. Tal é o caso do arquiteto Le Corbusier que ao enfrentar a temática, confunde os historiadores e críticos ao trazer para suas obras, um engajamento e uma conexão entre a expressão poética e a sensibilidade religiosa. Contudo, ele procura revelar o espiritual com uma linguagem diferente do simbolismo religioso institucional. O conceito de “espaço inefável”, e sua manifestação na própria arquitetura religiosa, embaraçaram o entendimento dos críticos e historiadores sobre os temas racionalistas. Esse estranhamento pode ser um indicativo de uma má compreensão das proposições iniciais do Movimento Moderno, e da indiferença com que muitas das narrativas históricas da arquitetura moderna trataram a tipologia religiosa, rejeitando suas contribuições para a exploração e experimentação arquitetônica.⁷ Contudo, as conclusões acerca da generalização da hipótese da secularização, acabaram por ter menos aplicação do que o que se pensava. O filósofo Jürgen Habermas (1929), um dos intérpretes mais perceptivos da Modernidade, observa que a hipótese de uma modernização que implicaria o aumento do secularismo não se confirmou na Modernidade, e nem mesmo na contemporaneidade. As novas orientações da ciência relativista solaparam as certezas de uma racionalidade que se cria indestrutível, permitindo novamente a abertura das portas para o “mistério”. Como coloca Florian Schüller, “as convicções religiosas não podem ser encaradas simplesmente como resíduos de um passado terminado, mas antes se constituem num verdadeiro “desafio cognitivo” para a filosofia.”⁸ Continuará assim, o sagrado e sua inerência ao conceito de religião, se manifestando das formas mais diversas nas sociedades modernas, persistindo ainda com uma força potente quer na identidade cultural ou no foro pessoal. Trabalhamos aqui com a dimensão do sagrado como uma evidência cultural, presença que permeia as diversas dimensões da cultura, incluindo a produção da arquitetura. Pois como coloca o historiador William Curtis, a arquitetura “é uma arte complexa que abarca forma e função, símbolo e projeto social, técnica e valores”.⁹ A partir desse entendimento da arquitetura como arte social, vinculada à vida, onde há forma, significado e história, é possível trabalhar com apreciações mais abrangentes, que acolhem

⁷ BRITTON, Karla C. “The case for sacred architecture”, in *Constructing the ineffable: contemporary sacred architecture*, Connecticut, Yale School of Architecture, Yale University Press, 2010, p.14

⁸ HABERMAS, Jürgen; RATZINGER, Joseph. *Dialética da secularização: sobre razão e religião*, São Paulo, Editora Ideias e letras, 2014, p.13

⁹ CURTIS, William.J.R. *Arquitetura moderna desde 1900*, Porto Alegre, Bookman, 2008, p.13

a metáfora e a poesia, e consequentemente os aspectos que transcendem a própria disciplina. Alguns historiadores falam dessa interlocução entre arquitetura e a condição humana, pelo viés dos aspectos “existenciais” refletidos na materialidade em suas múltiplas expressões sensíveis, mesmo que não ligada à produção de espaço sagrado. A arquitetura religiosa moderna como meio privilegiado de manifestação da realidade humana, busca entender o homem moderno em suas novas percepções e maneiras de se relacionar com a realidade circundante, e investiga novas formas para esse homem poder encontrar-se consigo mesmo e com uma realidade transcendente. Essa busca apresenta-se na diversidade de propostas para a construção de um novo imaginário para a fé, concretizado na expressão material viabilizada pela liberdade que a linguagem moderna concede a Arte e Arquitetura. Essa leitura do Movimento Moderno se apresenta um tanto heterodoxa, pois oferece uma produção “apócrifa”, no entanto, muito profícua. A história, crítica e teoria da arquitetura do século XX, geralmente tem recorrido a abordagens políticas, econômicas, tecnológicas, todas essenciais para o estudo da disciplina, entretanto outras abordagens também podem ser realizadas. Ao se tratar de arquitetura religiosa é necessário trazer um novo olhar sobre a matéria e a forma, incluindo uma apreciação crítica para com os aspectos de significados metafóricos, teológicos, litúrgicos e filosóficos. O desafio nessa abordagem de leitura está em encontrar um equilíbrio adequado que possibilite entender a lógica interna da disciplina e a influência das forças culturais, entre as dimensões sociais e as pessoais.¹⁰

¹⁰ CURTIS, William.J.R. *Arquitetura moderna desde 1900*, Porto Alegre, Bookman, 2008, p.13

1.2 - Os pressupostos modernos na arquitetura e uma possibilidade de significado

*“Toda arquitetura religiosa é função e é símbolo, é construção e é signo. Não é possível separar estes quatro componentes”.*¹¹

No final do século XIX e começo do século XX se opera transformações importantes no campo artístico, que são marcadas pelo abandono da mimese da realidade, e uma busca por novos meios de expressão baseados na tecnologia mecanicista, na geometrização da matéria e da forma. O intuito seria “romper e diluir as imagens convencionais do mundo para promover formas totalmente inovadoras.”¹² Como recurso para operar essa transformação, foram utilizados diversos mecanismos gerados pela abstração, a valorização da invenção, conceituação, simplificação e o elementarismo.

Esses mecanismos também são apropriados pela vanguarda arquitetônica moderna, que não apenas procurava a renovação formal, mas também promover materialmente o desenvolvimento de um projeto social fundamentado na construção do mito de uma sociedade científica e racionalmente ordenada. O racionalismo como processo de pensamento se converteu em forma¹³, relacionando-se com as novas estruturas espaciais dirigidas para a formação de uma nova sociedade, ideais que são evidenciados pelos diversos Manifestos da Arquitetura Moderna. Assumindo um caráter funcionalista e racionalista, o projeto moderno se caracteriza pela planta livre e flexível, a fachada transparente, a estrutura aparente, a indiferenciação e a uniformidade que apregoam os valores constitutivos de uma sociedade moderna igualitária, baseada na ética e sinceridade, “expressão da imagem científica de uma natureza livre.”¹⁴ O Movimento Moderno na primeira metade do século XX, principalmente entre as vanguardas, desenvolveria uma tendência que apontava para uma função educativa e didática da arquitetura, proporcionando a sociedade uma oportunidade de projetar não apenas a habitação, mas também sua própria existência. Do ponto de vista formal, o racionalismo e funcionalismo reduzem a arquitetura a seus elementos essenciais, organizando-se basicamente através de uma retícula horizontal e outra vertical, que proporciona uma composição simples e clara, repudiando o ornamento e suas atribuições simbólicas. A ênfase recai sobre a abstração da forma, manifesta nas estruturas, nos elementos e formas geométricas puras. Esse método

¹¹ ALONSO PEREIRA, José Ramon in *Memória e projeto na Arquitectura religiosa contemporânea*. In Actas Del Congreso Internacional de Arquitectura religiosa contemporânea, 2011, p.105

¹² MONTANER, J.M. *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2013, p.15

¹³ Ibidem, p.69

¹⁴ Ibidem, p.115

de redução a entidades elementares e abstratas esta presente também no Elementarismo de pintores como Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, no trabalho do grupo *De Stijl* e nas obras experimentais do construtivismo russo. [1][2]

[1] Composição em vermelho, amarelo, azul (tela 0,61 x 0,41 m), 1927, Piet Mondrian. (ARGAN, 1992: 411)

[2] Vista Casa Schröder, Utrecht, 1923-1924, Gerrit Thomas Rietveld. Construída (CURTIS, 2008: 157)

A glorificação do funcionalismo e o racionalismo arquitetônico é uma demonstração do pensamento mecanicista presente nos manifestos das vanguardas. O conceito de funcionalismo acaba assumindo um tom restritivo, limitando o projeto arquitetônico ao que poderia ser deduzido logicamente das necessidades programáticas. Essa interpretação afirmava que as formas arquitetônicas eram independentes das situações empíricas que lhe emprestaram significado em qualquer época ou lugar.

Tratar essa questão se faz necessária, pois o objeto aqui estudado, a arquitetura religiosa moderna, é programa que não se satisfaz com uma abordagem tipicamente funcional, ela reclama outros valores de ordem poética e de significado. Pelas suas necessidades no campo metafórico, uma demanda diferente do Funcionalismo ortodoxo, há certa aversão a essa tipologia. O historiador e crítico Nikolaus Pevsner, ao falar da Arquitetura Moderna, coloca que:

“ [...] 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 dos grandes edifícios cívicos ficaram para trás.”¹⁵

¹⁵ PEVSNER, Nikolaus, Panorama da arquitetura ocidental. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2015, p.443

Não só os edifícios religiosos ficaram para trás, mas no entendimento de alguns personagens importantes da Arquitetura Moderna, o próprio Cristianismo havia falido diante do progresso científico.

À medida que nosso novo conceito se manifesta, qual ideia espiritual deverá servir como sua base? Quem pode respondê-lo? O cristianismo está morto, e ainda só se podem sentir os efeitos preliminares de um novo conceito de mundo baseado nas consequências do progresso científico (...).¹⁶

A limitação colocada por um certo ideal de funcionalismo pode ter se originado nas dicotomias geradas pelas formas de pensamento do Racionalismo clássico que elabora conceitualmente uma divisão das atividades mentais em científicas, que são fundamentadas na razão, e as artísticas, que estariam fundamentadas na emoção, na intuição e no espírito. Essa dicotomia simplista não considera o papel que a intuição pode exercer no pensamento científico, e nem o papel que o intelecto, então o “formador de juízos”, desempenha na criação artística. Para o filósofo Theodor W. Adorno, a estreita interpretação racionalista e funcionalista se constituía num mecanismo de empobrecimento das complexidades e qualidades da realidade, que simplificaria a vida. Contribuindo para uma conceituação absolutista que busca encaixar a mutante e complexa realidade nos esquemas da razão.¹⁷

No entanto, um entendimento mais complexo sobre o conceito de funcionalismo pode ser resgatado entre os primeiros pensadores da Arquitetura Moderna. O arquiteto Louis Sullivan (1856-1924), considerado um dos precursores, não compreendia que a função arquitetônica se relacionava a termos estritamente mecânicos e utilitários, mas a compreendia como “o resultado de todas as realidades intelectuais, espirituais e práticas, ou seja, como expressão da vida interna que se descobre no edifício.”¹⁸ Essa leitura funcionalista simplificada, também cooperou para uma historiografia da arquitetura moderna seletiva. Alguns historiadores e críticos como o Alan Colquhoun (1921-2012), procurou evitar uma constatação unicamente funcionalista e mecanicista sobre a Arquitetura Moderna. A estrutura conceitual que orienta sua leitura procura combater as interpretações que são baseadas num positivismo¹⁹ reducionista que acabam por explicar essa arquitetura somente pelo viés da tecnologia, economia e sociologia. O autor explora as diferenças existentes entre a teoria e a prática da arquitetura na modernidade, colocando em paralelo e

¹⁶ BERLAGE *apud* BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira Era da Máquina*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2006. p.228

¹⁷ MONTANER, J.M. *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2013, p.78

¹⁸ ARGAN, G.C. *Arte e crítica de arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1988. p.52

¹⁹ O positivismo tem como uma de suas bases a crença de que a ciência nos fornece o único conhecimento válido e de que os fatos são seus únicos objetos.

analisando as discontinuidades existentes entre os manifestos, os projetos e obras, tanto quanto as avaliações críticas e as narrativas históricas existentes. Segundo ele,

“a teoria do Movimento Moderno jamais afirmou que a arquitetura não era nada além de ciência e tecnologia. O que tal teoria afirmou foi que seu principal impulso deveria ser a abertura à realidade tecnológica e social.”²⁰

Na compreensão da forma moderna, Colquhoun vê que o compromisso modernista ao tratar das questões do significado na obra arquitetônica, optava por evitar as citações literais como legado pelo historicismo, rejeitando assim o ornamento. Contudo, alguns arquitetos largamente utilizaram de outros artifícios para trabalhar o significado na arquitetura, como a alternância de materiais e cores que permanecem tectônicos, geométricos e não-figurativos, que constitui-se em algo pertencente, indissolúvel e coextensivo à ideia arquitetônica. Todavia, essa elementarização necessária para a construção do ideário moderno poderia ser pensada como um limitador dos significados, no entanto não era isso o que se pretendia, por outras forças tudo o que não poderia ser atribuído à plena conveniência de ordem prática seria deixado sem um corpo teórico que o sustentasse.²¹ Colquhoun, entretanto enfatiza,

“que essa não foi a interpretação feita pelos círculos da vanguarda artística; ao contrário, ela [elementarização] foi elaborada como um meio de se alcançar significados mais profundos- porque mais primitivos- e de distanciar o artista de uma concepção burguesa degenerada da arte.”²²

A partir dos anos 1930, notadamente depois da II Guerra Mundial, percebe-se com maior clareza as contradições internas inerentes a interpretação modernista. A linguagem moderna atingiria um contínuo afastamento das formas simbólicas do passado, e uma intensa investigação sobre a expressividade da própria notação arquitetônica, que lhe confere significado, metáfora e poética.

Pela primeira vez [...], a tecnologia e a arquitetura, a realidade e sua representação, poderiam ser vistas como convergentes. A tecnologia, libertada do domínio da matéria bruta e intratável pela aplicação de leis científicas, estava se aproximando da condição da imaterialidade. Seus produtos não mais demonstravam o conflito entre matéria e espírito, como na Renascença; eles pressagiam a dissolução da matéria em espírito. A arquitetura, como uma arte, não mais possuía a tarefa de criar significados por meio de signos incorporados as superfícies dos edifícios. O “significado” da arquitetura agora era imanente nas puras formas que a tecnologia

²⁰ COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p.189

²¹ Ibidem, p.10

²² Ibidem, p.81

possibilitava. Em uma *poiesis* em que as palavras são idênticas as ideias que representam, a arquitetura não mais tinha a necessidade do papel mediador dos signos convencionais e arbitrários, ela se tornaria seu próprio signo.²³

Existem verdadeiras obras de Arquitetura Moderna que desafiam classificações simplistas. Nas palavras de William Curtis, essas obras:

“não são expressões diretas de convicções políticas nem meras embalagens estilizadas de certas funções, mas ricos compostos de ideias e formas, alcançando ressonância simbólica que ultrapassam o nível de meros signos. Elas podem ser concebidas como densos emblemas, microcosmos, combinando visões idealizadas da sociedade, com interpretações tridimensionais da condição humana. Elas transcendem as representações óbvias, funcionando em níveis que tocam a mente e os sentidos através do controle abstrato de espaço, luz, estrutura, geometria, material e movimento.”²⁴

O caminho conduzido por essas reflexões indicam um potencial comunicativo na Arquitetura Moderna, seja de ordem intelectual quanto emocional. Na rejeição dos simbolismos históricos, a linguagem moderna constrói seus significados de forma mais sutil, inerentes à própria arquitetura. A expressão simbólica pode inclusive ser entendida como uma das funções da arquitetura. O crítico de arquitetura Christian Norberg-Schulz, coloca que o propósito da arquitetura tem três aspectos intrincados, que seriam o prático funcional, o criador do meio e um de atenção aos aspectos simbólicos, que devem se complementar com outros fatores quando necessários.²⁵

Essa leitura mais abrangente do Movimento Moderno possibilita demonstrar que a produção da arquitetura religiosa na Modernidade não foi incompatível com os pressupostos do Modernismo, mas que ao se apropriar da linguagem moderna e seus recursos materiais, tecnológicos e funcionais, também esteve aberta para a construção de significados que ultrapassam puramente a questão da funcionalidade.

A arquitetura religiosa moderna ao rejeitar a ornamentação que conferia significado a arquitetura historicista, optou por trabalhar com o simbolismo implícito reconhecido como mais rico, sendo o símbolo essencial, simbolismo que liga o objeto material ao seu significado espiritual.²⁶ Os aspectos simbólicos na produção eclesiástica expressam seus conceitos teológicos, o próprio conteúdo da fé, constituindo um patrimônio cultural. Assim a

²³ COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p.160

²⁴ CURTIS, William.J.R. *Arquitetura moderna desde 1900*, Porto Alegre, Bookman, 2008, p.14

²⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones em Architectura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001, p.37

²⁶ MELLO, Ricardo B. *A cultura da crença: uma reflexão sobre o espaço simbólico e o simbolismo na arquitetura religiosa*. Dissertação de Mestrado, 2007, p.120

leitura de cores, texturas e formas carregam significados que são codificados segundo a crença dos homens, essa função simbólica visa à comunicação, que caminha paralelamente a intenção plástica.

O arquiteto moderno Rudolf Schwarz em sua obra *“The church incarnate”*, 1938, trata magistralmente da configuração espacial e as relações do usuário com os elementos que constituem essa arquitetura como simbólica. O mesmo arquiteto produziu diversas obras que expressam valores simbólicos em seu caráter abstrato, através de cubos brancos em que há certo desejo de expressão e comunicação, utilizando-se de sutilezas simbólicas. [3],[4]

[3] Projeto “cubo” para a Igreja Heilig-Geist, Aquisgrán- Alemanha, 1928, Rudolf Schwarz, Khran e Schwippert. Não construído. (SCHNELL, 1974: 65)

[4] Projeto “igreja de quatro muros” para a Igreja Heilig-Geist , Aquisgrán- Alemanha, 1928, Rudolf Schwarz, Khran e Schwippert. Não construído. (SCHNELL, 1974: 65)

Uma das limitações da “ortodoxia moderna na arquitetura fundamentava-se em sua incapacidade de expressão e comunicação”²⁷ diz o historiador e crítico Josep Montaner, entretanto, acreditamos segundo esse leitura mais ampla que a Arquitetura Moderna comunica, embora essa comunicação se dê mais nitidamente entre os “iniciados”, restringindo-se aos próprios arquitetos e a uma pequena parcela de “esclarecidos”. Esse inclusive será um dos problemas da ampla aceitação da Arquitetura e Arte moderna no imaginário religioso das camadas populares, que viam inconsistência entre a produção moderna abstrata, na construção de igrejas e obras artísticas.

²⁷ MONTANER, J.M. *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 2013, p. 20

1.3- Buscando uma leitura conciliatória entre a expressão moderna e os aspectos religiosos

“A arte pode extravasar o mundo invisível em fórmulas acessíveis e inteligíveis, reconhecendo os tesouros do espírito e revestindo-os de palavras, cores e formas. Mantendo intacta a inefabilidade das coisas, o seu sentido de transcendência, seu ambiente de mistério. Uma forma de advertir por meio do sentimento o que através do pensamento não se podia”.²⁸

Nos anos 1920 e 1930, o Movimento Moderno trabalha com as demandas dos novos programas oriundos da indústria e o planejamento, e tem preferencialmente como objeto de investigação e de projeto, a “casa do homem”. Aparentemente não havia lugar para a “casa de Deus”, esta parecia estar fora das preocupações de alguns teóricos, e como vimos, foi paradoxal na Modernidade uma conciliação com a religião. Todavia, propriamente depois das grandes guerras mundiais, se percebe que o projeto social e político ideológico da Modernidade não se concretizam e há um reviver das questões propriamente espirituais.

Com o retorno das questões ligadas ao transcendente, é necessário buscar aproximações entre a produção da Arte e Arquitetura Moderna com a religião. Um dos fatos que separam a Arte do século XX da tradição artística e possível entrave para os religiosos, foi a passagem do caráter figurativo para o não figurativo e a abstração. Essa mudança é interpretada de várias maneiras, podendo ser um indício significativo da crise da representação, como libertação da criatividade humana de qualquer condicionante princípio de autoridade, ou como a instauração de sistemas de signos que já não são mais deduzidos do modelo da morfologia natural.²⁹ Devido a essa capacidade experimental e de reinvenção da Arte Moderna e uma incipiente produção artística vinculada à religião, variações significativas se operariam para os padrões da imagética cristã durante o período moderno. O repertório de arte realista baseada em sistemas clássicos de representação da tradição sacra é contraposto as novas características da Arte moderna. Muitas pessoas do clero e teólogos acreditavam que seria impossível despertar sentimentos de fé e piedade através das obras com “deformações modernas”, conforme se dizia na primeira metade do século XX, estes se mostravam resistentes e temerosos em ter em suas igrejas esculturas e pinturas disformes. [5], [6]

²⁸ COBIAN, Esteban Fernandez. *El espacio sagrado em la arquitectura española contemporânea*. Coruña. Tese de Doutorado, 2000, p. 307

²⁹ ARGAN, G.C. *Arte e crítica de arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1988, p.106

[5] Cristo escarnecido (pintura em tela 0,92 x 0,72 m), Nova York, 1932, Georges Rouault. (ARGAN, 1992: 470)

[6] Crucifixo (escultura em bronze), Assy, 1948, Germaine Richier. (BAPTISTA, 2002:106)

Percebe-se claramente uma relação conflituosa entre a tradição e os imperativos da Arte Moderna, mas aos poucos diversas obras modificariam os padrões iconográficos tradicionais. O questionamento sobre a possibilidade dos novos impulsos da Arte darem vazão aos conteúdos da fé foi apresentada por arquitetos, artistas, teólogos e filósofos. A resposta para esse questionamento foi dada através de uma reflexão teórica e conceitual quanto pela construção das obras. Doversos artistas modernos se dedicaram a produção de obras com caráter estritamente religioso. Um exemplo foi o trabalho produzido em 1937-1938 na igreja *Notre-Dame-de-Toute-Grâce* em Assy, emblemática nessa tradução moderna. O projeto da igreja é de Maurice Novarina, mas o que se destaca é a produção pictórica e escultórica. Através da ajuda do monge Couturier, consegue-se contratar grandes artistas da época como Fernand Léger, Marc Chagall, Henri Matisse, Jean Lurçat, Georges Braque e Georges Rouault, cada um desenvolvendo trabalhos para o local. [7] De forma semelhante, outros trabalhos se desenvolveriam, podendo citar a igreja *Sacre-Coeur* (1951), projeto do arquiteto Maurice Novarina, com vitrais de Fernand Léger (1881-1955), e mosaico abstrato em cerâmica de Jean Bazaine (1904-2001). E a *Chapelle Du Rosaire* dos Dominicanos de Vence (1951) que tem projeto de August Perret (1874-1954) e pinturas de Henri Matisse, expressando no percurso da linha ou nas relações entre zonas de cor, um sentido mais profundo da realidade do mundo que vai para além de qualquer limite de espaço e de tempo. [8],[9]

[7] Vista interna Igreja *Notre Dame de Toute Grace*, Assy- França, 1950, Maurice Novarina, Edouard Malot. Construída. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962:85)

[8] Vista interior *Chapelle Du Rosaire*, detalhe do altar, Vence, 1951, August Perret e Henri Matisse. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 91)

[9] Vista interior *Chapelle Du Rosaire*, detalhe do altar, Vence, 1951, August Perret e Henri Matisse. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 89)

Uma das características mais acentuadas da Arte e Arquitetura religiosa na Modernidade foi a veracidade, que revelaria o interesse plástico dos objetos cotidianos e dos materiais ordinários, dando um valor as coisas simples, sem valor. Há também um interesse pelos temas que optavam por expressões que valorizavam a tristeza e o sombrio, numa reflexão do drama da condição humana. Também existiam os que reconheciam na dimensão da espiritualidade cristã, os motivos permanentes da esperança, da transfiguração do sofrimento e o sentido redentor que poderia ser expresso na Arte religiosa. Assim, as duas expressões, seja a alienação, bem como a esperança poderiam estar expressas no espaço cristão. A utilização de vitrais abstratos poderia ser um exemplo da apropriação do significado da constante renovação das expectativas cristãs, pois estes criam uma tão

desejada atmosfera alegre e numinosa³⁰, que esparrama mistério e iluminação mística no interior da igreja. A opção pela utilização de vitrais nas igrejas estava amparada sobre três finalidades, a de ser fonte de iluminação, portar um caráter de ambientação imaterial e um meio significativo de fornecer luz de caráter simbólico e cheio de significado religioso, permitindo criar interiores transcendentais. Cabe mencionar que a Arquitetura Moderna tem novas estratégias para se apropriar da luz natural, como aspecto fenomenológico, a captação da luz sofre “transformações radicais tanto em seus desenhos quanto em seus significados”³¹ [10]

[10] Detalhe da luz natural invadindo a Capela secundária de *Notre Dame Du Haut*, Ronchamp- França, 1955, Le Corbusier. Construída. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 117)

Contudo, a utilização da abstração pela Arte Moderna continuava a ser questionada, conduzindo a um debate promissor entre os teólogos e teóricos religiosos nos anos 1950. Embora a Igreja Católica romana apresentasse dificuldade em deixar a arte figurativa por acreditar no caráter didático da mesma, houve uma verificação de que a “arte sacra não está destinada a proporcionar uma mera representação precisa das formas materiais [...] pelo contrário, a arte sacra tem como missão própria a difícil tarefa de comunicar uma

³⁰ Segundo Rudolf Otto, o numinoso é a realidade transcendente, que está viva nas diversas religiões, constituindo seu cerne. Nas religiões bíblicas, dentre as quais está o cristianismo, a designação própria para o numinoso é o termo hebraico *qadôsh*, que corresponde ao grego *hágios*, e ao latim *sanctus*. Portanto, ao nos referirmos ao que é próprio do Sagrado, podemos empregar também o termo usado por Otto, o numinoso. Para conhecer mais ver OTTO, Rudolf. O sagrado: sobre o Irracional na Ideia do Divino e sua relação com o irracional. Lisboa: Edições 70, 1992.

³¹ BRANDÃO, Leda Oliveira. *A invenção da luz moderna*. Tese de doutoramento, 2005. p.17

realidade espiritual invisível e oculta.”³² A defesa da abstração seria relacionada a sua pertinência em colaborar para um ambiente contemplativo de silêncio, constituindo uma proposição da realidade mais sugerida do que efetivamente representada, onde os estados da alma passam a ser referidos de forma indireta. Um dos promissores diálogos estabelecidos entre Arte e Arquitetura Moderna e os aspectos transcendentais foi teorizado pelo filósofo e teólogo protestante Paul Tillich³³ (1886-1965), buscando através de suas reflexões uma possível conciliação entre as questões do espírito e as artes. Seu trabalho procura estabelecer uma concepção esclarecida da profundidade e da natureza “espiritual” do trabalho dos artistas. Como filósofo, Tillich faz questionamentos sobre a situação existencial do homem moderno, mas como um teólogo ele responde essas questões à luz da tradição cristã, construindo uma ponte entre filosofia e teologia, que procura reflexões nas Artes e Arquitetura. Para o autor havia uma relação de afinidade entre religião e arte, da mesma forma que a religião procura compreender e dar respostas às questões últimas e o significado da própria existência, utilizando-se de símbolos pelos quais propõe a resposta, a Arte também se ocuparia de questões dessa natureza. Em sua concepção a religião abarca desde as demandas por declarações simbólicas sobre a divindade, mantendo atividades rituais e formulações doutrinárias, compreendido como um sentido “estrito” da religião, como também abarca um conceito mais amplo e abrangente relacionado a questões que dizem sobre o próprio ser e o mundo, em sua busca por significado. Sendo assim, ao tratar as questões de religião e arte é necessário falar em termos que compreendam a ambos conceitos, segundo o autor:

“Quando ouvimos as palavras “arte sacra”, normalmente cremos que esta se refere em particular a símbolos religiosos tais como as pinturas de Cristo, pinturas de Maria e o menino, pinturas de santos e suas histórias e muitos outros símbolos religiosos. Ora, este é um significado da arte sacra; mas há um outro que se segue de um mais amplo conceito de religião, a saber, arte como a expressão de uma inquietação última. E se distinguirmos estas duas maneiras em que a arte pode expressar religião, e religião pode aparecer na arte, então talvez, seja conveniente distinguir [...] níveis da relação entre religião e arte.”³⁴

³² COBIAN, Esteban Fernandez. *El espacio sagrado em la arquitectura española contemporânea*. Tese de Doutorado, 2000, p.323.

³³ Filósofo e teólogo alemão, professor da Universidade de Harvard, *no Divinity School*, Cambridge. Nos Estados Unidos, participa de um grupo interdisciplinar entre teologia e arquitetura com o arquiteto Pietro Belluschi, voltado a reflexões sobre a expressão do Templo e a dimensão de abertura do finito para o infinito. Paul Tillich (1886- 1965), através de sua vasta obra, que envolveu filosofia, teologia e até mesmo crítica de arte, pretendeu mostrar que o processo de secularização da sociedade e da cultura não havia eliminado de forma total a dimensão da espiritualidade. Para Paul Tillich as artes são manifestações da vida em suas múltiplas dimensões, e podem, a sua maneira, oferecer propostas para ler a complexa existência humana e reencantar o mundo. Ver a obra “Teologia da Cultura, São Paulo, Fonte Editorial, 2009.

³⁴ TILLICH, Paul. *Christianity and the Existentialists*, 1956 in Textos selecionados, Fonte Editorial, São Paulo, 2010, p.34

Dois desses níveis de relação são tratados como “Estilo religioso, conteúdo não religioso” e “Estilo religioso, conteúdo religioso”.³⁵ O primeiro poderia ser traduzido por produções artísticas com substância religiosa e temas não religiosos, chamado de nível existencialista pelo autor e associado à Arte Moderna, demonstra o desaparecimento do idealismo na Arte e conseqüentemente da mimese da realidade. Sua leitura é que as formas utilizadas pelos artistas modernos são separadas da nossa vivência natural e tomadas em si mesmas, entendidas como os reais elementos da realidade. Um dos exemplos aplicado pelo autor são as formas cúbicas utilizadas pelos cubistas, que utilizam as formas inorgânicas das quais o mundo é constituído. Tillich defende que a linguagem moderna, tais como o cubismo e futurismo, “não são nada mais do que uma tentativa de observar dentro do profundo da realidade, abaixo de qualquer superfície e embelezamento e de qualquer unidade orgânica.”³⁶ É com o Cubismo que há uma dissolução de realidades orgânicas dissolvendo-se em planos, linhas e cores, que são elementos da realidade, mas não a realidade em si. Significando que a essência da realidade está contida nestas formas originais.

“O que a arte moderna tenta fazer é deslocar para longe da superfície, que não tinha nada a dizer, algo mais para os homens do século XX, e deslocar para o Urelemente, os elementos originais da realidade que, no campo físico, são cubos, planos, cores linhas e sombras. A partir deste ponto de vista, uma tal pintura pode ter uma tremenda força religiosa.”³⁷

No reconhecimento de que a arte religiosa deve mostrar algo do “divino” e as estruturas básicas das quais foram criadas a realidade, e não os sentimentalismos românticos da religião, o autor estabelece uma aproximação, principalmente da tendência abstrata com as questões do transcendente. Paul Tillich compreende que as artes podem estimular o espírito humano a perceber novos ângulos da realidade e da existência, para ele há uma aproximação da experiência poética com a experiência religiosa, que não é algo inédito para críticos e historiadores da arte. Le Corbusier ao falar de suas obras arquitetônicas diz que, “certas coisas são sagradas, outras não, tivessem ou não intenção religiosa”.³⁸

³⁵ A utilização da palavra estilo aqui deve ser acompanhada do entendimento do próprio autor que a usa. Segundo Tillich, “eu o chamaria, no sentido de minha definição básica, de estilo religioso, embora não tenha aludido a nenhuma pintura que tenha um conteúdo religioso. E porque é este um estilo religioso? Porque ele põe a questão religiosa radicalmente, e tem o poder, a coragem, de encarar a situação de onde esta questão vem, a saber, a questão da condição humana”. A palavra “urelemente” está associada a conceitos que significam elementos originais, que representam uma parte real dos elementos

³⁶ TILLICH, Paul, *Christianity and the Existentialists*, 1956 in Textos selecionados, Fonte Editorial, São Paulo, 2010, p. 38-39

³⁷ Ibidem, p. 41

³⁸ CORBUSIER apud ROTH, Leland. *In Entender La arquitectura, sus elementos, historia y significado*. Barcelona, Ediotrial Gustavo Gili, 2010, p.538

O segundo campo de tangencia trazido por Paul Tillich é o “Estilo religioso, conteúdo religioso”, aqui as produções artísticas possuem substância religiosa e tema religioso. Como exemplo estão as obras do pintor Georges Roualt, as pinturas de Henri Matisse para a *Chapelle du Rosaire*, e as obras de Chagall para igrejas e a própria arquitetura religiosa. Esse nível tem a possibilidade de quebrar a forma superficial da realidade e revelar sua profundidade, penetrando dentro do domínio do qual os símbolos nascem. A característica dessas obras são a de não ter uma representação idealista da natureza, nem beleza idealizada. Em vez disto, expressa chocantes rupturas, distorções, elementos da realidade que são apresentados pelo artista de uma maneira mais profunda do que a superfície possa apresentar, encarando a realidade. Em seus muitos ensaios e aulas procurou verificar a possibilidade de influencia da obra de Arte no ato de desvelamento das questões existenciais num sentido mais profundo, uma compreensão maior da condição humana e até mesmo de um encontro com algo além da realidade material.

É necessário colocar que as formas podem anunciar valores simbólicos independentemente do eixo assumido, quer seja figuração ou abstração. Pela natureza da arquitetura que trabalha com formas que são reduzidas a conjuntos elementares primários, naturalmente ela se afasta da figuração e é mais reconhecida no campo da abstração. Uma das defesas no campo filosófico e teológico mais coerente para a apropriação da Arquitetura Moderna para a construção de templos foi a do próprio Paul Tillich, que apresenta uma defesa sobre a possível relação entre a prática cristã protestante e o vocabulário formal moderno. Para o autor, a Arquitetura se apresenta como um componente importante para o processo de reimaginação da arte sacra em geral, pois possui uma função prática pela questão de ser espaço programado para as reuniões cristãs e também se constitui expressão do significado religioso. As diferenças existentes entre protestantes e católicos são acentuadas no campo artístico, cuja maior diferença está na preeminência dada pelos últimos ao olho, e para os primeiros ao ouvido, ou seja, protestantes dão maior ênfase na palavra proclamada, por isso a exigência de uma configuração de templo propicia para tal finalidade. Esse entendimento relembra “que a tradição arquitetônica católica é inadequada para a arquitetura protestante.”³⁹ Para Paul Tillich, a Arquitetura Moderna, com os pressupostos que traz, é a melhor indicação para construir uma genuína arquitetura religiosa protestante, ele vê uma possibilidade de se apropriar de uma linguagem arquitetônica para a construção do imaginário arquitetônico protestante. E conclui seu pensamento sobre essa relação do Movimento Moderno e edificação de igrejas protestantes dizendo que “eles [os

³⁹ TILLICH, Paul. *Contemporary Protestant Architecture in Modern Church Architecture: a guide to the form and spirit of 20 th century religious buildings*. Albert Chrsit-Janer and Mary Mix Foley New York, Book Company, 1962, p.122

protestantes] não conseguem ver que só com a criação de novas formas pode igrejas protestantes alcançar uma expressão honesta de sua fé”⁴⁰.

Todavia, a apropriação dos traços modernos para a arquitetura religiosa chega a um outro estágio logo após os anos 1940. Com o relacionamento travado entre Modernidade e os impulsos renovadores do Movimento Litúrgico⁴¹, são expostos projetos que se caracterizam pela conversão de seus espaços sagrados em referências básicas da Arquitetura Moderna, desenvolvendo novas perspectivas para o futuro. Esses anos também são de manifestações públicas da relação entre religião, Arte e Arquitetura Moderna, a Instituição católica com a Encíclica “*Mediator Dei*” de 1947, resume sua investigação da arte atual e um modo de ser cristão, abrindo assim as portas para artistas, independente de seu credo ou posição ideológica. A resposta encontrada pelos pensadores é que em cada momento histórico só existe uma Arte. Os monges Pierre Marie-Alain Couturier⁴² e Pierre Régamey, ligados ao Movimento Litúrgico expressavam seu engajamento moderno através da revista francesa de arte cristã *L’Art Sacré*⁴³, dirigida por frades dominicanos. São publicados em suas páginas diversos projetos de arquitetura religiosa moderna. A revista trabalha para criar um ambiente social em que seja possível a renovação da Arquitetura e Artes no contexto da religião. Seu papel foi significativo para a modernização dos templos, proporcionando um debate mais amplo em termos de alcance sobre as novas manifestações artísticas. A revista ao proporcionar uma abertura no imaginário social para uma religião sensível às questões da Modernidade ganha notoriedade principalmente após a Segunda Grande guerra Mundial. O historiador de arquitetura Jean Louis Cohen ressalta o papel vanguardista da revista dizendo que,

⁴⁰ TILLICH, Paul apud RIAGUZOV, Michael in *Paul Tillich’s Position on Visual Arts and Architecture*, Russia In Theological Reflections #1, 2003, p. 233

⁴¹ Movimento surgido na Bélgica no ano 1909, dentro da Igreja Católica, sugere uma revisão e uma abertura maior no campo das artes e arquitetura sacra.

⁴² Maria Alain Couturier (1897-1954), frade dominicano, foi conhecido pelo trabalho com vitrais, trabalhando com Perret nos vitrais para a Igreja de Raincy. Possuía boas relações com boa parte dos famosos artistas do século XX - Matisse, Léger, Picasso, Braque, Mallet-Stevens, servindo de interlocutor para que esses artistas desenvolvessem obras religiosas. Além de pintores, Couturier também tinha contato com Le Corbuiser, sendo o responsável pelos convites para que o arquiteto projetasse Ronchamp e La Tourette. Couturier soube envolver a Ordem Dominicana num diálogo permanente com a cultura de sua época.

⁴³ Periódico dedicado a Arte e Arquitetura religiosa, a revista *L’Art Sacré*, foi fundada em 1935 por G. Mollard, L. Salavin e J. Pichard. A revista teve um papel importante na modernização da arte sacra principalmente na França dos anos 1930 ao período da reconstrução pós II Guerra Mundial. A gestão dos Dominicanos Couturier e Régamey de 1937 a 1954 foi um período em que foram colocadas à sociedade as novas realizações em arte sacra, influenciando o caminho em direção a uma abertura à arte moderna.

“Em uma sociedade chocada com a guerra, foi importante também o papel desempenhado por teólogos e arquitetos de orientação religiosa no período de reconstrução. A visão de um catolicismo moderno foi fundamental para o interesse de Rudolf Schwarz em criar comunidades urbanas harmoniosas. A revista *L'Art Sacré* teve presença essencial na reconciliação franco-alemã na década de 1950 e na promoção de um estilo moderno para edifícios religiosos.”⁴⁴

O frade Alain Couturier foi o protagonista no contato entre artistas e arquitetos modernos para obras religiosas, a capela *Notre-Dame-du-Ronchamp* desenvolvida por Le Corbusier é produto de um convite de Couturier, que antecederia a outra solicitação, o Mosteiro de *La Tourette*. [11]

[11] Capas Revista *L'Art Sacré*, 1954, 1955, 1960, 1964. (Acervo Biblioteca FAUUSP. Foto Márcio Lima)

Com a abertura religiosa para a Arte Moderna, as próprias definições passariam por revisões, deixa-se a função clássica catequética e didática da arte em prol da criação de uma ambiência sagrada, o que estaria intimamente ligada ao próprio projeto arquitetônico. A criação de um ambiente favorável ao culto seria mais importante que o papel catequético nestes tempos, já que pinturas e esculturas não seriam mais consideradas como a “Bíblia dos iletrados”. Esperava-se que a ambientação desempenhasse um papel de formação, de afirmação doutrinária e de edificação espiritual, a intenção seria menos didática e mais contemplativa. A questão da “iconoclastia pedagógica”, ou seja, o vazio e ausência da figuração ajudariam na busca por uma compreensão da essência da religião que iria além da devoção as imagens. Destaca-se que o papel das imagens é significativamente reduzido, uma vez que as diretivas canônicas recomendavam que o crucifixo sobre o altar fosse à única imagem obrigatória. Buscava-se então dos artistas uma capacidade de sublimação de símbolos antigos, através de um diálogo com os temas espirituais atuais.

⁴⁴ COHEN, J.L. *O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial*. São Paulo, Cosac Naify, 2013, p. 309.

A aceitação da arte [e arquitetura] abstrata nas igrejas foi justificada por alguns pela sua capacidade de criar a ambiência sagrada. As formas não figurativas seriam mais adequadas para expressar o místico e o sobrenatural em religião, pelo exato motivo por que sempre foram atacadas: elas não explicam, são irracionais e, então, assim como a música, possuem a capacidade de mover o espectador espiritualmente e conduzi-lo para além das realidades materiais.⁴⁵

Ao se apresentar como incompatíveis inicialmente, “a união dos valores atemporais e transcendentais da fé com a humanização das formas modernas, resultou uma questão essencial sobre a sobrevivência, a forma, o conteúdo e o sentido da arte sacra na modernidade”⁴⁶.

⁴⁵BAPTISTA, Ana Paola P. *O eterno ao Moderno: arte sacra católica no Brasil, anos 1940-50*. Tese de Doutorado, 2002, p.5

⁴⁶Ibidem, p.10

1.4 - Contextos: o papel das definições litúrgicas para a constituição do Templo Moderno

Temos tratado até aqui a Arquitetura religiosa como um trabalho de certa forma orquestrado com múltiplas colaborações interdisciplinares, incluindo a teologia, filosofia, sociologia e o campo das artes em geral. Dentro do campo maior da teologia está a liturgia⁴⁷, que serviu de base programática para a construção dos templos ao longo da história. Assim, desde as primeiras construções para abrigar o culto cristão, a liturgia junto dos progressos e perspectivas da Arquitetura conduziram a organização e a forma do Templo. Eusébio (265-339), bispo de Cesaréia, deixa entrever em sua obra “História Eclesiástica” que já antes de Constantino os cristãos já possuíam vários locais de culto, embora pouco se sabe sobre esses locais. O mesmo autor comenta que vê na igreja de pedras materiais, uma imagem da Igreja de pedras vivas que são os próprios fiéis.⁴⁸ O templo se constitui em expressão plástica da religiosidade de uma determinada época. Desde o paleo cristão, as construções para abrigar o culto cristão já eram variadas, mas o tipo básico dessas edificações era a Basílica romana. As construções prezavam pela simplicidade e austeridade, pois “uma religião do espírito não queria nada de tão imponente em termos físicos.”⁴⁹ O tipo basilical valorizava o aspecto processional, o percurso do indivíduo que sai da entrada e caminha rumo ao altar, uma metáfora própria da vida cristã. [12] No período Românico há basicamente duas mudanças para a igreja, o surgimento do plano irradiante e do plano escalonado. As novas formas estão diretamente associadas a novas questões litúrgicas, que seria o desenvolvimento do culto aos santos e o costume de se rezar a missa diariamente. Assim, por razões funcionais tornam-se necessário um maior número de altares, para os vários sacerdotes poderem realizar seu ofício. Para acomodar esse novo mobiliário, a solução seria aumentar o número de capelas na ala oriental da igreja, e para o deslocamento das pessoas cria-se o deambulatório ao redor da abside. Do ponto de vista volumétrico as igrejas são simples, constituindo as “fortalezas de Deus”.

Já a arquitetura Gótica “apela para toda nossa capacidade emocional e intelectual”.⁵⁰ Ela caracteriza-se pela prodigiosa altura que é capaz de encantar, a delicadeza de seus componentes estruturais e ornamentais, impulsionam para a verticalidade. [13] Esse ritmo de

⁴⁷ O vocábulo “*Liturgia*”, em grego, é formado pelas raízes leit- (de “laós”, povo) e urgía (trabalho, ofício) significa serviço ou trabalho público. Por extensão de sentido, passou a significar também, o ofício religioso. Para os cristãos a liturgia é um trabalho coletivo oferecido a Deus.

⁴⁸ MORAIS, Marcos, *L. Igreja, ícone da trindade, espaço litúrgico, imago ecclesiae*. Tese de Doutorado, 2012. p.69

⁴⁹ PEVSNER, Nikolaus, *Panorama da Arquitetura Ocidental*, São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2015, p. 10

⁵⁰ *Ibidem*, p. 106

movimento para o alto é acelerado pelos pilares que são delgados e eretos, facilitando a percepção do movimento de ascensão. Nele há uma resplandecente luz mística, predominantemente púrpura e azul, que é conseguida pela desmaterialização das paredes agora transformadas em grandes panos de vitrais. O gótico introduz o esplendor da luz que gera percepções diversas, metáfora da escuridão terrena e a luminosidade celeste. Ora se está absorto pela mística da luz, ora a atenção é voltada para o percurso preciso das linhas delgadas dos pilares e abóbodas nervuradas muito finas. O interior é espiritual, mas possui uma ornamentação que mistura os aspectos “profanos” da vida com o sagrado, como colocado por Tomás de Aquino, tudo está orientado na direção de Deus.⁵¹ É também no gótico que surgem os púlpitos de onde os frades poderiam instruir o povo, explicando a missa, enquanto um sacerdote celebrava a cerimônia numa língua não vernácula. Pela dificuldade da língua e de instrução, dificilmente as cerimônias podiam ser acompanhadas pelo povo comum. No período medieval valorizava-se mais uma espiritualidade afetivo e pessoal do que litúrgico comunitária, também há uma compreensão da igreja centrada na hierarquia.⁵² Acentua-se a separação entre o espaço *profanum* da assembleia e o espaço *sacrum* do altar onde ficavam os sacerdotes, os únicos iniciados nos mistérios.

[12] Interior da Basílica de Santa Sabina, Roma-Itália, 422-432 (ALONSO PEREIRA, 2010:327)

[13] Interior Catedral *Notre Dame*, Paris- França, 1163-1345 (ALONSO PEREIRA, 2010:330)

⁵¹ PEVSNER, Nikolaus, *Panorama da Arquitetura Ocidental*, São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2015, p. 109

⁵² MORAIS, Marcos, L. *Igreja, ícone da trindade, espaço litúrgico, imago ecclesiae*. Tese de Doutorado, 2012. p.196

O Templo pelas suas questões inerentes é espaço de intensas experimentações espaciais e materiais, tensões e sinergias. Na Modernidade diversas mudanças seriam aplicadas ao projeto de uma igreja, modificações que dizem respeito a uma investigação sobre a interação entre a forma e o espaço como lugar da comunidade, não sendo mais o indivíduo o sujeito da liturgia, senão a comunidade que procura unidade entre ideia e forma.⁵³ O arquiteto e teólogo Otto Bartning⁵⁴, estava convencido de que a religião poderia gerar uma transformação social diante da situação Pós- bélica. Ele acreditava que não seria necessário criar uma nova religião de raiz política ou mágica, como propunham os expressionistas, bastava no entanto, que as religiões tradicionais, especificamente o protestantismo que ele professava, resgatassem o sentido de comunidade, principio que influenciaria seus projetos de igrejas.

A ideia de comunidade, tão recorrente nos panfletos propagados pelos círculos de Taut ou Gropius, era para Bartning resultado da comunhão dos mutuamente culpados, de todos os homens de boa vontade. Esta declaração deveria tomar forma espacial no templo. De maneira recíproca, a espiritualização da igreja anunciaria a espiritualização da sociedade.⁵⁵

Assim, para Bartning, o uso da geometria de formas simples na configuração da imagem do Templo, poderia facilitar aos indivíduos uma presença ativa no culto. O pensamento de que todos os cristãos fazem parte de um corpo permite entender que todos os membros são de igual dignidade, o que favorece uma dimensão comunitária do espaço, fator determinante para o projeto das igrejas modernas.

Essas mudanças do Templo estão associadas as prerrogativas trazidas pelas próprias mudanças no entendimento das instituições religiosas do que se pretende de uma igreja. O Concílio Vaticano II⁵⁶, foi evento que trouxe reflexões importantes sobre a religião cristã, entre as mudanças, estão às referentes à liturgia que se fizeram sentir na produção artística e arquitetônica das Igrejas Católicas, e de certa forma extensivas as igrejas protestantes. Alguns dos documentos gerados por esse concílio oferecem recomendações para que a construção dos novos espaços sagrados se utilize da arte e arquitetura de seu

⁵³ SCHNELL, Hugo. *La arquitectura eclesial del siglo XX en Alemania*. Munich, Schnell et Steiner, 1974. p.34.

⁵⁴ Arquiteto alemão, também licenciado em teologia, estava estreitamente vinculado ao grupo de Walter Gropius, com quem compartilhava sua ideia messiânica de arte. Ver GIL, 1999, p.69

⁵⁵ GIL, Paloma. *El templo del siglo XX*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999. p.71

⁵⁶ O Concílio Vaticano II foi o XXI Concílio Ecumênico da Igreja Católica, foi convocado em 25 de dezembro de 1961 pelo papa João XXIII. O Concílio foi realizado em 4 sessões, finalizando seus trabalhos em 8 de dezembro de 1965 sob o papado de Paulo VI.

tempo. A Constituição Conciliar "*Sacrosanctum Concilium*"⁵⁷, documento que também aborda, entre outras coisas, a questão da construção de novas igrejas, recomenda diligentemente para que elas fossem funcionais, seja para facilitar as ações litúrgicas, como para obter efetivamente a participação ativa dos fiéis. Em 1964, a instrução *Inter Decumenici*, documento responsável pela aplicação da Constituição Litúrgica da Sagrada Congregação dos Ritos, recomenda que o altar mor seja separado da parede, e colocado num lugar que seja o centro ideal, para onde espontaneamente convirja a atenção de toda a assembleia. Mas, é importante levantar que antes do Concílio Vaticano II, já havia desde o início do século XX movimentos que trabalhavam para uma reforma litúrgica e consequentemente das Artes e Arquitetura sacra. O mais significativo foi o Movimento Litúrgico⁵⁸ que buscava um renovo, através de um resgate do essencial na espiritualidade cristã. O Movimento se espalhou pela Europa, América do Norte e América Latina, marcando um maior diálogo entre teólogos e arquitetos. Os esforços do Movimento Litúrgico caminham na direção da renovação da religiosidade interna do indivíduo, seus teólogos assim como arquitetos, buscavam introduzir uma liturgia menos individualista, além de espaços que refletissem formas autenticamente comunitárias. Do ponto de vista da organização dos Templos, a sugestão era trazer ao espaço o conceito de "cristocentrismo", que procurava no básico e indispensável congregar o povo espacialmente ao redor do altar. Também havia preocupação em construir-se com lógica e sinceridade, baseado nos novos materiais e técnicas modernas. A imagem perseguida era a do Templo como signo da unidade, ampliando a participação da congregação e assim buscando diminuir a separação que até então existia espacialmente entre clero e fiéis.⁵⁹ As discussões geradas procuravam uma melhor definição sobre a identidade e caráter do Templo cristão, para que pudessem servir as novas demandas do tempo presente e suas problemáticas específicas, além de corresponder a espiritualidade da própria sensibilidade moderna. Essas discussões foram indispensáveis para o projeto das igrejas modernas que deveriam condensar em seu desenvolvimento quatro disciplinas específicas, relacionando questões da própria arquitetura, de teologia, de pastoral e de liturgia. Embora estejamos trabalhando com os conceitos litúrgicos, ressaltamos que os templos são edificadas, não para a liturgia, mas para um modo de praticá-la, onde "não se constitui uma relação abstrata com a teologia, o

⁵⁷ O documento oficial emitido pela Igreja Católica após o Concílio Vaticano II, lançado em cinco de dezembro de 1963, trazia em seu bojo uma proposta oficial de reconciliação da religião com as artes e arquitetura. Com as diretrizes do documento muitas igrejas foram edificadas tanto no contexto europeu como americano.

⁵⁸ Movimento surgido na Bélgica no ano 1909. Os esforços do Movimento litúrgico caminham na direção da renovação da religiosidade do indivíduo, seus teólogos assim como arquitetos, lutavam para uma liturgia menos individualista, mais centrada no primitivo espírito cristão, e espaços que refletissem formas autenticamente comunitárias.

⁵⁹ Anteriormente a liturgia recomendava um presbitério separado da assembleia, arquitetonicamente marcado por um arco triunfal, e grande diferença de nível entre nave e presbitério.

dogma, as verdades reveladas, senão uma relação concreta com o modo como viviam os cristãos estas altas realidades.”⁶⁰

O funcionalismo foi expressão muito utilizada pelos teóricos e arquitetos ligados a essa renovação. Compreende-se por “funcionalismo litúrgico” uma aplicação a tipologia sacra de alguns dos conceitos do funcionalismo das vanguardas europeias dos anos 1920. O templo deveria estar apto a responder as exigências da vida religiosa moderna, ser funcional do ponto de vista do programa, inteligível, com amplo espaço livre para que os fiéis pudessem ser atores dessa vivência. As reivindicações funcionais do Movimento Moderno serviram como base reflexiva para a depuração formal, funcional e linguística da arquitetura religiosa. Entretanto, o funcionalismo litúrgico não tratava apenas em responder aos requisitos programáticos e físicos da edificação, como acessibilidade, capacidade, visibilidade e acústica, mas comprometia-se a responder as implicações simbólicas relacionadas com a realidade do transcendente. Essa essencialidade, despojamento e funcionalidade da arquitetura religiosa, tinha a forma como motivo e o “invisível” como finalidade, aspecto tratado como simbólico, monumental ou poético.

Nos anos posteriores, com a propagação dos documentos do Concílio Vaticano II, existe um enfoque para a igreja paroquial, tipologia que mais pode definir a prática religiosa do século XX. Ela difere da catedral, do templo conventual, e verifica-se que a grande maioria dos Templos edificados tem essa dimensão paroquial.⁶¹ Contudo, das diversas orientações litúrgicas e revisões religiosas operadas na Modernidade, é expressivo o destaque dado ao conceito de comunidade, e este deverá ser usado como chave hermenêutica para entendimento da nova Arquitetura sacra. Devido o renascimento dos valores de simplicidade e centralidade promulgados pelo Movimento Litúrgico, existe um despertar dos cristãos para os valores funcionais do sacro, que agora quer envolver-se na participação coletiva da ação litúrgica. De certa forma, esse resgate litúrgico “quer trazer a superfície a dimensão contemplativa da espiritualidade, num equilíbrio entre plástica e vida.”⁶²

⁶⁰ COBIAN, Esteban Fernandez. *El espacio sagrado em la arquitectura española contemporânea*. Coruña. Tese de Doutorado, 2000, p.330

⁶¹ Ibidem, p. 25

⁶² Ibidem, p.307

1.5- Forma, função e espírito: a Arquitetura religiosa dos mestres da Modernidade

Com o desenvolvimento das vanguardas arquitetônicas a imagem do templo vai assumindo a linguagem moderna e procura se desprender dos signos condicionados aos estilos do passado, buscando novos meios para expressar o sagrado ao homem moderno. Os mestres da Arquitetura Moderna responderam ao tema com forte capacidade de investigação e diversificação. Os debates teóricos e práticos do Movimento Moderno trariam inúmeras contribuições para a Arquitetura religiosa, que procurou dar uma resposta através de um programa articulado aos novos paradigmas e organizado através de aspectos técnicos e funcionais e por outros impossíveis de avaliar exclusivamente pela razão. Viu-se no projeto sacro uma possibilidade de utilizar os recursos formais, plásticos e poéticos modernos para a configuração de uma nova identidade para o Templo, sem a necessidade de recorrer as formas do passado.

Ao se defrontar com o tema da arquitetura religiosa no século XX, podemos geralmente identificar quatro linhas de trabalho, conforme proposto pelo historiador Estebán Fernandez Cobián⁶³. O primeiro seria uma produção fascinada pela tecnologia, utilizando-a como signo de uma Modernidade, outra proposta estaria na utilização do purismo racionalista, uma outra da apropriação da ambiguidade do recurso da tradição e por fim uma linha que se baseasse na retórica da emoção ou expressão subjetiva do gênio. O culto cristão na modernidade quer se caracterizar pela atividade coletiva. Contudo, essa produção arquitetônica também considera as implicações do espaço sacro sobre a espiritualidade pessoal, promovendo uma ambiência sagrada propícia ao recolhimento da oração e do silêncio. Seja por uma dimensão coletiva, como pela subjetiva, as vias de fruição do espaço sagrado não são excludentes e podem ser ambas trabalhadas no mesmo espaço.

Esse caminho para a leitura do templo moderno dá substância para uma análise arquitetônica mais abrangente, permitindo compreender o programa em suas múltiplas necessidades, seja pela via técnica e material, quanto pela mostra de sua capacidade em revelar questões mais gerais que a transcendem. O novo espaço sacro se apropria dos sólidos puros, da sobriedade material e da depuração formal para encontrar aí suas metáforas e obter um efeito de transcendência através dos próprios elementos e relações da Arquitetura. Geralmente a metodologia de projeto preza pelas relações geométricas como modo operativo e pelo racionalismo purista, construindo assim suas sínteses formais.

⁶³ COBIAN, Esteban Fernandez. *El espacio sagrado em la arquitectura española contemporânea*. Coruña. Tese de Doutorado, 2000, p. 135.

Todavia, as soluções não são homogêneas, mas seus exemplares se alteram, diversificando soluções funcionais ou simbólicas. O projeto do Templo estaria condicionado a três imperativos, os de ordem funcional, os de ordem plástica e os de ordem mística.⁶⁴

O arquiteto Le Corbusier através de sua expressão de “espaço inefável”, apresenta uma interlocução com uma imaginação de caráter religioso, desafiando inclusive alguns princípios da Modernidade. Em certo momento Corbusier dizia que, “eu não sou consciente do milagre da fé, mas muitas vezes eu vivo o espaço inefável, a consumação da emoção plástica.”⁶⁵ Mesmo num contexto moderno dito secular, com ausência de significantes religiosos formais, as ações de significação de uma realidade transcendente permanecem. O que é significativo é demonstrar que certa “dimensão do espírito” não seria totalmente esquecida pelos mestres da arquitetura moderna, estando presente com intensidades diferentes em suas vidas e produção. Do ponto de vista arquitetônico essa imaginação de cunho transcendente se manifestaria de formas variadas e criativas. Através de uma preocupação com o “espaço”, uma ferramenta de projeto muito utilizada seria a atenção à luz natural, que ganha no projeto moderno, novos mecanismos de difusão e outros arranjos. O arquiteto Rudolf Schwarz em suas obras utilizava como estratégia simbólica a invasão da luz sobre o espaço escuro, pois acreditava que existe uma certa mística da luz e uma mística da escuridão, onde as duas podem conter símbolos da transcendência, e seu encontro se constituir em episódio cheio de sentido sagrado. A luz também incorpora um valor intelectual que se refere à verdade e esclarecimento.

Da produção dos grandes mestres destacamos alguns projetos e construções que podem de forma exemplar definir o novo caráter do espaço sagrado, através de suas intenções poéticas e plásticas. São projetos catalisadores de um novo modo de entender e projetar a arquitetura religiosa. É necessário colocar que teve importância significativa para o método de projeto moderno as novas técnicas e materiais, que contribuíram para as revisões que se fizeram necessárias. A utilização do concreto e das estruturas metálicas seriam os novos meios para dar forma ao projeto. Através do entendimento desses novos materiais e de seus sistemas estruturais verificaram-se possibilidades de novas formas, entre elas as parabólicas, abrindo as possibilidades de exploração das qualidades plásticas do material e de uma nova dinâmica de apropriação da iluminação natural. Particularmente o concreto combina em sua concepção a força e estabilidade, mas também proporciona a leveza, revelando-se como um material capaz de projetos até aquele momento estruturalmente impossíveis. Uma das primeiras experiências realizadas com o material na

⁶⁴ BAPTISTA, Anna Paola P. *O Eterno ao Moderno: arte sacra católica no Brasil, anos 1940-50*. Tese de Doutorado, 2002, p. 115

⁶⁵ CORBUSIER, Le *apud* CURTIS, William, J.R. *Formas sagradas e connotaciones antiguas, in Le Corbusier ideas y formas*. Madrid, Phaidon Press Limited, 1986, p.179

França foi a igreja de *Saint Jean de Montmartre*, projetada por Anatole de Baudot, discípulo de Viollet-le-Duc. Iniciada em 1894 e finalizada em 1904, a igreja foi construída com cimento armado, adotando uma grande distância nos intercolúnios, a esbelteza dos apoios contribuíram para um efeito de leveza. Em seu interior é claro a distinção entre a estrutura e os painéis de fechamento, porém no exterior, essa clareza não é visível. Do ponto de vista formal a igreja apresenta um estilo goticizante, baseado em protótipos medievais, contribuindo para uma dúbia expressão visual da estrutura, material e nova tecnologia. [14], [15]

[14] Vista interna Igreja *Saint Jean de Montmartre*, estrutura em cimento armado, Paris, 1894, Anatole de Baudot. Construída (SCHNELL, 1974: 24)

[15] Elevação principal Igreja *Saint Jean de Montmartre*, Paris, 1894, Anatole de Baudot. Construída (SCHNELL, 1974: 24)

O *Unity Temple*, 1906, de Frank Lloyd Wright além de realizar mudanças no programa, modificaria a técnica e o material com que seria construído, e numa atitude ousada escolhe deixar o material à vista nos exteriores. O concreto era atraente pelo baixo custo e tinha a capacidade de vencer grandes vãos, além de oferecer flexibilidade para ser moldado segundo uma nova concepção de espaço. Do ponto de vista material construtivo essa edificação contribuiu para dar um novo status para o concreto, o associando com as formas retangulares e abstratas. O projeto trouxe significativas mudanças para o pensamento projetual de edifícios religiosos modernos. [16], [17]

[16] Vista Interna *Unity Temple* (protestante), Oak Park Illinois-EUA, 1904, Frank Lloyd Wright. Construída. (CURTIS, 2008:129)

[17] Vista Interna dacobertura, entrada de luz natural, *Unity Temple* (protestante), Oak Park Illinois-EUA, 1904, Frank Lloyd Wright. Construída. (GELMINI, 2011:24)

As novas tecnologias contribuíram para a expressividade e genialidade dos arquitetos, permitindo variações nas formas das plantas. A tecnologia em alguns casos foi utilizada como meio para a liberdade artística, uma abertura para “novos mundos de significado estético”.⁶⁶ É necessário destacar o protagonismo que teve a Alemanha na construção de uma nova Arquitetura religiosa. Dos anos 1900 e 1914, algumas exposições de arte e arquitetura buscaram despertar uma arte sacra rejuvenescida e dar impulso criador para as novas igrejas, a exposição de Colônia de 1914, teve um lema tipicamente moderno “Autenticidade, funcionalidade, solidez, qualidade e beleza do material e das formas”. As raízes da moderna Arquitetura religiosa na Alemanha inclui a aparição de novas formas e plantas que vão tomando corpo, desenvolvendo e se fundindo ao passar dos anos. Alguns arquitetos iniciam seu trabalho trazendo formas mais depuradas, rompendo definitivamente com os estilos históricos. Parte de suas referências projetuais saem da construção de habitações, de equipamentos urbanos, pois as formas tradicionais de igrejas haviam perdido sua significação religiosa. A Alemanha seria impulsionada pelas reformas litúrgicas, que trouxeram implicações para o campo funcional, plástico e formal, o que fez com que as experiências nesse país fossem das mais expressivas para o pensamento e produção do Templo moderno. As circunstâncias sócio políticas da Alemanha, a destruição de grande parte de suas igrejas durante as guerras, a estreita interação entre teólogos, pastores, arquitetos e artistas plásticos fez com que a produção de Arquitetura religiosa moderna desse país, fosse reconhecida como uma das mais bem sucedidas experiências, possibilitando a materialização dos conceitos do Movimento Moderno e seus novos códigos linguísticos com a experiência do espaço sagrado. A aceitação da linguagem moderna para a arquitetura religiosa será mais difundida do ponto de vista institucional em meados dos

⁶⁶ COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 163

anos 1940. Os anos após 1945, marcados pelas duas grandes guerras marcam o período de reconstrução da Europa, e com isso da reconstrução de suas igrejas. Estima-se que neste momento foram construídas e reconstruídas cerca de 8.000 templos apenas na Alemanha. As possibilidades pensadas pelos arquitetos foram variadas, desde a demolição total das ruínas e uma nova construção com linguagem moderna; da reconstrução fiel ao existente e até mesmo do aproveitamento das ruínas, mas tendo o vocabulário moderno como princípio para a construção. As reconstruções que optam pela preservação das ruínas testificam a força criadora do Modernismo, e a possibilidade de integração de materiais e estruturas passadas com as novas formas. Intensifica-se também uma chamada para construções mais simples, com materiais modestos, provocando exercícios surpreendentes. A pré fabricação, como conceito amplamente difundido pela modernidade seria recurso muito utilizado na construção de igrejas. O arquiteto Otto Bartning, em 1948 e 1949, em *Mülheim*- Colônia, ao tratar com casos de urgência, busca soluções de templos simples pré fabricados que surgem do programa e em alguns casos com boas qualidades arquitetônicas. [18],[19]

[18] Etapas construtivas com estrutura pré fabricada, construção de igrejas paroquiais, desenvolvido pelo arquiteto Otto Bartning, 1950. (Revista L'Art Sacré, Nov-Dez. 1950: 25)

[19] Templo protestante construído com estrutura pré fabricada, Mülheim- Colônia, 1948, Otto Bartning. Construída (Revista L'Art Sacré, Nov-Dez. 1950: 25)

Fora da Alemanha, um projeto referencial da utilização do purismo racionalista para a Arquitetura religiosa foi a Igreja da Comunidade Apostólica Reformada, construída entre 1925 e 1929 para um conjunto habitacional em *Siedlung*, Rotterdam, projetado pelo arquiteto J.J.P.Oud. O projeto prima pela regularidade, transpondo para o edifício toda a clareza e tranquilidade das formas geométricas puras, introduzindo o dinamismo assimétrico e procurando sintetizar as descobertas feitas pelo *De Stijl* para a linguagem arquitetônica. Trabalha com detalhes precisos e refinados em seus esquemas rígidos e abstratos, que são emblemas de uma nova ordem. Há simplificação de volumes e de planos, com atenção concentrada no caráter espacial e no vocabulário dos planos que flutuam e se interceptam em determinados momentos. Também se destaca a superfície plana, formando um conjunto

totalmente compreensível em sua leitura, fazendo supérflua qualquer classe de ornamentação. [20]

[20] Vista do Templo para Comunidade Apostólica (protestante), Kieffhock Rotterdam, 1928, JJ.Pieter Oud. Construído. (GIL, 1999:103)

Ainda com base no purismo formal em 1931 o arquiteto Alberto Sartoris, numa proclamação clara dos princípios da Bauhaus, projeta a *Notre Dame Du Phare*, Catedral de aço, vidro e concreto armado, um arquétipo da catedral do futuro. Seu trabalho expresso pelo funcionalismo e as disciplinas geométricas do Modernismo, gera uma “caixa sagrada” que transgride conscientemente o espaço eclesiástico tradicional e a aparência convencional dos templos religiosos, estabelecendo pelos seus projetos novos parâmetros funcionais e plásticos. Sua desconstrução cúbica preocupa o clero, pois os Templos seriam associados a fábricas, silos e edifícios residenciais. O projeto é estritamente ortodoxo sob o ponto de vista da linguagem moderna, procurando através da axonometria e das cores primárias os meios para demonstrar toda a depuração formal e volumétrica operada na Modernidade. Suas características acentuadas são a arquitetura como volume e jogo dinâmico de planos, a predominância da regularidade e ausência de decoração acrescentada e busca da perfeição técnica. [21]

[21] Perspectiva Catedral N. Sra. Del Faro, de Cimento armado, vidro e aço, 1931, Alberto Sartoris. Não construído. (GIL, 1999:137)

Outros Templos projetados ao redor da Primeira Guerra Mundial, por arquitetos como Dominikus Böhm e Otto Bartning por exemplo, procuraram encarnar nos círculos cristãos o novo sentimento comunitário que expressavam as utopias sociais presentes nos expressionistas, sendo suas formas mais livres da ortogonalidade funcionalista. Também se começam a servir da ajuda de disciplinas como a sociologia, fenomenologia, para um maior entendimento das relações existenciais humanas e suas necessidades. A igreja como célula cristã fundamental começa a dar abertura para os problemas estruturais da sociedade, Acaba se criando um ambiente de maior compreensão dessas dificuldades sociais e se propõe estruturas arquitetônicas capazes de atender a essas demandas. Assim os centros paroquiais passam a se constituir também de jardins de infância, quadras esportivas, centros comunitários, bibliotecas; um programa mais amplo ao redor da célula que seria o Templo.

1.6 - Arquitetos e suas obras religiosas: múltiplas respostas.

Os primeiros projetos de templos orientados por uma configuração espacial e volumétrica moderna foram desenhados nos anos imediatamente anteriores e posteriores a Primeira guerra mundial, diversos arquitetos empreenderam seus esforços para dar uma resposta múltipla e intensamente experimental. Trataremos de alguns expoentes que contribuíram para uma renovação do Templo. Começaremos analisando algumas obras do alemão Dominikus Böhm, considerado o maior construtor de igrejas na Alemanha.

▪ Dominikus Böhm (1880- 1955)

O arquiteto Dominikus Böhm, foi intenso em suas pesquisas sobre Arquitetura religiosa, utilizando as novas técnicas e se aprofundando nas questões litúrgicas que o programa necessitava. Foi responsável por uma das primeiras igrejas projetadas segundo as diretrizes do Movimento Litúrgico, a Igreja de *St. Johan Baptist* em *Neu Ulm*, Alemanha, construída entre 1922 e 1926, inaugurando assim um novo momento para a Arquitetura religiosa alemã. A igreja com uma fusão de formas tradicionais e modernas buscava um novo contexto evocativo para a liturgia. Do ponto de vista formal se baseia no “interesse Expressionista por motivos alongados e na ênfase formal com a intenção de evocar uma atmosfera”⁶⁷. Ao mesmo tempo que se dedicava a questões puramente funcionais e

⁶⁷ CURTIS, William, J.R. Arquitetura moderna desde 1900. Porto Alegre, Bookman, 2008, p.298

programáticas do projeto, atendia com a mesma intensidade os problemas exclusivamente artísticos e poéticos. Em seus projetos a luz é hierarquizadora do espaço, e em várias obras dá destaque para a porta que busca acentuar a passagem do “profano ao sagrado”. [22]

[22] Vista da nave e do batistério da Igreja *St. Johan Baptist, Neu Ulm*- Alemanha, 1922-1926, Dominikus Böhm. Construída. (SCHNELL, 1974: 55)

Nos anos de 1930 e 1932, projeta e constrói outra das principais obras pré-conciliares, a igreja de *St. Engelbert* em Colônia, onde através de uma pesquisa com o arco parabólico consegue um resultado inusitado. Outro destaque de sua vasta obra é o Templo de Nordeney (1931), uma profusão da racionalidade depurada, da austeridade severa do purismo suprematista e os volumes brancos platônicos de Le Corbusier. [23], [24]

[23] Planta, vista externa e interna, Igreja *St. Engelbert*, Colônia- Alemanha, 1922-1926, Dominikus Böhm. Construída. (SCHNELL, 1974: 46, 70)

[24] Igreja *Stella Maris*, Nordeney- Alemanha, 1922-1926, Dominikus Böhm. Construída. (SCHNELL, 1974: 70)

Digno de menção foi à atuação de Dominikus e seu filho Gottfried no Brasil. Em janeiro de 1953 o arquiteto Gottfried visita o país para desenvolvimento do projeto para a nova Igreja Matriz de Blumenau, Santa Catarina, chamada de São Paulo Apóstolo (1953-1958), seria solicitada pela comunidade alemã. Pai e filho ainda desenvolveriam um outro projeto, desta vez para a Igreja Matriz de Brusque. Esses dois projetos desenvolvidos, tem planta retangular e possuem em seu interior duas alas de esbeltos pilares alinhados que sustentam a cobertura, marcando a diferenciação entre estrutura e fechamento. São projetos monumentais com cerca de 12 metros de altura, trazem uma leitura da dramaticidade gótica, mas em diálogo com o vocabulário moderno. Os materiais empregados são sempre os locais, granito rosáceo ou cinza, e sempre deixados aparentes, o concreto também é deixado aparente contribuindo para a austeridade do espaço, a luz natural em contato com os materiais contribui para um efeito dramático. Nos dois projetos o espaço da nave é precedido por um átrio acessado por amplas escadarias. [25],[26],[27],[28],[29]

[25] Maquete, Igreja Matriz São Paulo Apóstolo, Blumenau- Brasil, 1953-1958, Dominikus Böhm e Gottfried Böhm. Construída. (RAMOS, COVATI,DAUFENBACH, 2013: 61)

[26] Perspectiva interna da Igreja Matriz São Paulo Apóstolo, Blumenau- Brasil, 1953-1958, Dominikus Böhm e Gottfried Böhm. Construída. (RAMOS, COVATI,DAUFENBACH, 2013: 51)

[27] Planta baixa da Igreja Matriz São Paulo Apóstolo, Blumenau- Brasil, 1953-1958, Dominikus Böhm e Gottfried Böhm. Construída. (RAMOS, COVATI,DAUFENBACH, 2013: 50)

[28] Planta baixa da Igreja São Luis Gonzaga, Brusque- Brasil, 1955-1962, Dominikus Böhm e Gottfried Böhm. Construída. (RAMOS, COVATI,DAUFENBACH, 2013: 72)

[29] Perspectiva Pórtico de acesso da Igreja São Luis Gonzaga, Brusque- Brasil, 1955-1962, Dominikus Böhm e Gottfried Böhm. Construída. (RAMOS, COVATI,DAUFENBACH, 2013: 70)

O vocabulário estético utilizado pelos arquitetos em suas obras seria amplo e livre de amarras, dando nova leitura para formas do passado. O arquiteto Dominikus Böhm desenvolve mais projetos para Santa Catarina, ainda em 1937 o arquiteto projetou uma igreja para Timbó (SC), em 1954 um projeto para a igreja Matriz de Presidente Getúlio, em 1957 desenvolve projeto para Tubarão (SC), finalizando em 1958 com um projeto para a igreja Matriz de Joinville, todos eles não construídos. A partir dos anos 1960 Gottfried Böhm se tornará um grande nome da Arquitetura alemã, projetou a Igreja *Pilgrimare* (1961-1973), em Neviges, Alemanha, trata-se de um volume escultórico, construído em concreto armado deixado aparente. Seu interior é banhado por luz zenital, é obra expressiva da tendência brutalista.[30]

[30] Vista externa e interna da Igreja Pilgrimare (católica), Neviges- Alemanha, 1963, Gottfried Böhm. Construída. (SCHNELL, 1974: 163,171)

▪ **Otto Bartning (1883- 1959)**

Arquiteto e teólogo, figura como expoente na Arquitetura religiosa alemã de tradição protestante, dedica-se a investigação de formas mais comunitárias para o Templo. Otto Bartning também ficou conhecido como um reformador na Arquitetura devido a sua busca por um novo projeto de ensino para a disciplina após a Primeira Guerra Mundial. Junto com Walter Gropius, contribuiria com o programa de ensino da Escola Bauhaus, compartilhando de sua ideia messiânica de arte⁶⁸. Dedicar-se intensamente a renovação plástica, formal e litúrgica do Templo, em 1919 publica um livro intitulado *“Vom Neuen Kirchebau”*, onde apresenta vários croquis que representam o novo caráter programático e simbólico para o espaço de culto. O programa sacro em seus projetos busca pela unidade intrínseca entre conceito e forma, entre o espaço e a comunidade orante. Bartning consegue na Alemanha revigorar o conceito do espaço sacro protestante, através de novos significados e formas.

No ano de 1928 participa do III Congresso de Arquitetura Eclesial Protestante ocorrido em *Magdeburgo*, lá argumenta que a configuração de um Templo não depende unicamente do programa, “senão também da ideia de essência de culto, a auto revelação de Deus e do encontro dos fieis com ele”.⁶⁹ Nesse Congresso ele expressa seu entendimento sobre o tema dizendo 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 autentico templo.”⁷⁰

O arquiteto acreditava numa nova espiritualização da Igreja, que teria como expressão material a renovação de sua Arquitetura, que anunciaria um novo momento da espiritualidade da sociedade. Seu projeto mais significativo foi o Templo estelar, ou a *Sternkirche* (1922), constituindo um dos conceitos arquitetônicos mais importantes do século XX. O projeto foi realizado para ser apresentado na primeira Exposição geral da Nova Arte Cristã, organizado por August Hoff em Colônia em 1922. Para esta exposição colaboraram também os arquitetos Peter Behrens, Bruno Taut, Hans Poelzig e Dominikus Böhm. Além de projetos arquitetônicos houve exposição de pinturas, esculturas e vitrais de diversos artistas.

⁶⁸ GIL, Paloma. *El templo del siglo XX*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, p.69

⁶⁹ COBIAN, Esteban Fernandez. *El espacio sagrado em la arquitectura española contemporânea*. Coruña. Tese de Doutorado, 2000, p. 184

⁷⁰ BARTNING *apud* SCHNELL, Hugo. *La arquitectura eclesial del siglo XX en Alemania*. Munich, Schnell et Steiner, 1974, p. 33

O Templo de Bartning foi projetado com base no programa litúrgico protestante, e constitui-se numa exploração das relações geométricas - simbólicas. A planta é uma conformação de um círculo e uma estrela, a escolha desta forma estelar pode ter um vínculo com o Expressionismo e sua defesa da Arte como medida dos astros. A atmosfera espacial é cortada por vários arcos ogivais, que sustentam a cobertura em cascas de diversas alturas, estas permitem a passagem de luz natural pelas frestas ocasionadas pelos desencontros das cascas. A chave do projeto está na relação entre o altar, o púlpito e a comunidade, estabelecendo a grande revolução do espaço sacro tradicional. A comunidade está disposta radialmente a partir do púlpito que ocupa a área central da planta, situados em dois planos diferentes, o púlpito está na posição mais baixa e o altar numa posição mais alta. Existe aqui, uma separação espacial e focal dos dois acontecimentos mais importantes no culto protestante, primeiro a assembleia ouve a Palavra ao redor dela, depois dirige-se para o altar e celebra o sacramento, os deslocamentos de um lugar a outro possibilitam uma outra experimentação do espaço, que se torna parte do culto.[31]

[31] Corte, planta e vista da *Sternkirche* (*Templo estelar protestante*), Colônia, 1922, Otto Bartning, não construído. (GIL, 1999: 70)

A postura do arquiteto em relação à utilização das formas puras na Arquitetura religiosa se justificava por um possível benefício do racionalismo formal, formas que contribuiriam para o abandono da individualidade do culto em favor de modos de celebração mais autenticamente comunitários.⁷¹ Assim, o uso da geometria de formas simples e reconhecíveis na configuração do Templo possibilitaria uma participação ativa das pessoas no culto. Otto Bartning constrói cerca de 125 igrejas em toda a Europa, incluindo novos

⁷¹ BARTNING apud GIL, Paloma. *El templo del siglo XX*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999 p.121-127.

projetos, reconstruções de igrejas destruídas pelas guerras, utilizando para algumas delas o recurso da pré-fabricação, como já vimos.

Destaca-se também em sua produção a Igreja de Aço (1928), construída para a Exposição Internacional de Pressa, Colônia. Há uma simplicidade das linhas, a planta tem uma forma parabólica, ficando na curvatura o altar marcado por uma grande cruz, o púlpito encontra-se a frente do altar, porém num nível mais baixo. A forma parabólica direciona o olhar e o movimento das pessoas para o foco, que é a escuta da Palavra e o sacramento. A atmosfera do local é enriquecida pelos panos de vitrais que fecham todo espaço, é uma igreja feita inteiramente de aço e vidro. A planta parabólica de Bartning foi concebida com o intuito de unir a comunidade de fiéis. [32],[33],[34] Otto Bartning também projeta a *Auferstehungskirche* (Igreja da Ressurreição) de Essen-Ost (1929-1930), de planta circular o arquiteto emprega a estrutura em aço, como a igreja de Pressa, porém a cobertura é realizada em concreto e pedra. [35], [36] Essas experiências foram às primeiras iniciativas modernas que trouxeram para o espaço de culto o recinto centralizador. Ainda seriam necessárias algumas décadas para que essas experiências iniciais ganhassem visibilidade e fossem vistas como os arquétipos da nova Arquitetura religiosa.

[32] Planta e corte Igreja de Aço (protestante), Pressa Colônia, 1928, Otto Bartning, construída. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 135)

[33] Vista Igreja de Aço, Pressa Colônia (protestante), 1928, Otto Bartning, construída. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 129)

[34] Vista Interior Igreja de Aço, Pressa Colônia (protestante), 1928, Otto Bartning, construída. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 132)

[35] Planta e corte *Auferstehungskirche* (protestante), Essen-Ost, 1929-1930, Otto Bartning, construída. (SCHNELL, 1974: 45)

[36] Vista *Auferstehungskirche*, Essen-Ost (protestante), 1929-1930, Otto Bartning, construída. (SCHNELL, 1974: 59)

▪ Rudolf Schwarz (1897- 1961)

Não apenas arquiteto, Rudolf Schwarz⁷² era também teólogo, assim como seu contemporâneo Otto Bartning. Possuía profundas reflexões sobre o Templo Moderno, para ele o edifício eclesial era um símbolo, primeiramente significando o mistério da comunhão dos indivíduos. Além de projetar muitos Templos, o arquiteto também foi um teórico da Arquitetura religiosa, escrevendo o livro *"Vom Bau der Kirche"* em 1938, que teve sua tradução para o inglês em 1958, com o título *"The church incarnate"* e contou com prefácio do arquiteto Mies Van Der Rohe. A produção arquitetônica de Rudolf Schwarz estava ligada a vida e toda sua complexidade, o arquiteto coloca que "só uma arquitetura capaz de compreender a plenitude das coisas (...), é autentica arte arquitetônica."⁷³ Seu livro procura trazer uma compreensão maior sobre a assimilação das formas e as reações psicológicas nas atitudes das pessoas. Para Schwarz as formas do Templo estão entre a pura construção central e a forma representativa do caminho, defende a última como a mais apropriada para o contexto histórico do século XX, justificando a predominância dos modelos longitudinais em seus projetos. Desenvolve sete modelos teórico espaciais em suas pesquisas, sendo *The ring*, *The open ring*, *The chalice of light*, *The way*, *The dark chalice*, *The dome of light* e *The cathedral of all the times: The whole*, cada um deles é acompanhado de uma reflexão teórica. [37]

⁷² Discípulo e colaborador de Dominikus Böhm, intimamente ligado ao Movimento Litúrgico através da figura de Romano Guardini. Arquiteto e teólogo, suas posições são importantes para entender a posição teológica do espaço central do templo. "A visão de um catolicismo moderno foi fundamental para o interesse de Rudolf Schwarz em criar comunidades urbanas harmoniosas" Ver COHEN, 2013, p.309

⁷³ SCHWARZ apud SCHNELL, Hugo. *La arquitectura eclesial del siglo XX en Alemania*. Munich, Schnell et Steiner, 1974, p. 35

[37] Sete modelos teórico espaciais, desenvolvido pelo arquiteto Rudolf Schwarz no livro *"The church Incarnate"*. (SCHWARZ, 1958:37,69,110,145,157,184,194)

Esses exemplos demonstram uma variação das formas circulares e elípticas, algumas vezes o arquiteto utiliza metáforas para justificá-los, alguns modelos trazem a abertura do Templo pelo alto representando tanto a elevação das orações como a transcendência divina. Com a descrição dos exemplares, Schwarz não pretende que eles sejam modelos de projetos de igrejas, mas sua intenção é proporcionar uma reflexão sobre determinadas formas utilizadas historicamente e sua influencia na vivencia da espiritualidade.

Sua produção utiliza a linguagem moderna como principio para a renovação do Templo, os projetos iniciais são "cubos brancos", demonstrando sua escolha pela abstração da forma. A ideia de abstração na Arquitetura religiosa moderna possibilitou minimizar a

determinação figurativa da Arquitetura e deste modo explorar as qualidades que são intrínsecas a experiência fenomenológica do espaço, gerando uma sintonia com a universalidade da Arquitetura Moderna⁷⁴. Os trabalhos do arquiteto Rudolf Schwarz demonstram uma sensibilidade maior para o silêncio e o recolhimento, suas igrejas formadas por “caixas brancas” abstratas, compreendem a profundidade da linguagem moderna. Em toda a sua obra procurou encarar a Arquitetura como projeto que deve proporcionar uma ideia de uma realidade mais profunda. Seus traços arquitetônicos assinalam os conceitos de vazio e silêncio, marcados pela qualidade exclusiva das empenas limites, da luz como material de projeto e dos materiais. O vazio em sua concepção possui uma categoria mística, que expressa e reclama a presença do infinito, uma categoria plástica que demonstra a necessidade de uma presença, considerado por ele um dos meios mais expressivos do incomensurável e do infinito, efeito de transcendência. O vazio se constituiria o símbolo do silêncio em que se manifesta a presença do divino. Outras características das obras de Schwarz são a unidade entre a comunidade e o altar, a simplicidade protagonizada pelo espaço desnudo, que se transforma numa forma cultural e espiritual plena de sentido. Também a luz ocupa destaque como símbolo de um mundo superior, por isso, as janelas sempre são brancas e translúcidas, nunca transparentes.

O conjunto de sua produção é heterogêneo, visto tratar cada projeto em suas particularidades. Contudo, há uma constante nesses projetos, que é a liturgia que aspira uma unidade entre uso, conteúdo e forma, além de aplicar precisamente os postulados do Movimento Moderno, dando uma qualidade intensamente abstrata a sua obra. Sua trajetória profissional, praticamente está vinculada a Arquitetura religiosa. Seu trabalho para a Igreja de Corpus Christi em Aachen (1928-1930), é projeto indispensável para qualquer reflexão sobre o Templo Moderno, uma manifestação dos resultados simbólicos criados pelos volumes austeros e puros, comunicando metaforicamente através da própria matéria da Arquitetura. Este Templo tem volumetria cúbica, os planos retangulares são teto e paredes que formam duas caixas, uma contígua a outra, a mais baixa serve para acomodar as necessidades auxiliares do culto, está separada da nave principal, por alguns pilares que sustentam uma das grandes empenas brancas que conforma a nave, num desses pilares parede está conectado o púlpito, que é um cubo branco de mármore, com vividas arestas. A torre está ligada ao volume mais baixo, e colocada lateralmente na linha do altar. O interior é de uma assepsia total, só existe o mobiliário necessário, altar, púlpito, pia batismal e bancos, o restante do espaço é invadido pelo branco das paredes, ou pelo negro do mármore do piso e do altar. O plano opaco da parede lateral é interrompido por aberturas quadradas na parte superior, que desce em linhas de janelas próximas do altar trazendo

⁷⁴ LONGHI, Andrea. Lugares Sagrados: perspectivas críticas, entrevista arquitetura. in revista ARQA nº 108, 2013, p.30

iluminação, essa maior incidência de luz sobre os corpos realçam as formas, arestas e potencializam a percepção dos planos. Há aqui um efeito dramático do contraste entre luz e sombra. [38], [39] O exterior não diz muito sobre o que acontece no interior, formado por dois volumes e uma torre, tem aparência de um depósito industrial, a empena principal tem apenas duas aberturas para iluminação e uma pequena porta, por onde o indivíduo entrará em contato com o grande vazio branco do Templo.

[38] Perspectiva Igreja Corpus Christi (católica), Aachen- Alemanha, 1928-1930, Rudolf Schwarz. Construída. (SCHNELL, 1974: 71)

[39] Vista do interior austero da Igreja Corpus Christi (católica), Aachen- Alemanha, 1928-1930, Rudolf Schwarz. Construída. (SCHNELL, 1974: 72)

Outro destaque em sua obra é a Igreja de St. Anna, em Duren, construída em 1956, foi erguida com as pedras que restaram da antiga igreja bombardeada durante a 2ª Guerra Mundial. O plano da igreja é basicamente em forma de L convergindo para o altar, trata-se de um novo plano e de uma nova forma. Pela primeira vez Schwarz projeta um recinto onde cada unidade cultural pode funcionar independentemente ou integrada com o todo. Sua distribuição espacial contempla nave para grandes celebrações e nave lateral para os serviços diários, que se utilizam do mesmo altar. A nave lateral é mais baixa, escura e irregular em sua formação. Toda a rugosidade do material, tanto as pedras como do concreto trazem a simplicidade buscada pelo arquiteto. [41],[42]

[41] Vista externa e interna da Igreja Sta. Anna (católica), Duren- Alemanha, 1956, Rudolf Schwarz. Construída. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 64)

[42] Planta baixa Igreja Sta. Anna (católica), Duren- Alemanha, 1956, Rudolf Schwarz. Construída. (SCHNELL, 1974: 51)

Seu projeto para o templo de São Miguel em Frankfurt (1952-1956), trabalha com um princípio de planta já conhecido pela tradição religiosa, que é a da cruz, no entanto o arquiteto cria dentro de um plano antigo, um espaço e uma atmosfera inteiramente nova. A planta é uma elipse longitudinal com as capelas e entradas constituindo corpos anexos a elipse principal, para este modelo o arquiteto utiliza o esquema teórico chamado “*The open ring*”. A ideia central neste modelo é a assembleia estar ao redor de três lados do altar formando um anel, no quarto lado deste anel está a abside circular. O exterior é marcado pela estrutura em concreto armado que suporta as altas empenas de tijolos aparentes. O interior do Templo é de uma assepsia rigorosa, não há decoração, não há vitrais, não há cores, resultando num espaço que transcende a própria arquitetura. [43],[44]

[43] Vista externa e interna da Igreja St. Michel (católica), Frankfurt- Alemanha, 1954, Rudolf Schwarz. Construída. (SCHNELL, 1974: 106)

[44] Planta baixa Igreja St. Michel (católica), Frankfurt- Alemanha, 1954, Rudolf Schwarz. Construída. (SCHNELL, 1974: 79)

▪ Frank Lloyd Wright (1867- 1959)

As origens de Frank Lloyd Wright são ligadas a um universo de religiosidade, sua família descendia de uma linhagem de pastores protestantes, seus avós e inclusive seu pai, o Reverendo William Cary Wright eram pastores. Sua infância e juventude foram impregnadas pelos princípios transcendentalistas do Unitarismo.⁷⁵ Além da dimensão religiosa, uma certa dimensão poética cercava sua infância e juventude, vivia mergulhado em música, devido a influencia do pai, desde cedo ouviu Bach e Beethoven. O sentido permanente dos valores humanos em sua obra pode ter origem nesse ambiente de fértil imaginação. Na arquitetura o arquiteto buscou trabalhar com os instrumentos e métodos industriais, pois estava vivendo a intensidade da Revolução Industrial americana, todavia seus trabalhos demonstram um cuidado para com os valores humanos e uma admiração pela natureza, elementos essenciais de sua obra.

Frank Lloyd Wright é responsável pela explosão da caixa compartimentada da “antiga” arquitetura, o que contribuiu para a concepção do espaço tipicamente moderno, fluido e não delimitado. Sua primeira obra religiosa construída foi o *Unity Temple*, considerado o primeiro Templo moderno. No ano de 1905, o arquiteto é contratado para projetar essa igreja para os Unitários⁷⁶, em Oak Park, Illinois, EUA. Wright neste projeto redefine o conteúdo programático e reinterpreta o significado do lugar de reunião, não se tratou apenas de uma aplicação dos princípios espaciais que já vinha usando em outros projetos, mas de uma ressignificação do próprio Templo. [45],[46]

Assim, a solução do Templo Unitário se deveu à aplicação dos princípios que Wright já estava buscando e à sua reconsideração a luz de uma instituição sagrada. Ele não se baseou em um simbolismo espúrio, mas no impacto direto dos espaços e volumes sobre a luz, banhada com um caráter espiritual.⁷⁷

⁷⁵ PFEIFFER, Bruce Brooks. Frank Lloyd Wright. Taschen, 2007, p.15

⁷⁶ O Unitarismo fundamenta-se nos ideais do Cristianismo protestante, nasce no tempo da Reforma pelo impulso de David Ferenc. Constitui-se oportuno o exame dos importantes Templos Unitários projetados por Frank Lloyd Wright, contribuição significativa para a arquitetura religiosa.

⁷⁷ CURTIS, William.J.R. *Arquitetura moderna desde 1900*, Porto Alegre, Bookman, 2008, p. 128

[45] Planta baixa *Unity Temple* (protestante), Oak Park Illinois-EUA, 1904, Frank Lloyd Wright. Construída. (GELMINI, 2011: 23)

[46] Perspectiva *Unity Temple* (protestante), Oak Park Illinois-EUA, 1904, Frank Lloyd Wright. Construída. (PFEIFFER, 1991: 65)

O arquiteto projetaria também o *Unity Temple* de Madison, Wisconsin em 1949, neste caso ele trabalharia com outra proposta formal, diversa da igreja de Illinois e das *Prairie Houses*. Opta por manter a espacialidade da caixa explodida, os muros baixos, as janelas estendidas e a horizontalidade. Destaca-se aqui a grande cobertura como peça fundamental na volumetria da composição. A planimetria é formada por dois triângulos em oposição. [47],[48],[49]

[47] Desenho de elevação First *Unity Temple* (protestante), Wisconsin-EUA, 1947, Frank Lloyd Wright. Construída. (PFEIFFER,1991:159)

[48] Vistas externas First *Unity Temple* (protestante), Wisconsin-EUA, 1947, Frank Lloyd Wright. Construída. (PFEIFFER,1991:158)

[49] Planta baixa First *Unity Temple* (protestante), Wisconsin-EUA, 1947, Frank Lloyd Wright. Construída. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 278)

Frank Lloyd Wright também projetou uma grande Catedral, a *Steel Cathedral*, 1926, desenvolvida para uma igreja episcopal de Manhattan, na realidade o grande edifício comportaria espaço principal amplo e várias capelas em seu interior. A solução dada por Wright foi desenvolver uma planta de base hexagonal, situando “as várias catedrais” e as capelas na orla exterior, seria coberta por uma grande pirâmide que traria iluminação para um pátio central. A catedral de aço, vidro e folhas metálicas demonstram as técnicas disponíveis pela engenharia de construção mecânica e de um uso inovador do aço. [50],[51] A catedral não foi construída, mas a sinagoga *Beth Shalom*, *Elkins Park*, Pennsylvania de 1954, trabalharia com solução volumétrica semelhante, uma grande pirâmide translúcida da forma ao edifício. [52],[53]

[50] Desenho de elevação *Steel Cathedral* (protestante), Manhattan-Nova York-EUA, 1926, Frank Lloyd Wright. Não construída. (PFEIFFER, 1991:108)

[51] Planta Baixa da *Steel Cathedral* (protestante), Manhattan-Nova York-EUA, 1926, Frank Lloyd Wright. Não construída. (PFEIFFER, 1991:158)

[52] Perspectiva Sinagoga Beth Sholon (judaica), Elkins Park- Pensylvania-EUA, 1953, Frank Lloyd Wright. Construída. (GIL, 1999:177)

[53] Vista cobertura interna Sinagoga Beth Sholon (judaica), Elkins Park- Pensylvania-EUA, 1953, Frank Lloyd Wright. Construída. (GIL, 1999:178)

Projetaria também outras importantes igrejas, como o *Unity Temple*, Madison, 1949; *Christ Science Church*, Bolinas, 1956; *Annunciation Greek Orthodox Temple*, Wauwatosa, 1956; *Trinity Chapel*, Norman, 1959 entre outras. A ligação de Frank Lloyd Wright com a dimensão do espírito não se deu apenas no campo do projeto dos edifícios religiosos. É interessante verificar como em sua concepção a expressão poética da arquitetura e das artes estão ligadas a expressão religiosa, Wright diz que,

“Nada há de mais elevado na consciência humana do que os raios dessa luz interior. Nós chamamos-lhe beleza. A beleza não é mais do que o brilho da luz do homem- o seu esplendor é o romantismo elevado da humanidade, (...). Na alma humana tudo vem alimentar essa luz inextinguível, ou é alimentada por ela. (...) do berço a tumba o seu verdadeiro ser suspira por essa realidade para assegurar a continuação da sua vida como luz do além. (...) A luz interior é a certeza de que a Arquitetura, a Arte e a Religião do homem são uma só coisa- os seus emblemas simbólicos.”⁷⁸

⁷⁸ WRIGHT *apud* PFEIFFER, Bruce Brooks. *Frank Lloyd Wright*. Taschen, 2007, p. 39

▪ Le Corbusier (1887- 1965)

Arquiteto e teórico do Movimento Moderno, Le Corbusier impactaria a realização da Arquitetura pré e pós II Guerra Mundial, seus trabalhos exercerão influência, enquanto modelo formal, estético e construtivo contribuindo para uma redefinição da Arquitetura. O propósito da arte, diz o arquiteto, é a de nos elevar acima da “desordem”, e nos proporcionar o espetáculo do equilíbrio. O início de sua obra seria associado basicamente ao funcionalismo, e ao purismo formal cartesiano, no entanto, as necessidades pragmáticas e utilitárias não enfraquecem em seus projetos o significado estético, mas o enriqueceram e o tornaram mais complexo. Para Le Corbusier os edifícios tinham que representar a Modernidade, mas também se exige que simbolizem uma ideia social, moral.⁷⁹ Concebia a ideia de que o arquiteto deveria ser um sujeito criativo, capaz de transformar a tecnologia em arte, e a produção material em ideologia. Ao traçar uma distinção entre a Engenharia e a Arquitetura, Le Corbusier mesmo fascinado pela produção material dos engenheiros, coloca que o papel da engenharia seria fornecer o que é útil, e que o objetivo do arquiteto é “despertar emoção”. Compreende que os alicerces próprios da Arquitetura, estão em sua capacidade de estimular nossos sentidos por meio de formas claras e simples, onde “nascerão então certas relações, que agem sobre nossa consciência e nos conduzem a um estado de júbilo”.⁸⁰ Essa forma de conceber a Arquitetura como poesia além da simples funcionalidade, vai impregnar suas obras religiosas, proporcionando espaços que trabalham com reflexões de ordem imaterial, permitindo certas correspondências entre a experiência poética e a espiritual.

Entre suas obras religiosas se destacam os projetos da capela de *Notre Dame- Du-Haut* (1950-1954), e a do monastério de *La Tourette* (1953-1957), que permitiram a Le Corbusier reflexões mais profundas sobre o papel que o sagrado desempenharia na Arquitetura. Para esses projetos o arquiteto também se dedicou a conhecer sobre liturgia através dos livros dispostos pelo monge Couturier, o então elo para o desenvolvimento destes projetos. Quando Le Corbusier foi chamado para realizar o projeto para a Capela de Ronchamp, recusaria o convite de imediato, afirmando que a igreja era uma “instituição morta”. O historiador William Curtis, justifica que “esta absurda réplica talvez tenha que ver com a amargura causada pelo projeto recém recusado para um santuário encravado em

⁷⁹ COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p140

⁸⁰ CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 2011, p.7

Saint Baume (1948).”⁸¹ Embora Le Corbusier não apresentasse nenhuma fé religiosa concreta a qual estivesse vinculado, mesmo vindo de família protestante⁸², não faltava ao arquiteto certo sentido para as coisas do espírito, ele não se encaixava na definição de um materialista. Le Corbusier podia ver a natureza e a ordem arquitetônica como manifestações materiais de uma presença espiritual vagamente definida.⁸³

Ao aceitar um novo convite, cria um espaço interno para Ronchamp que se constitui num mistério espacial, um receptáculo para íntima concentração e meditação, o arquiteto utiliza a luz natural como material de projeto, um elemento importante para a construção de uma ambiência que contribui para as necessidades espirituais do programa. Apesar de Ronchamp ter sido caracterizada como um contraste ao suposto racionalismo de suas primeiras obras, ela “estava longe de ser uma ruptura nítida, tem suas raízes nas pinturas, esculturas, edifícios e projetos urbanísticos do artista.”⁸⁴ [54],[55],[56],[57],[58]

[54] Planta baixa Capela *Notre Dame du Haut*, Ronchamp- França, 1950-1954, Le Corbusier. Construída. (GIL, 1999:201)

[55] Perspectiva Capela *Notre Dame du Haut*, Ronchamp- França, 1950-1954, Le Corbusier. Construída (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 104).

⁸¹ CURTIS, William J.R. *Formas sagradas e connotaciones antiguas in Le Corbusier ideais y formas*. Madrid, Phaidon Press Limited, 1986, p.178

⁸² Le Corbuiser vem de uma família protestante, sua mãe e sua tia eram muito devotas. É até interessante, comenta CURTIS que durante a Reforma, os poderes associados as imagens católicas atribui-se o mérito de deter as expansão dos hereges protestantes do oeste. O que se torna uma ironia que os antepassados de Le Corbuiser se encontravam entre os hereges, agora ele estava projetando uma capela para os peregrinos. Ver em CURTIS, William, J. R. op. cit.178

⁸³ CURTIS, William, J. R. op. cit. p.179

⁸⁴ CURTIS, William, J. R. op. cit. p.178

[56] Vista interna, detalhe aberturas da Capela Notre Dame du Haut, Ronchamp-França, 1950-1954, Le Corbusier. Construída (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 107)

[57] Vista aérea Capela Notre Dame du Haut, Ronchamp- França, 1950-1954, Le Corbusier. Construída (*L'Art Sacré*, 1955: 5).

[58] Vista externa da Capela Notre Dame du Haut, Ronchamp- França, 1950-1954, Le Corbusier. Construída (BRITTON, 2010: 41)

Através da compreensão de Le Corbusier de um ideal espiritual dominante que daria direção ao processo industrial, podemos entender

“como foi possível para ele abandonar, na década de 30, um racionalismo internacionalista, imbuído de significado platônico, por uma crença renovada no primado do “coração” sobre o “intelecto” e um retorno a conceitos de muitas maneiras similares às ideias vitalistas e regionalistas de sua juventude em La Chaux-de-Fonds”.⁸⁵

Sua outra obra, o Mosteiro de *La Tourette* é volume em concreto aparente, suas formas estão dispostas em proporções rigorosas, refletem de certa maneira as aspirações de pura abstração. Sabe-se das visitas de Le Corbusier ao convento *La Thoronet* da Ordem Cisterciense, obra do século XII, na *Provence*. Os cistercienses desde o início foram marcados pela simplicidade plasmada na nudez da pedra, na recusa do ornamento e do figurativo. Em sua visita ao mosteiro Le Corbusier escreve sobre o impacto que a luz e a sombra do local lhe causaram, dizendo ser arquitetura cheia de verdade, calma e força.

⁸⁵ CURTIS, Willian J.R. *Formas sagradas e connotaciones antiguas in Le Corbusier ideais y formas*. Madrid, Phaidon Press Limited, 1986, p. 171

Para os cistercienses, cujo fundador foi Bernardo de Claraval, a arte é expressão plástica da espiritualidade comunitária, se na construção da igreja percebemos como a verticalidade, a profundidade e a luminosidade são materializações de um modo de ver a fé cristã, veremos como o complexo monástico constitui-se num testemunho como lugar teológico.⁸⁶ A luz, a música e a matemática tem sido empregadas pelos cistercienses como meios de alusão ao divino. Assim como, a elegante serenidade e a pobreza dos acabamentos de *La Tourette* não estão isentos de conotações morais.⁸⁷

La Tourette tem na luz e no concreto sua matéria prima, a exposição do concreto apresenta as texturas rugosas na superfície, marcadas pelas veias da madeira das formas e pelas juntas de dilatação, em algumas áreas optou-se pelo granulado grosseiro dos acabamentos. O que acaba se tornando um dos emblemas da Modernidade após a Segunda Guerra Mundial, uma estética da técnica.⁸⁸ Cabe ressaltar que esse detalhe das superfícies faz menção a um trabalho manual e de caráter artesanal, diferenciado e exclusivo. Trabalho este, que a rigor se opõe a ideia assumida da necessidade de uma arquitetura serial, repetitiva e de pré-fabricação dos elementos arquitetônicos. [59],[60],[61]

[59] Planta baixa Monastério de La Tourette, Eveux-sur-l'Arbresle França, 1953-1957, Le Corbusier. Construído. (CURTIS, 2008: 422)

⁸⁶ MORGADO, Duarte Nuno. *Arquitetura cisterciense: espiritualidade, estética e teologia*. Lisboa, Paulus Editora, 2013, p.46

⁸⁷ CURTIS, William.J.R. *Formas sagradas e connotaciones antiguas, in Le Corbusier ideias y formas*. Madrid, Phaidon Press Limited, 1986, p. 184

⁸⁸ COHEN, Jean L. *O futuro da Arquitetura desde 1889: uma história mundial*. São Paulo, Cosac Naify, 2013, p.330

[60] Interior da igreja do Monastério de La Tourette, expressividade do material, Eveux-sur-l'Arbresle França, 1953-1957, Le Corbusier. Construído. (GIL, 1999: 116)

[61] Vista externa do Monastério de La Tourette, Eveux-sur-l'Arbresle França, 1953-1957, Le Corbusier. Construído. (CURTIS, 2008: 422)

Outro aspecto importante em *La Tourette* são as tensões entre o aberto e o fechado, o individual e o coletivo, a expressão de pobreza e mistério, e o da luta entre natureza e geometria. A luz é fator que condiciona o entendimento da geometria do Templo, seja através dos troncos de luz zenital, ou nas células que compõem o transepto. Essa luz canalizada por poços de iluminação é vertida sobre o altar da igreja, como feixes de raios luminosos. Algumas referências simbólicas em *La Tourette* estão nos detalhes das

aberturas e frestas, no volume e forma dos elementos secundários e o ritmo dos brises. Esse trabalho de aberturas e frestas tem uma dimensão que ultrapassa a simples necessidade de iluminação, mas é símbolo protagonista de um dos temas da doutrina cristã, a ressurreição. A historiadora Paloma Gil, em sua leitura apresenta essa metáfora onde,

Simbolicamente, os muros ocidental e oriental do templo não chegam a encostar-se com as bordas da caixa que forma o espaço. O primeiro não toca o muro sul, senão que deixa uma resplandecente abertura para evocar a ideia de ressurreição. O muro oeste está retirado do teto, o que dá lugar a uma fina linha horizontal que se vê, graças a perspectiva do espaço, associada a uma abertura situada na cobertura. Ambas entradas de luz dão lugar a uma metáfora da vida ou de Deus dominando sobre a representação horizontal da morte. O contraste luminoso do templo de *La Tourette* protagoniza a expressão do espaço fechado, da sentido as superfícies maciças do espaço abstrato, enquanto que a abertura dos planos de concreto oferece a presença austera do próprio material.⁸⁹

Dentre outras obras do arquiteto, a Igreja *Saint- Pierre* em Firminy na França é trabalho de refinamento dos croquis de uma igreja desenhada para Tremblay em 1929, reorganizado programaticamente e plasticamente. *Saint-Pierre* tem um interessante jogo de luz, que entram por aberturas milimetricamente posicionadas, cor, luz e sombra completam a volumetria do espaço sagrado, revelando novas intenções plásticas. As igrejas projetadas por Le Corbusier são programas em que é possível o recolhimento em um espaço onde a arte e a existência do ser podem coexistir. [62],[63]

[62] Croqui com perspectiva da Igreja Saint- Pierre, Firminy- França, 1963, Le Corbusier. Construído. (Revista AU, 2008:70)

[63] Le Corbusier e maquete da Igreja Saint- Pierre, Firminy- França, 1964, (Revista *L'Art Sacré*, 1964- Capa)

⁸⁹ GIL, Paloma. *El templo del siglo XX*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, p. 117

▪ **Marcel Breuer (1902- 1981)**

Em sua obra, o arquiteto explora os múltiplos registros que o concreto possibilita, contribuiu para a arquitetura eclesial projetando vários edifícios modernos. Sendo que um dos trabalhos de maior relevância é a igreja da Abadia de *St. John Baptist* (1958-1961), *Collegeville*, Minnessota. O projeto começa em dezembro de 1950, quando o Abade Baldwin Dworschak, decide convocar para um concurso doze arquitetos de prestígio, para que então pudessem projetar um plano total de renovação da Abadia, com o intuito de celebrar os duzentos anos da instituição. O abade especifica aos convocados que requer acima de tudo, um conjunto que pudesse expressar e ser "verdadeiramente um monumento arquitetônico a serviço de Deus". Ao vencer o concurso, o arquiteto Marcel Breuer é contratado e passa a desenvolver uma igreja de planta trapezoidal incorporando as influencias dos pressupostos renovadores da liturgia, adquirindo um caráter monumental. O edifício possui destaque diante do complexo e impõem-se volumetricamente por ter arquitetura mais expressiva e experimental. Um destaque particular da igreja é seu campanário também construído em concreto aparente, que ocupa boa parte da fachada principal da igreja, embora esteja deslocado para frente, assume papel de portal e contém uma cruz vazada no topo. [64],[65]

[64] Planta Baixa Igreja da Abadia de *St. John Baptist*, *Collegeville*, Minnessota, 1958-1961, Marcel Breuer. Construída (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 284).

[65] Maquete Igreja da Abadia de *St. John Baptist*, *Collegeville*, Minnessota, 1958-1961, Marcel Breuer. Construída (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 282).

Após atravessar o campanário, o fiel toma contato com o batistério, que também serve de átrio, desenhado num plano trapezoidal abaixo da nave principal em três degraus, a fonte batismal está alinhada num eixo axial com o altar. Localizado no centro da ampla

nave, o altar enfatiza a centralidade do culto cristão, podendo ser visto de qualquer lugar do interior, pois não existem barreiras físicas, sejam de elementos funcionais ou estruturais. Assim, ministro e fiéis estão unidos não só visualmente, mas espacialmente. O altar é destacado não só por sua posição central, mas também por luz natural que sobre ele desce vindo de uma linterna exterior e por elemento escultórico suspenso sobre a mesa de mármore branco. Marcel Breuer valoriza no projeto da igreja o rigor lógico da estrutura e a simplicidade, característica valorizada pela Igreja nesse momento de austeridade. [66],[67]

[66] Vista externa Maquete Igreja da Abadia de *St. John Baptist, Collegeville, Minnessota, 1958-1961, Marcel Breuer. Construída (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 283).*

[67] Vista interior Igreja da Abadia de *St. John Baptist, Collegeville, Minnessota, 1958-1961, Marcel Breuer. Construída. (PAPACHRISTOU, 1970:150)*

Outras obras do arquiteto também são muito significativas, trazendo múltiplas respostas para o exercício do Templo. Desenvolve o Priorado da Anunciação, Bismarck, North Dakota, entre 1954 e 1963, a Igreja de São Francisco de Sales, Muskegon, Michigan entre 1961 e 1967, Capela para Cidade Recreativa “Flaine”, Alta Baboya- França, 1960, a Capela de *Kent school*, Kent, Connecticut, em 1967, o Convento Baldegg, em Lucerna, Suíça, entre 1968 e 1969, e a Igreja paroquial Olgiata romana, na Itália em 1968. [68],[69],[70],[71],[72],[73]

[68] Croqui da Igreja paroquial Olgiata (católica), Itália, 1968, Marcel Breuer. Construída. (PAPACHRISTOU, 1970:150)

[69] Planta da Igreja paroquial Olgiata (católica), Itália, 1968, Marcel Breuer. Construída. (PAPACHRISTOU, 1970:150)

[70] Croqui da Capela para Cidade Recreativa "Flaine" (ecumênica), Alta Baboya- França, 1960, Marcel Breuer. Não construída. (PAPACHRISTOU, 1970:64)

[71] Planta da Capela para Cidade Recreativa "Flaine" (ecumênica), Alta Baboya- França, 1960, Marcel Breuer. Não construída. (PAPACHRISTOU, 1970:65)

[72] Vista da Igreja de São Francisco de Sales (católica), Michigan-EUA, 1961-1967, Marcel Breuer,. Construída. (PAPACHRISTOU, 1970:134)

[73] Planta da Igreja de São Francisco de Sales (católica), Michigan-EUA, 1961-1967, Marcel Breuer,. Construída. (PAPACHRISTOU, 1970:136)

▪ **Alvar Aalto (1898- 1976)**

A obra de Alvar Aalto, ao se libertar progressivamente do Estilo Internacional, é um exemplo significativo do conceito de humanização da Arquitetura. Seus edifícios, especialmente os da fase final de sua carreira, são frutos de uma reação direta ao tipo de ação humana que eles pretendiam atender. O arquiteto tem vários projetos religiosos em sua trajetória, alguns são oriundos de concursos aos quais venceu. Significativa em sua obra é a Igreja em Lahti, Finlândia, 1950, o projeto inicial surge através de um concurso, mas que não foi realizado. Em 1970 o arquiteto é chamado para apresentar um novo projeto, sendo um volume trapezoidal, materialmente pesado devido as escuras empenas de tijolos. A iluminação é a necessária, não existe dramatização da luz, sua função é trazer clareza adequada para o espaço. Este é aconchegante, interior branco contraposto com o mobiliário de madeira. Uma marca dessa obra é a presença do campanário, formado por pilares de dimensões diferentes, que se ergue acima do volume da nave e as aberturas que formam uma cruz geometrizada na empena principal. [74],[75]

[74] Planta de Igreja Matriz (protestante), Lahti- Finlândia, 1950, Alvar Aalto. Não construída. (FLEIG, 2001:192)

[75] Elevação principal da Igreja Matriz (protestante), Lahti- Finlândia, 1950, Alvar Aalto. Não construída. (FLEIG, 2001:192)

Outro projeto do autor, a Igreja e Centro paroquial de *Seinäjoki*, de 1952, construída em 1966, é a catedral da Finlândia central e setentrional. Um complexo que envolve igreja e centro paroquial está agrupado em torno de espaço quadrado que se eleva em vários terraços. Uma praça é formada, de onde se realizam sermões ao ar livre e grandes festividades. Seu exterior é simples, de paredes brancas e cobertura com desenho

geométrico inclinado. O interior revela a sofisticação de Alvar Aalto nos detalhes, a estrutura de suporte da cobertura está no interior da nave, pilares brancos que diminuem de seção ao se aproximar do solo, gerando uma sensação de leveza. A iluminação vem das janelas em fita, dispostas na vertical, complementadas por outra abertura horizontal abaixo da cobertura. O plano no fundo do altar é uma casca curvada que acolhe altar e cruz em madeira, dirigindo-se para a assembleia. O mobiliário do presbitério é de mármore branco, iluminados por duas aberturas verticais na lateral. [76],[77]

[76] Planta da Igreja e Centro Paroquial (protestante), Seinäjoki- Finlândia, 1958, Alvar Aalto. Construída. (FLEIG, 2001:193)

[77] Vista lateral da Igreja e Centro Paroquial (protestante), Seinäjoki- Finlândia, 1958, Alvar Aalto. Construída. (FLEIG, 2001:193)

Na cidade de Imatra em 1956, Alvar Aalto desenvolve outro projeto construído em 1957, a Igreja de *Vuoksenniska* (Igreja das Três cruzes). Além de sua destinação propriamente dita, o complexo deveria atender a outras funções, colocados nos volumes exteriores ao templo. O espaço interno contém o altar, o púlpito e o órgão, previsto para 290 pessoas. Projetada para atender a liturgia luterana a planimetria tem disposição assimétrica no interior, a empena junto à qual se situa o púlpito é plana, e a parede longitudinal, em frente, é concebida a partir de três curvas, propicia para questões de acústica. A mesma concepção assimétrica também se encontra nas elevações, as janelas da parede longitudinal arqueada estão dispostas de forma oblíqua se acomodando às linhas da cobertura, contribuindo para que o som se propague para a congregação. O salão principal pode ser aumentado através da movimentação dos planos que a separam dos dois espaços destinados às reuniões comunitárias, em toda a sua capacidade a igreja poderia abrigar 800 pessoas. O efeito “polifônico” dessa obra, resulta da interpenetração das curvas irregulares de planos e seções, da cobertura abobadada, e das aberturas irregulares. Os brises nas janelas acabam por reforçar a cadência do espaço ao dispensar a luz incidente sobre as superfícies alvas do interior, há um jogo requintado de iluminação direta e luz refletida através das paredes brancas. [78],[79]

[78] Croqui da Igreja de Vuoksenniska (protestante), Imatra- Finlândia, 1956, Alvar Aalto. Construída. (FLEIG, 2001:197)

[79] Vista interna da Igreja de Vuoksenniska (Igreja das três cruzes) (protestante), Imatra- Finlândia, 1957-1959, Alvar Aalto. Construída. (FLEIG, 2001:197)

Outro projeto de Alvar Aalto, o Centro Paroquial de Riola, Bolonha, Italia, 1966, manifesta através de uma Arquitetura funcional apropriada, as novas diretrizes do Concílio Vaticano II. Buscou criar uma relação estreita entre altar, o coro, o órgão e o batistério, o desenho da nave é assimétrico, assim como o telhado e as abóbodas, que permitem a passagem da luz natural, essa iluminação aumenta na área do altar, um recurso simbólico poético. A igreja pode ser aberta para o exterior através de uma porta dobrável que dá para um átrio, assumindo uma continuidade do lugar do culto. **[80],[81]**

[80] Planta e elevação do Centro Paroquial (católica), Riola- Italia, 1966, Alvar Aalto. Construída. (FLEIG, 2001:204)

[81] Vista interna do Centro Paroquial (católica), Riola- Italia, 1966, Alvar Aalto. Construída. (FLEIG, 2001:206)

1.6.1- Cenário Latino Americano

A linguagem do Movimento Moderno na América Latina passaria por uma recombinação e ressignificação do vocabulário, produzindo uma arquitetura sensível à própria realidade cultural e tecnológica. Muito embora a industrialização fosse incipiente, a criatividade dos arquitetos latinos trouxeram obras de extrema sofisticação, com ousadia estrutural e plástica. Com a apropriação das experiências locais de organização do espaço, cores e texturas, a arquitetura latino americana procura desenvolver a linguagem da arquitetura moderna com base numa expressão própria, com valorização de aspectos arquitetônicos locais, buscando sua própria identidade moderna. Os arquitetos selecionados aqui, Luis Barragán, Felix Candela e Oscar Niemeyer, são exemplos da complexidade da cultura arquitetônica latino americana. Sua produção religiosa é relevante não apenas no contexto regional, mas ganhou destaque internacional, equiparando-se as obras dos grandes mestres. Sempre sensível aos “aspectos espirituais”, trouxeram significativas contribuições para o renovo da Arquitetura religiosa latina.

- **Luis Barragán (1902- 1988)**

O arquiteto Luis Barragán, é responsável por significativa contribuição para a Arquitetura religiosa moderna. Ao manter uma posição firme contra o funcionalismo ortodoxo, trouxe para suas obras uma reflexão sobre a necessidade de uma “Arquitetura emocional”, traduzindo dentro do vocabulário formal moderno toda carga poética que essas formas poderiam incitar.

O elemento primário na Arquitetura de Barragán estava na relação entre os planos simples e retangulares, saturados com cores vibrantes, que poderiam constituir elementos diversos na composição, ora se tornando parede, um piso, um teto ou uma divisão colocada entre a parte interna e externa. Barragán utiliza “a linguagem da pintura abstrata moderna e a torna palpável e tridimensional, transformando o real em ilusionismo, o ilusionismo em real”⁹⁰. Para a Capela do Convento Capuchinho *Tlapan*, projetada e edificada entre 1952 e 1955, o arquiteto faz uma junção entre a linguagem moderna e a emoção arquitetônica, utilizando biombos de cobogós para criar véus separando os diversos espaços, a luz então adquire “uma aura mística que lembrava, talvez, os escritos de Santa Tereza de Ávila ou de

⁹⁰ CURTIS, William.J.R. *Arquitetura moderna desde 1900*, Porto Alegre, Bookman, 2008, p. 497

São João da cruz.”⁹¹ Na obra de Barragán, a abstração é empregada como meio de concentrar significados, várias vezes não evidentes, deixando assim para o fruidor do espaço as possíveis alusões. Em seu projeto a parede plana, que é elemento importante do modernismo inicial, recebe um novo conjunto de coordenadas metafísicas, assim como a utilização da água é elemento importante para incitar a memória e para soltar a imaginação. Essa pequena Capela demonstra vários desses recursos arquitetônicos da obra de Barragán, trazendo ambiência vibrante para as religiosas que ai vivem. [82],[83]

[82] Vista interna da Capela do Convento Capuchinho *Tlapán*, 1952-1955, Luís Barragán. Construída. (ANDA ALANIS, 1989: 80)

[83] Vista interna da Capela do Convento Capuchinho *Tlapán*, 1952-1955, Luís Barragán. Construída. (ANDA ALANIS, 1989: 88)

⁹¹ Ibidem, p. 497

▪ **Félix Candela (1910- 1997)**

O arquiteto Felix Candela projeta em 1955, o Templo *De la Virgen Milagrosa* para o subúrbio da Cidade do México, o projeto teria sido considerado apropriado pelos religiosos, pois revelava os anseios espirituais da comunidade. De planta longitudinal, a igreja está dividida de forma tradicional, em três naves, possuindo altares laterais e pequena capela ao lado do acesso principal. O grande destaque deste templo está em sua cobertura realizada em concreto armado, formando uma estrutura combinada de segmentos de parabolóides hiperbólicos assimétricos com apenas 4 centímetros de espessura. A cobertura é uma leitura das abóbodas de aresta das grandes catedrais medievais, não constituindo uma cópia, mas uma bem elaborada ressignificação dessa tecnologia medieval com toda sua carga poética. A casca de concreto em si é auto portante, por isso os fechamentos laterais são realizados de forma a demonstrar que não suportam as cargas provenientes da cobertura. Os fechamentos são realizados com planos de tijolos aparentes na base sendo finalizados por vitrais que desmaterializam a luz natural em um espectro de luz colorida, neles estão pinturas figurativas com narrativas religiosas. As colunas que dividem as naves são direcionadas para cima e para fora, formando os planos triangulares que podem ser visto do exterior. [84],[85]

[84] Vista externa e planta da Igreja *De la Virgen Milagrosa (católica)*, Cidade do México, 1955, Félix Candela. Construída. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 26)

[85] Vista interna da Igreja *De la Virgen Milagrosa (católica)*, Cidade do México, 1955, Félix Candela. Construída. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 26)

Outro projeto importante de Candela foi a Capela de *Nuestra Senora de La Soledad*, 1955, uma parceria com o arquiteto Enrique de La Mora, novamente um episódio de contribuição da imaginação e cálculos estruturais. O trabalho segundo as palavras de Candela demonstra “o limite intolerável presente no vocabulário dos espaços e massas

cúbicas, trazendo novos campos para os arquitetos.”⁹² É também projeto do arquiteto, uma capela para *Las Lomas*, em Cuernavaca (1958-1960), também no México. A capela é uma demonstração da potencialidade formal e estrutural do concreto armado. [86],[87],[88],[89]

[86] Planta da Capela de *N. Sra de La Soledad* (católica), Coyoacan- México, 1955, Félix Candela. Construída. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 71)

[87] Vista da Capela de *N. Sra de La Soledad* (católica), Coyoacan- México, 1955, Félix Candela. Construída. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 71)

[88] Planta da Capela *Las Loma* (católica), Cuernavaca- México, 1958-1960, Félix Candela. Construída. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 28)

[89] Vista da Capela *Las Loma* (católica), Cuernavaca- México, 1958-1960, Félix Candela. Construída. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 29)

⁹² CANDELA apud CHRIST-JANER, Albert; FOLEY, Mary Mix. *Modern church architecture: a guide to the form and spirit of 20th century religious buildings*. Nova York, McGraw-Hill Book Company, 1962, p.71

▪ Oscar Niemeyer (1907- 2012)

No contexto brasileiro dos anos 1940, o ideário arquitetônico moderno do Rio de Janeiro da chamada “Escola Carioca”, com Lucio Costa e Oscar Niemeyer, já contava com uma ampla divulgação no panorama cultural. Essa arquitetura de viés corbusiano, acaba oferecendo um conjunto de procedimentos que possibilitam a expansão da arquitetura moderna brasileira. Entretanto, o arquiteto Oscar Niemeyer de posse do vocabulário moderno, trabalha com intensas experimentações ao projetar os edifícios para Belo Horizonte, nas margens do lago da Pampulha. Um dos edifícios desenvolvidos é a Capela de São Francisco de Assis, 1943, marco da Arquitetura Moderna brasileira e exemplo de vanguarda na Arquitetura religiosa nacional e internacional. Assim como “nos tempos do abade Suger, o anseio espiritual por uma nova expressão criou novas formas e encontrou meios técnicos para expressá-las.”⁹³ O historiador Nikolaus Pevsner ao falar sobre essas experiências estruturais e formais, associa esse novo momento da Arquitetura Moderna, aos desafios dos construtores góticos, e diz que Pampulha é obra de caráter controvertido, uma “revolta contra razão”. As duras críticas a Capela não foram limitadas apenas aos especialistas, mas com muita repercussão nacional e popular. O projeto também não seria bem aceito por parte do clero de Minas Gerais, a declaração do então arcebispo de Belo Horizonte diz que o projeto seria inapropriado para um edifício religioso e que tem “tão aberrante concepção arquitetônica e decoração exótica, em flagrante contraste com o recolhimento e gravidade que devem predominar nos recintos destinados à oração e celebração dos sagrados mistérios.”⁹⁴ A Capela de Pampulha seria recebida nacionalmente pelos arquitetos, pois viram no traçado de Niemeyer uma afirmação dos valores modernos, pode-se constatar nas publicações de revistas de Arquitetura uma influencia de Pampulha em projetos elaborados segundo seu partido arquitetônico.

A capela de São Francisco de Assis na Pampulha é um marco e divisor de águas quando se refere á Arquitetura religiosa, apresentando para a Arquitetura cristã um partido realmente moderno, diria Carlos Lemos. Há um abandono de concepções e formas tidas como antiquadas para o novo tempo, e caminham numa direção de renovo, quer na plástica arquitetônica, quanto na ambientação do espaço sacro. Neste projeto Niemeyer foge de qualquer referencia ao purismo Corbusiano. A forma gerada não apresenta mais o esquema *Dom-ino*, onde o volume é consequência da organização das lajes e pilares, mas a capela é

⁹³ PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da Arquitetura Ocidental*. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2015, p.444

⁹⁴ CABRAL, Antonio S, *Capela São Francisco* in Revista Arquitetura e Engenharia, jul./ago. 1946, p.44

uma expressão contínua, onde planos de fechamento e cobertura constituem-se num único elemento. Essa forma é uma esbelta casca parabólica, de concepção escultórica que apresenta unidade espacial e estrutural. A parábola, até aquele momento era uma forma identificada com as estruturas para hangares de aviões, como o de *Freyssinet* no aeroporto de Orly, Paris. A planta também apresenta uma inovação, ela segue em ligeiro estreitamento da abóboda ao se aproximar do altar, concentrando a visão da assembleia para ele. Este é parcialmente iluminado por uma fresta ocasionada do encontro da parábola da nave e das abóbodas que cobrem o altar. O arquiteto ainda projetaria inúmeras igrejas dentre elas a Catedral de Brasília, forma compactada em um volume único, de planta circular sua cobertura é formada por uma série de elementos parabólicos arranjados em forma ascendente com expressividade poético-religiosa. [90],[91],[92],[93]

[90] Perspectiva Isométrica Capela São Francisco, Belo Horizonte- Brasil, 1943, Oscar Niemeyer . Construída.
(UNDERWOOD, 2010: 69)

[91] Vista externa Capela São Francisco, Belo Horizonte- Brasil, 1943, Oscar Niemeyer . Construída.
(UNDERWOOD, 2010: 69)

[92] Vista área da Maquete da Catedral de Brasília, Brasília- Brasil, 1959, Oscar Niemeyer. Construída. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 120)

[93] Planta baixa da Catedral de Brasília, Brasília- Brasil, 1959, Oscar Niemeyer. Construída. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 121)

Da reflexão sobre a suposta incompatibilidade da Arquitetura Moderna para com o Templo cristão, da possibilidade de comunicação, mesmo através de uma arquitetura que valoriza a abstração, e da reconciliação entre Arte e Arquitetura moderna e religião, o resultado que se obtém é digno das melhores obras produzidas pelo Movimento Moderno. Verificamos que a linguagem moderna se aplicou ao programa eclesiástico e foi explorado no projeto dos grandes mestres da Modernidade, como Frank L. Wright, Le Corbusier, Alvar Aalto, Marcel Breuer, Luís Barragán, Felix Candela e Oscar Niemeyer. Entre esses notáveis, vinculamos a preciosa contribuição de arquitetos como Dominikus Böhm, Otto Bartning e Rudolf Schwarz, profissionais estudiosos que se dedicaram a refletir e traçar as linhas para o Templo moderno, deixando obras com amplo entendimento sobre a necessidade de valorização da reunião comunitária e dos aspectos litúrgicos, das potencialidades dos materiais modernos e os novos rumos funcionais e simbólicos. Ao nos concentrarmos na produção internacional, entendemos como os pressupostos modernos orientaram a produção religiosa, preparando uma base para a verificar como se deu essa orientação na produção religiosa paulista.

PANORAMA DA ARQUITETURA RELIGIOSA PAULISTA DO SÉCULO XVI AO XX

capítulo 2

Projeto Igreja Presbiteriana Independente, Rio de Janeiro, 1932, Victor Dubugras (GOULART, 1997:153)

Torres e campanários uma vez constituíram os principais marcos referenciais de nossas cidades, a presença das igrejas na constituição da paisagem urbana seriam protagonistas até a primeira metade do século XX. Das igrejas geralmente se formavam os primeiros núcleos populacionais de um local, servindo como aglutinador de inúmeras freguesias. No Brasil, muitas cidades seriam formadas a partir de um núcleo religioso; desde a chegada dos portugueses as terras brasileiras, um símbolo religioso seria erigido o primeiro cruzeiro. As primitivas igrejas estão associadas às primeiras investidas missionárias realizadas nos séculos XVI e XVII, introduzidas então pelas ordens dos Jesuítas e dos Franciscanos. A Contra Reforma e o Concílio de Trento (1545), impulsionam as ordens de fé católicas para a “catequização” tanto dos “infiéis” quanto dos indígenas, o que acaba estimulando a fundação de novas ordens, como a Companhia de Jesus, autorizada pela bula *Regimini militantis ecclesiae* de 1540. A ordem se expande pela Europa, marcando presença em Portugal e de Lisboa parte para a América portuguesa, ancorando nas terras da Bahia e de São Vicente em 1549. Estes missionários, além de suas crenças religiosas, trouxeram consigo os referenciais arquitetônicos dos Templos já conhecidos na Europa. No entanto, ao construírem as novas igrejas no Brasil, não reproduzem fielmente os tipos conhecidos, verificando a necessidade de adaptações para a construção das primitivas igrejas, demonstrando sensibilidade a topografia e a escassez de recursos, o que levou a uma variação dos partidos arquitetônicos conhecidos.

No que seria futuramente o Estado de São Paulo, numa área do litoral sul se estabelecería em 22 de janeiro de 1532, o povoamento fundado por Martim Afonso de Souza chamado Vila de São Vicente. De suas primeiras construções religiosas edificadas nada chegou até o presente. Pois, “um maremoto destruiu tanto as casas como as igrejas erguidas em Cananéia e São Vicente, que foram reerguidas entre os anos de 1542 e 1545, tendo então as igrejas recebido alicerces de pedra com muros de taipa e cobertura de telhas.”⁹⁵ Essas primitivas igrejas construídas no litoral foram edificadas com material existente no local, como a pedra e o cal extraídos dos sambaquis. Nos mapas quinhentistas onde é apresentado o litoral brasileiro com seus primeiros núcleos de povoamento, já sobressaem às construções religiosas, marcando a importância que determinado povoamento assumia. As igrejas reconstruídas da Vila de São Vicente já são apresentadas nas gravuras e mapas xilográficos da obra do soldado alemão Hans Staden de 1557, todavia, é no mapa de Spilbergen, onde se representaram as viagens marítimas realizadas entre os anos de 1614 a 1617, em que se vê claramente as igrejas existentes na Vila de São Vicente, as primeiras edificações religiosas paulistas. [94]

⁹⁵ TIRAPELLI, Percival. *Igrejas paulistas: barroco e rococó*. São Paulo, Editora Unesp e Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2003, p. 85

[94] O corsário holandês Spilbergen Saqueia São Vicente e Santos- Fac-símile de ilustração de *Americae Praeterita Eventa*, 1615, Edgard de Cerqueira Falcão IEB/USP (TIRAPELLI, 2003: 86)

No início do período colonial, os próprios missionários se empenhavam nas atividades construtivas de suas igrejas, sendo carpinteiros e pedreiros, contando quando possível com mão de obra externa. Existem alguns exemplares de igrejas do século XVI que ainda estão em pé, algumas tiveram modificações com o tempo, mas sabe-se que são remanescentes do século XVI e início do XVII. Os exemplares mais antigos são da Igreja Matriz de Itanhaém (1654) e Cananéia (1660), a Igreja do Convento de N.Sra da Conceição, projeto de Frei Rodrigo dos Anjos (1699-1733) em Itanhaém e em Peruíbe as ruínas do Abarebebê (1560). Alguns religiosos de São Vicente sobem para o planalto de Piratininga. E é no empenho desses homens e suas modestas construções em taipa, que se desenvolve o núcleo habitacional paulista, transformando-se em freguesia e posteriormente em cidade. Como coloca o historiador Murilo Marx,

“Vale a pena considerar a situação pioneira e privilegiada de São Paulo de Piratininga na borda do campo e do planalto, seu sítio peculiar, seu tecido urbano balizado, antes e sobretudo, por suas casas religiosas. Seu colégio, mosteiro e conventos antecederam, paulatinamente e como referencia, as capelas filiais e a própria matriz; anteciparam a vila colonial, a cidade contemporânea, cujo núcleo em transformação seguida continuam a timbrar.”⁹⁶

No então Planalto de Piratininga, a uma altura de 800 metros se formaria a cidade de São Paulo, incentivada pela chegada, em 1554, dos padres jesuítas Manuel da Nóbrega e José de Anchieta.

⁹⁶ MARX, Murilo. Urbanismo- timbres na boca do sertão. In *Igrejas paulistas, barroco e rococó*. São Paulo, Editora Unesp e Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2003, p. 34

“No ano de 1553 o padre Manoel da Nóbrega, superior de um grupo de jesuítas, escolheu para a construção de um colégio, com função catequista, uma elevação que ficava perto da confluência de dois rios: o Anhangabaú e o Tamanduatehy. Esse local escolhido para erguimento do colégio tinha por si diversos fatores, entre eles, defesa mais segura contra ataques de índios inimigos, a existência de vários rios e ribeirões, o clima e terras boas para plantações e criação de gado. No dia 25 de janeiro de 1554 foi celebrada nesse local a missa inaugural; como era a data de conversão de São Paulo, este ficou sendo patrono. Daí passou a chamar-se a incipiente povoação de São Paulo do Campo Piratininga, ou São Paulo de Piratininga.”⁹⁷

Foi entorno do Colégio jesuíta, que se formou a vila, sem muita expressão econômica e política. Era ponto de partida das Bandeiras, grupo de exploradores e aventureiros que adentravam pelas matas do interior, desbastando o território. Local de poucos recursos construtivos, as primeiras construções paulistas foram edificadas segundo as possibilidades locais, contando com o conhecimento técnico e o trabalho dos primeiros colonizadores. Um desses personagens foi o jesuíta Afonso Brás, mestre na técnica da taipa de pilão.⁹⁸ Afonso Brás nasceu em 1524, em Sampaio de Arcos, Vila de Avelãs, Portugal e faleceu no Rio de Janeiro em 30 de maio de 1610, padre Afonso teria sido o responsável pela construção de muitos edifícios de taipa em São Paulo.⁹⁹

O barro representou a melhor opção segundo as condições do local. Esse foi o material empregado na construção das igrejas do Pátio do Colégio, da Capela de São Miguel, bem como do Convento de São Francisco e do Mosteiro da Luz, testemunhas das primeiras edificações religiosas construídas na cidade de São Paulo. Lúcio Costa no seu estudo da Arquitetura colonial coloca como o barro definiu arquitetonicamente essas primeiras igrejas.

“Onde houvesse bom barro, mas pedra e cal fossem difíceis de obter, recorria-se à taipa de pilão. Em São Paulo, por exemplo, fora do litoral. Essas estruturas, em que as paredes são formadas por sucessivas camadas de barro apilado, distinguem-se das de alvenaria de pedra pelos contornos menos definidos e precisos e pelo aspecto acachapado, [...]. O espesso pranchão, fazendo de verga sobre a janela, é solução peculiar às construções de terra socada, embora também empregada nas de alvenaria de pedra, quando o enquadramento dos vãos não pudesse ser de cantaria.”¹⁰⁰

⁹⁷ PORTO, Antônio Rodrigues. *História urbanística da cidade de São Paulo (1554-1988)*. São Paulo, Carthago & Forte, 1992, p. 9-10

⁹⁸ A taipa de pilão, técnica milenar de construção em terra, foi introduzida na Europa quando da ocupação árabe na Península Ibérica nos séculos VII a XIII. Influenciada pelos árabes principalmente os do norte da África, essa técnica construtiva foi muito utilizada em São Paulo.

⁹⁹ DUTRA, Geraldo M. *A igreja e o Colégio dos Jesuítas de São Paulo*. São Paulo. Prefeitura Municipal de São Paulo, 1979, p.15

¹⁰⁰ COSTA, Lúcio. *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*. In *Arquitetura religiosa. Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. FAUUSP e MEC-IPHAN, 1978, p.71

Nessas primitivas edificações houve uma junção entre o conhecimento português sobre técnicas e formas construtivas com os saberes regionais, contribuindo para a construção da cidade. Esses saberes sobre o uso dos recursos naturais, bem como suas possíveis transformações em novas formas e componentes construtivos permitiram o desenvolvimento da principal técnica construtiva da vila de São Paulo, a taipa. Construções que são “frutos da luta mestiça que, nessa região isolada soube pacientemente construir uma cultura de contato entre povos.”¹⁰¹ A taipa constituindo a técnica construtiva principal em São Paulo orienta não só as características arquitetônicas, mas também a implantação das edificações, o desenho das ruas e o tamanho dos lotes. A técnica construtiva com barro seria básica na construção paulista até meados do século XIX. Em 1681 São Paulo seria elevada a sede de capitania e em 1711, lhe é concedida o status de cidade. Embora com essa posição, São Paulo não possuía edifício próprio para Câmara, mas “igrejas, havia muitas na vila, como também nos estabelecimentos colonos.”¹⁰² A área central da cidade estava demarcada por quatro ordens religiosas, sendo o Colégio dos jesuítas, o Mosteiro do Carmo, Mosteiro de São Bento e de São Francisco. As ruas centrais faziam as ligações entre as primeiras igrejas, a Sé (primitiva de 1593), Carmo (1592), Convento Carmelita (1596), São Bento (1598) e Santo Antônio (sem data certa). As igrejas de acordo com sua importância eram chamadas de Sé ou de apenas Matriz. As que pertenciam às irmandades religiosas ou de devoções específicas se chamavam capelas. Percebe-se aqui a importância do Templo e dos conjuntos religiosos como aglutinador social e um dos vetores de urbanização e crescimento da cidade paulista. Às intensas demolições e remodelações por qual passou a cidade de São Paulo, atingiu também suas igrejas, no final do século XIX e início do XX, foram demolidas algumas igrejas como a de São Pedro dos Clérigos e a antiga Igreja da Sé. No entanto, permanecem na acrópole inicial algumas testemunhas do passado como a Igreja N. Sra da Boa Morte, as igrejas do Conjunto franciscano e o Mosteiro da Luz. Das demolições preservaram-se algumas peças, principalmente os “retábulos peregrinos que foram salvos da ação predatória do recém-chegado clero estrangeiro que não reconhecia naqueles templos a expressão cultural do povo brasileiro.”¹⁰³ Analisaremos algumas dessas igrejas, preciosos documentos, que mesmo com modificações ao longo dos anos, preservam muito da técnica construtiva, das plantas e dos volumes originais, demonstrando a identidade do espaço religioso em sua materialidade.

¹⁰¹ TIRAPELLI, Percival. *Igrejas paulistas: barroco e rococó*. São Paulo, editora Unesp e Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2003, p. 26

¹⁰² SAIA, Luiz. Notas para teorização de São Paulo. Acrópole, nº295, 6 jun. 1963, p. 112.

¹⁰³ TIRAPELLI, Percival. *Igrejas paulistas: barroco e rococó*. São Paulo, editora Unesp e Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2003, p. 175

2.1- Templos Paulistas, Templos de Barro

Os jesuítas em suas primeiras igrejas prezaram por uma planta de configuração simplificada, a solução adotada foi quase exclusivamente a de uma só nave, geralmente larga, com capelas laterais e unidas entre si por pequenas passagens. Busca-se uma nave mais ampla que é transformada em espaçoso auditório, sem colunas interiores, o que torna o altar visível de todos os pontos, o púlpito assume maior destaque geralmente implantado entre duas capelas laterais, facilitando a liturgia da palavra e conseqüentemente o ensino, característica dos jesuítas. É atribuído a Francisco Dias (1538-1633)¹⁰⁴ a introdução no Brasil do partido arquitetônico mais comumente utilizado nas principais igrejas jesuítas, que se estendeu às outras ordens religiosas. A lógica construtiva da taipa pede paredes largas, o que não permite amplas aberturas para iluminação e ventilação, há então na composição formal a predominância dos cheios sobre os vazios. Completava a volumetria, a cobertura de duas águas e os amplos beirais que a protegiam das chuvas. Com o passar do tempo, essas igrejas ganham uma ou duas torres baixas cobertas por uma pirâmide ou uma cúpula. As igrejas de barro, responderam ao desafio de seu tempo, promovendo um espaço para as celebrações religiosas e explorando com criatividade pertinente a Arquitetura os poucos recursos disponíveis. A arquitetura jesuítica no Brasil foi diversa, seja nas pequenas e simples capelas de São Miguel ou Carapicuíba em São Paulo, até as mais sofisticadas igrejas da Bahia. Mas o protótipo jesuíta geralmente se repetia através da presença fundamental da nave e capela-mor de plano retangular separadas pelo arco cruzeiro. Essa tipologia trazia conveniências para o programa e se moldavam as limitações construtivas que de certa forma restringiam o trabalho do arquiteto. O interior dessas igrejas são marcados pelo espírito da Contra Reforma e tem ornamentação geralmente em estilo barroco, embora sua arquitetura seja simples. O estilo Barroco para a Europa foi momento da soberba expressão da fé católica e de seus dogmas, negados ou combatidos pelos protestantes. De certa forma, queriam expressar pela Arquitetura e ornamentação um ar de triunfo sobre seus adversários, em exaltado triunfalismo. A arte barroca deveria ser didática e ao mesmo tempo sedutora, uma exigência que faziam os primeiros comentaristas sobre o Decreto Tridentino a respeito da Arte nas igrejas.¹⁰⁵ A arte no contexto Barroco constituía instrumento eficaz para a instrução do povo, confirmação de sua adesão à fé católica e o estímulo para a prática das virtudes cristãs. Analisaremos com mais detalhes alguns exemplares paulistas.

¹⁰⁴ O jesuíta Francisco Dias (1538-1633) chega a Salvador em dezembro de 1577, era considerado pedreiro, carpinteiro, mestre de obras, arquiteto e piloto. Esteve no Brasil com a função de projetar os colégios da Companhia da Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro.

¹⁰⁵ PLAZAOLA, Juan. *Historia Del arte Cristiano*. Espanha, Biblioteca de autores cristianos, 1999, p.211

▪ Capela São Miguel Arcanjo- 1622

A fundação da aldeia de São Miguel se dá por volta de 1562, ligado a José de Anchieta, os registros iniciais da primeira igreja desse aldeamento jesuítico estão entre os anos de 1580 e 1584. A construção que hoje conhecemos é datada de 1622, inscrição que se encontra na verga da porta principal. Situada na zona leste da cidade de São Paulo é uma das poucas igrejas coloniais ainda em pé, constituindo o edifício religioso mais antigo da cidade. O traçado original é do Padre João Álvares e sua construção atribuída ao bandeirante e carpinteiro Fernando Munhoz. Foi construída em taipa de pilão e coberta por um telhado em duas águas, sua particularidade é o alpendre frontal, sustentado por seis pilares quadrados de barro socado. Muito embora a Capela de São Miguel apresente características comuns às construções jesuítas do século XVII, a presença do corredor lateral ao longo da nave, bem como do pórtico alpendrado constituem inovações nas plantas luso-brasileiras.¹⁰⁶ Algumas de suas paredes são compostas por tijolos de adobe, demonstrando intervenções construtivas, possivelmente do século XVIII, interferências que ampliaram o pé direito da nave, e anexaram uma capela lateral, construída também em adobe e estrutura de madeira. O altar-mor está separado da assembleia pelo arco cruzeiro e pela bancada de comunhão em madeira jacarandá, em seus balaústres, junto às paredes de cada lado aparecem duas figuras femininas arrematando a peça, que segundo Lucio Costa, são as primeiras manifestações de uma arte local. [95],[96]

[95] Planta Baixa Capela São Miguel Paulista, São Miguel Paulista- São Paulo, 1622, Autor desconhecido. Construída. (LEMON, MORI, ALAMBERT, 2008:306)

[96] Vista Capela São Miguel Paulista, São Miguel Paulista- São Paulo, 1622, Autor desconhecido. Construída. (LEMON, MORI, ALAMBERT, 2008:307)

¹⁰⁶ TIRAPELLI, Percival. *Igrejas paulistas: barroco e rococó*. São Paulo, editora Unesp e Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2003, p. 156

▪ **Igreja São Francisco de Assis- 1647**

Igreja da Ordem Terceira de São Francisco De Assis- 1787

Em 1639 se dá a chegada dos franciscanos a São Paulo, o primeiro Convento construído por essa ordem receberia os religiosos que viriam do Convento do Rio de Janeiro. Igreja das mais antigas na cidade, sua construção inicia-se em 1642, por incentivo do Frei Francisco das Neves, a inauguração aconteceria em 17 de setembro de 1647. A igreja seria construída em taipa de pilão, mas passa por modificações em 1744, onde o antigo frontispício em “estilo jesuítico” seria modificado para o Barroco. Mesmo diante dos anos, parece que a igreja, em suas linhas gerais, com exceção do alpendre e do vestibulo levantado em 1787, e da capela mor reconstruída depois do incêndio de 1880, conservou-se próxima do desenho original. Sabe-se que Frei Galvão, acompanhou as obras do antigo convento e da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco. Originalmente o embrião da Igreja da Ordem Terceira era uma capela octogonal anexa á igreja de São Francisco, havendo na nave desta igreja um arco que fazia a união entre à Capela dos Irmãos terceiros. A Ordem Terceira em 1783 recebe uma faixa de terreno dos frades para ampliarem sua capela, optam pela construção de uma nova igreja exatamente ao lado da igreja de São Francisco. A nova construção interromperia a comunicação existente entre igreja e capela. Na ata de doação do terreno há uma cláusula com implicações para a escala e estilo, dizendo que a nova igreja não deveria ser entendida como “corpo separado da nossa igreja, pois sempre se deve conhecer e reconhecer como filial.”¹⁰⁷ Por isso, para se manter imagem e proporções coerentes e um resultado harmonioso com a igreja originária, são alinhadas suas fachadas, volumetria semelhante e altura. As características que a nós chegaram são a dos anos 1787.

Sua construção também é em taipa de pilão sobre base de pedras. A planta em cruz latina leva sobre o cruzamento de seus braços uma abóboda octogonal, sendo uma das poucas igrejas do período colonial a ter cúpula. Ela é ornamentada com pinturas do final do século XVIII, e conta com abertura para entrada de iluminação zenital, conferindo ao Templo expressiva iluminação etérea. As paredes do transepto são ornamentadas com motivos concheados em estilo rococó e a nave apresenta tribunas com balcão e abaixo destas, seis retábulos em estilo rococó.

Sua planta poligonal, no eixo da cruz é distinta das formas até então empregadas nas igrejas paulistas. Outro caso além deste, é o da Igreja do Mosteiro da Luz, ambos

¹⁰⁷ TOLEDO, Benedito Lima. *Frei Galvão: arquiteto*. Cotia, Ateliê Editorial, 2007, p. 44

ligados a frei Galvão¹⁰⁸, a quem o historiador Benedito Toledo Lima chama de “arquiteto de mérito.”¹⁰⁹ [97],[98]

[97] Vista do Convento Franciscano e da Igreja da Ordem Terceira, São Paulo, 1810, Autor desconhecido. Construída. (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo)

[98] Planta Baixa Igreja da Ordem Terceira, São Paulo, 1810, Autor desconhecido. Construída. (TOLEDO, 2007:45)

¹⁰⁸ Antônio de Sant'Ana Galvão nasceu em 1739, em Guaratinguetá, São Paulo. Teve uma boa formação intelectual indo para a Bahia, aos 13 anos de idade para estudar no Seminário dos padres jesuítas, ficou lá de 1752 a 1756. Aí tem contato com a arquitetura religiosa jesuíta

¹⁰⁹ TOLEDO, Benedito Lima. *Frei Galvão: arquiteto*. Cotia, Ateliê Editorial, 2007, p. 56

▪ Igreja do Mosteiro Imaculada Conceição da Luz 1788- 1802

Importante conjunto colonial paulista do século XVIII, um dos poucos exemplares construídos em taipa de pilão que não foi desfigurado pela modernização. O projeto do Mosteiro e da Igreja é de Frei Galvão, segundo consta, trabalhando como pedreiro e supervisor durante a obra. A igreja foi construída entre 1788 e 1802, sendo inaugurada em 15 de agosto de 1802, porém ela não estava totalmente concluída, faltava-lhe a torre, empreitada que ficou a cargo de Frei Lucas da Purificação.

Projeto de planta octogonal, da qual saem duas alas laterais, tem suas semelhanças com a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco. Originalmente seu frontispício era voltado para a Vila e não para o Caminho do Guaré, hoje Avenida Tiradentes. Acredita-se que o próprio Frei Galvão tenha promovido à mudança, conforme registrado em desenhos de 1827 de Burchell. O novo frontispício é em estilo barroco e a *galilé* possui três aberturas em arcos plenos, em granito. Manteve-se as duas fachadas na igreja, cada uma com sua torre. Ao entrar na igreja, o altar-mor pode ser avistado do lado esquerdo, tendo um altar menor de cada lado, no corpo do octógono, recurso para esconder as arestas, seus retábulos são talhados em madeira no estilo barroco. [99],[100]

[99] Planta Baixa Igreja Mosteiro Imaculada Conceição da Luz , São Paulo, 1788-1802, Antonio de San'Anna Galvão. Construída. (TOLEDO, 2007:44)

[100] Vista Igreja Mosteiro Imaculada Conceição da Luz , São Paulo, 1788-1802, Antonio de San'Anna Galvão. Construída. (TOLEDO, 2007:54)

▪ Igreja N. Sra. da Boa Morte 1806-1810

Igreja construída pela a irmandade de N. Sra. da Boa Morte, foi edificada em local muito estratégico, favorável pois dela se avistava os caminhos que davam acesso a Vila. Em 1806 ela se encontrava em obras, sendo oficialmente inaugurada em 25 de agosto de 1810 quando para lá foram levadas as imagens que estavam no Convento do Carmo. A primeira igreja de 1810 poderia ter sido uma pequena capela, implantada no que seria o meio da testada, resultando em uma construção de pouca profundidade. Ao que indicam os registros materiais e documentais, a primeira fase de construção deve ter se restringido à nave, com um pequeno altar-mor e torre sineira incorporada ao corpo da igreja. O acesso se dava muito provavelmente por um alpendre lateral, sua volumetria alta e esguia construída em taipa de pilão, provavelmente contou com altos e pesados contrafortes nas laterais. No ano de 1825 acontecem às primeiras ampliações, mas de 1860 a 1870 com as mudanças econômicas, populacionais e culturais de São Paulo, decorrentes em grande parte ao escoamento da produção de café, se resolvem fazer novas modificações na igreja da Boa Morte. A fachada que hoje conhecemos é resultado das mudanças realizadas nesses anos, quando toda a fachada anterior seria demolida e reconstruída em alvenaria de tijolos, granito e esquadrias de madeira e vidro, o estilo adotado seria o de um barroco bastante tardio. Na modelação da fachada usaram-se elementos decorativos como frisos, cornijas e molduras de argamassa, além de elementos de cantaria. A nova torre seria concluída apenas na década de 1870. Representante do barroco paulista, sua capela mor possui seis tribunas, e altar-mor em talha de madeira. A nave conta com dois púlpitos e dois altares e o forro construído em abóboda de arco. [101],[102]

[101] Planta Baixa Igreja N. Sra. Da Boa Morte, São Paulo, 1860, Autor desconhecido. Construída. (MAGALDI, 2009:35)

[102] Vista da Igreja N. Sra. Da Boa Morte, São Paulo, 1860, Autor desconhecido. Construída. (MAGALDI, 2009:38)

2.2 - Arquitetura Religiosa Paulista no Século XIX: O Templo na era das transformações

Durante os três primeiros séculos da vila de São Paulo, a taipa de pilão seria o sistema construtivo mais empregado nos diversos programas de construção, até ser superada totalmente pela alvenaria de tijolos. É a partir dos anos 1860 que o uso do tijolo passa a ser utilizado na construção integral de edificações.¹¹⁰ Essa nova técnica construtiva traria inúmeras mudanças para a configuração arquitetônica. A igreja de N. Sra. da Boa Morte é uma ilustração das transformações vividas pela cidade de São Paulo do ponto de vista da técnica construtiva. Sua fachada reconstruída em tijolos marcaria o desejo de mudanças. Com o enriquecimento da cidade as edificações buscam simbolizar o novo status adquirido. É momento de importar a cultura dos “neos” na Arquitetura, já predominante nas principais cidades europeias, recebendo primeiramente a influência neoclássica. O núcleo primitivo da cidade receberia as maiores transformações, suas igrejas e construções embrionárias seriam demolidas para dar lugar às novas edificações construídas em alvenaria. No entanto, é possível verificar que as mudanças seguem para além do núcleo central, a cidade se expande avançando em direção dos rios e pelas antigas estradas de acesso. Há uma clara negação das estruturas urbanas coloniais. O antigo mapa da cidade de São Paulo, datado de 1810, representava as principais edificações religiosas da cidade, como a Igreja do Pátio do Colégio, Igreja de São Pedro, Igreja do Convento de São Francisco, Convento da Luz, Convento de São Bento, Convento e Igreja da Ordem terceira do Carmo e Convento de Santa Teresa, logo ele precisaria ser atualizado. Seu desenho seria superado nos anos seguintes, pela expansão urbana e populacional e a construção de novas igrejas. O Templo assumiria outro estilo na cidade do café e da ferrovia. [103]

¹¹⁰ D’ALAMBERT, Clara Correia. *O tijolo nas construções paulistanas do século XIX*. Dissertação de Mestrado, 1993, p. 49

[103] Planta Imperial da cidade de São Paulo e vista das igrejas, 1810, levantada pelo capitão engenheiro Rufino José Felizardo e Costa (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo)

Com o incentivo da imigração, São Paulo tem crescimento populacional, em 1870 contava com cerca de 20 mil habitantes, um número considerável se comparado aos 6 mil habitantes do ano de 1820. Entre os anos de 1872 e 1875, o então presidente da província de São Paulo, João Teodoro desenvolveu um programa de melhoramento da cidade, marcadamente ligadas ao traçado ferroviário. Tal programa trouxe no ano de 1872 a iluminação a gás e o tráfego de bondes a burro, com uma linha ligando o Largo do Carmo à Estação da Luz. A monocultura do café no interior do estado seria a grande base econômica para as transformações da segunda metade do século XIX. Também a ferrovia, importante acontecimento do ponto de vista infraestrutural, faria São Paulo transformar-se de vila para a metrópole mais importante do Brasil.¹¹¹ Com todo esse fluxo econômico e populacional, outro grande catalisador para a formação cultural da cidade foi a cultura estrangeira, trazendo uma certa europeização, bem certo que plural e difusa. A arquitetura eclética se desenvolve em São Paulo, buscando atender a demanda institucional e as elites na construção de seus palacetes. O fenômeno da arquitetura eclética paulistana, na virada do século, teve no trabalho do engenheiro-arquiteto Ramos de Azevedo (1851-1928), uma grande expansão, tanto na capital quanto em cidades do interior paulista, além da significativa atuação de arquitetos estrangeiros, como o arquiteto Maximiliano Hell,

¹¹¹ BASSANI, Jorge. São Paulo: Cidade e Arquitetura | Um Guia. Editora São Paulo, 2014, p.47

importante nome para a Arquitetura religiosa da segunda metade do século XIX e início do XX.

O Ecletismo em São Paulo seria sinônimo de progresso e de certa forma uma expressão do poder econômico, advindo da economia do café. Nos anos finais do século XIX, marca-se uma tendência remodeladora da cidade de São Paulo e das cidades que enriqueceram com o café. Até o final do século XIX muitas pessoas procuravam arquitetos, como Ramos de Azevedo, para operar uma “modernização” às velhas igrejas de taipa. Um exemplo é a contratação do arquiteto para a remodelação da antiga Matriz de Itu, em 1887, cujo intento era o de refazer a fachada de estilo colonial e transformá-la em eclética. O arquiteto então desenha os novos capitéis, molduras e balaústres, que comporiam a nova fachada da Matriz. As obras são concluídas em 1889, inaugurando sua fachada com frontão clássico sobre a porta, colunas entre as aberturas e uma torre central coberta com cúpula e lanternim.[104]

[104] Foto após remodelação da fachada da Igreja Matriz, Itu, 1883, Ramos de Azevedo. Construída. (LEMOS, 1993:23)

Todavia, as remodelações não salvariam algumas igrejas da demolição. Com o crescimento da cidade, a expansão territorial e expansão populacional, vê-se a necessidade de novas igrejas, maiores e esteticamente afinadas ao tempo. Na primeira década do século XX foram demolidas as igrejas dos Remédios, São Pedro dos Clérigos e o Recolhimento de Santa Teresa, que estavam situados entre a antiga Sé e o Pátio do Colégio. O mapa da cidade de São Paulo de 1877 marca a expansão da cidade e algumas das novas igrejas construídas. [105]

[105] Mapa da Capital da P. Cia de São Paulo, seus Edifícios, Hotéis, Linhas férreas, Igrejas, Bondes, Passeios, etc, São Paulo, 1877, Fr. Do de Albuquerque e Jules Martin. (Arquivo Histórico Municipal de São Paulo)

O surgimento de novas igrejas está intimamente ligado a expansão da cidade, que caminha para além dos antigos limites centrais. Essas edificações são geralmente responsáveis pelas novas centralidades, adquirindo importância na conjunção urbanística de novos bairros. Grandes igrejas de arquitetura historicista são construídas entre o fim do século XIX e começo do XX. Podem ser listadas algumas delas como a Igreja São José do Belém (1897), Igreja Imaculada Conceição de Maria (1899), Igreja de Santa Cecília (1901), Igreja N. Sra. do Ó (1901), Igreja Bom Jesus do Brás (1903), Igreja de Santa Ifigênia (1904), Igreja do Espírito Santo (1905), Igreja da Consolação (1907), Igreja São José do Ipiranga (1910), Igreja de Santo Agostinho (1911-1926), Igreja N. Sra. Auxiliadora (1915), Igreja

Santo Antonio do Pari (1922), Igreja N. Sra. Achiropita (1926), Igreja N. Sra da Pompéia (1928), Igreja São Luiz Gonzaga (1930) e Basílica N. Sra do Carmo (1943). Cabe mencionar que parte dessas obras foram incentivadas pelo primeiro arcebispo de São Paulo Dom Duarte Leopoldo e Silva (1907-1938). Todas essas igrejas são marcadas pela adoção do estilo historicista, seja o neogótico, neoromânico, ou mesmo o ecletismo.

2.2.1- O Ecletismo e o *revival* Medieval

A segunda metade do século XIX tem um panorama artístico complexo, onde interagiram reminiscências estilísticas do áureo passado europeu, consolidada pelo ensino das Escolas de Belas Artes francesa. O período também é de surgimento de novos materiais, novas tecnologias, que possibilitavam uma outra apropriação das formas tradicionais, ao mesmo tempo satisfazendo as aspirações culturais de uma certa sociedade da cultura industrial. Escrever sobre Arquitetura religiosa neste momento é tocar na persistência do ideal gótico como Arquitetura destinada ao *ethos* cristão. Este estilo consistia num caminho seguro à confusão de parâmetros surgidos para a edificação de um Templo cristão, provendo uma “falsa” segurança de que a tradição guiaria o caminho. O movimento do Romantismo contribui com a idealização do gótico para a Arquitetura religiosa, despertando uma nostalgia em relação ao sentido da Arquitetura medieval em seus termos poéticos e expressivos. Textos como “O gênio do Cristianismo” (1802) de René Chateaubriand e o texto do francês Victor Hugo “*Notre Dame de Paris*” (1831) contribuíram para o ambiente lírico do mundo medieval. Vários autores buscaram relacionar o Gótico com o Cristianismo, um deles o arquiteto Augustus Welby Norman Pugin (1812-1852), importante teórico que contribui no século XIX, aborda em sua teoria a aproximação da Arquitetura Gótica e Cristianismo, atitude amparada pela sua prática arquitetônica, que renunciou a Arquitetura clássica e renascentista para o programa eclesiástico. Da mesma forma John Ruskin (1819-1900), em “As Sete Lâmpadas da Arquitetura” (1849) e em “As Pedras de Veneza” (1851), busca fazer uma forte apologia ao gótico como crítica ao intenso materialismo da época. Seus escritos contribuíram para um movimento destinado a reformar as artes aplicadas, com um preciso tom moralista. O grupo destacava o papel do ornamento gótico, da verdade dos materiais, e da beleza da Arquitetura como uma expressão equivalente do mistério da vida, do sofrimento, da dor e da felicidade. Ruskin era altamente contrário aos materiais industrializados. Contudo, há uma abordagem do gótico não só do ponto de vista construtivo, mas, sobretudo como linguagem, que gerou um debate que se iniciou em outras áreas do conhecimento. É o filósofo Hegel (1770-1831) que melhor relaciona o simbolismo do gótico ao cristianismo, o capítulo “A Arquitetura” de seu Curso de

Estética (1820-1821), fala do caráter simbólico e da representação do *ethos* cristão na Arquitetura gótica. Ao lado da religião e da filosofia, a Arte constituía para Hegel uma das três esferas do espírito, era a habilidade subjetiva de fazer aparecer no sensível exterior o espiritual.¹¹² Ao abordar a questão do gótico, Hegel comenta que:

“A arquitetura gótica da Idade Média (...) centro característico do romântico (...) foi por longo tempo tida como algo rude e bárbaro, particularmente desde a expansão e o domínio do gosto francês. (...) foi principalmente Goethe, (...) quem primeiro devolveu a ela a dignidade, e cada vez mais cuidou-se de aprender a apreciar nestas obras grandiosas o que é peculiarmente conforme a fins ao culto cristão, bem como a concordância da configuração arquitetônica com o espírito interior do cristianismo.”¹¹³

O gótico, em sua versão neogótica, atendia muito bem a organização hierárquica e funcional da Igreja Católica anterior ao Concílio Vaticano II, o presbitério prolongado e elevado para destacar a hierarquização existente entre o lugar do clero em relação à nave como lugar dos fiéis se adapta a essas pretensões funcionais e simbólicas da Igreja. O Ecletismo vai ganhando espaço através desse revival estilístico de momentos artísticos do passado. Essa arquitetura geralmente é marcada pela liberdade construtiva e a fantasia decorativa, que estabelece em alguns exemplares um espaço sacro acumulado de ornamentos, simbolismos gratuitos, composições exageradas e desacertos na utilização dos novos materiais, o novo sempre esta disfarçado de antigo, buscando apenas na aparência da forma a manutenção do espírito cristão.

As grandes igrejas que foram construídas através da força persuasiva do simbolismo religioso medieval em São Paulo geralmente são vistas com restrições do ponto de vista arquitetônico, talvez um preconceito gerado pelo olhar “moderno” de alguns teóricos. O historiador Yves Bruand, em sua obra “Arquitetura contemporânea no Brasil”, de 1981, obra referencial sobre Arquitetura moderna brasileira, dedica espaço nos capítulos iniciais para fazer uma “leitura” sobre a produção arquitetônica eclética no Brasil. O autor conclui com um rigoroso julgamento sobre essas edificações religiosas, dizendo que “deve-se dizer que o resultado deixou muito a desejar: não só é difícil citar um único êxito do ponto de vista estético, como também parece que os arquitetos e construtores rivalizavam-se numa incrível competição de feiura.”¹¹⁴

Diante desse olhar europeu, é preciso ponderar que existe uma grande produção dessa arquitetura historicista em São Paulo e no Brasil, que com suas “licenças poéticas” criaram, recriaram, combinaram formas, misturando inclusive ornamentações próprias de

¹¹² HEGEL, G.W.F. *A Arquitetura*. Tradução, introdução e notas Oliver Tolle. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p.98

¹¹³ HEGEL, G.W.F. *A Arquitetura*. Tradução, introdução e notas Oliver Tolle. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p.171

¹¹⁴ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 42

estilos regionais da Europa. Dessa produção, há diferenças significativas entre os exemplares. Nas palavras do arquiteto e historiador Carlos Lemos:

“Nessa hora, explicar o Ecletismo é buscar a miscelânea. E, note-se, vemos uma intenção plástica despoliciada generalizada dando oportunidade a soluções digamos eruditas, até de bom gosto, coexistindo ao lado de intervenções desastradas, vindas da ideia de se fazer simplesmente diferente nos esforços de personalização. Por essa ocasião, caracterizam-se, também, as atribuições do arquiteto e do engenheiro.”¹¹⁵

É cabível essa ponderação do historiador Carlos Lemos, no sentido de não desprezar tal produção que prevaleceu de formas diversas entre a população e os profissionais. As revistas de Arquitetura em circulação no princípio do século XX, constituem registros importantes dessa produção religiosa eclética. A revista da Escola Politécnica era uma das responsáveis pela divulgação do que acontecia no mundo da construção civil. Divulgava principalmente projetos dos professores e exercícios dos alunos. Um exemplo é o caso do projeto para a Igreja da Consolação, apresentado na revista no ano de 1908, projeto eclético do professor Max Hehl. [106]

[106] Projeto original da Igreja da Consolação vista da elevação e planta, São Paulo, 1908, Maximiliano Hehl. (Revista Politécnica, nº26, fev. 1909: 104)

¹¹⁵ LEMOS in *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. Organização Annateresa Fabris. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 70

A revista de Arquitetura Acrópole também apresentava frequentemente os novos projetos de Arquitetura religiosa. Alguns profissionais tiveram destaque na produção desse tipo, engenheiros arquitetos como George Przirembel, Max Hehl, Benedito Calixto de Jesus Neto, constantemente tinham seus projetos divulgados nas páginas da Acrópole. Vemos uma miscelânea de criações historicistas, passando do estilo "Greco-romano", para o neogótico, neoromânico e "colonial modernizado". [107],[108],[109]

[107] Projeto da Igreja Matriz Sto. Antonio (católica), Marília, 1944, Benedito Calixto de Jesus Neto. Não Construída. (Revista Acrópole nº44, 1944:63)

[108] Projeto Igreja São Paulo Apóstolo (católica). São Paulo, 1941, Maximiliano Hehl. Construída com modificações. (Revista Acrópole nº43, 1941:45)

[109] Projeto Igreja Paroquial de Sta. Teresa (católica). São Paulo, 1943, Maximiliano Hehl. Construída com modificações. (Revista Acrópole nº43, 1943:52)

2.2.2- Um panorama das Igrejas ecléticas de São Paulo

▪ Igreja de Sta. Cecília 1896- 1901

Em 1861 os moradores do bairro do Arouche, recebem autorização da Câmara para utilizar um terreno e edificar uma capela. Em 1884 com o aumento da população do bairro edifica-se uma outra capela, agora projetada pelo engenheiro Luigi Pucci, também autor da Santa Casa de Misericórdia. Em 1895 a igreja é elevada a status de Paróquia, pelo Bispo D. Joaquim Arcoverde Albuquerque Cavalcanti. O primeiro vigário seria o padre Duarte Leopoldo e Silva (1867-1938)¹¹⁶, que convida o arquiteto italiano Giulio Micheli para projetar a nova igreja. Consta que no ano de 1896 foi aprovado na Câmara o projeto do novo Templo, em 1889 inicia-se a demolição da antiga capela e em 1897 lança-se a pedra fundamental da nova igreja, inaugurada em 1901. A edificação é eclética, com predomínio do vocabulário formal do estilo românico, a planta é elaborada em cruz latina, com três naves e clerestório, este coberto por pinturas, o românico aparece nas janelas em arco, nas portadas e suas arquivoltas. Os contrastes com o estilo românico veem de sua alta cúpula no cruzamento do transepto, típico da Renascença e o campanário no centro da elevação principal com uma cobertura acentuadamente vertical lembrando o gótico. As pinturas artísticas são de Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) e Oscar Pereira da Silva (1865-1939), e as decorativas são de Gino Cattani (1879-1944). [110]

[110] Vista da Igreja Sta. Cecilia (católica). São Paulo, 1901, Giulio Micheli . Construída. (Arquivo Municipal de São Paulo)

¹¹⁶ Dom Duarte Leopoldo e Silva (1867-1938), primeiro arcebispo da cidade de São Paulo, emprega forças na edificação de novas igrejas, suas realizações notáveis além de Santa Cecilia, foi dar início a construção da nova Catedral de São Paulo, deliberada em 1912.

▪ Igreja Bom Jesus do Brás 1896- 1903

Construída entre 1896 e 1903, tem projeto inicial dos engenheiros italianos Calcagno e do arquiteto George Krug (1860-1919), entretanto ela foi completada na década de 1940 pelo trabalho do arquiteto José Sacchetti, quando foram incorporadas a edificação as duas torres e acrescentado alguns ornamentos externos. Tem planta em cruz latina, onde o transepto não é muito acentuado, marcando apenas sua posição. A nave central é ladeada por duas naves laterais, separadas apenas por arcos plenos, possui oito altares laterais, sendo quatro em cada nave lateral. A cúpula ocupa o eixo de cruzamento entre a nave e o transepto, um tambor de oito arestas a sustenta. O estilo eclético da edificação é marcado pelo frontão Greco-romano na fachada, sustentado por dois pares de colunas coríntias, simetricamente estão dispostas as pilastras marcando o ritmo da edificação. No centro, um óculo traz iluminação para o coro superior. O frontispício e a decoração acima das portas são arranjos compositivos do neoclássico. [111],[112],[113]

[111] Planta da Igreja Bom Jesus do Brás, com o estudo de acréscimo das torres (católica). São Paulo, 1936, George Krug . Construída. (Arquivo Mitra Arquidiocesana de São Paulo)

[112] Vista da Igreja Bom Jesus do Brás, ainda sem as torres (católica). São Paulo, 1910, George Krug . Construída. (Arquivo Mitra Arquidiocesana de São Paulo)

[113] Perspectiva da Igreja Bom Jesus do Brás, acoplando as torres (católica). São Paulo, 1938, George Krug . Construída. (Arquivo Mitra Arquidiocesana de São Paulo)

- **Igreja Imaculado Coração de Maria 1897- 1899**

Inaugurada em 1899 a edificação da nova igreja em terrenos cedidos por Dona Veridiana da Silva Prado na rua Jaguaribe, teria sua pedra fundamental lançada em 13 de março de 1897. A igreja seria construída com os recursos financeiros provenientes do governo, a título de indenização pela demolição da antiga igreja jesuítica do Pátio do Colégio. O projeto da igreja coube a Ticiano Luchetta, possui planta em cruz latina, cúpula sobre o transepto, a nave possui 22 metros de largura por 48 metros de profundidade. A fachada principal tem uma espécie de nártex, sustentado por altas colunas coríntias, logo ao fundo nos deparamos com três portas que conduzem ao interior do Templo, cada uma delas direcionando para uma das três naves. Termina-se o conjunto da fachada com um arco que leva um baixo relevo, distribuiu-se algumas esculturas nessa fachada, uma delas ocupando o alto da cúpula. O interior é altamente ornamentado, com oito altares laterais, coberto por pinturas artísticas e decorativas. [114]

[114] Vista da Igreja Imaculado Coração de Maria (católica). São Paulo, 1925, Ticiano Luchetta. Construída. (Brasiliiana Fotográfica- Gaensly, Guilherme)

▪ Igreja Sta. Ifigênia 1904- 1913

Desde 1720 uma pequena capela dedicada a N. Sra. da Conceição ocupava essa elevação do Anhangabaú, sendo uma das mais antigas de São Paulo e a primeira a se localizar para além do Anhangabaú, ao redor desta igreja cresce a segunda freguesia da cidade. Em 1795 a capela dá lugar a uma igreja erguida em taipa de pilão, então sede das irmandades de Sta. Ifigênia. Em 1809 ela é elevada a status de Paróquia. Em 1904 o vigário Monsenhor João Evangelista Pereira Barros dá início ao processo de construção da nova igreja, demolindo a antiga igreja de taipa para dar lugar a um templo em linguagem eclética. Em 21 de março de 1910 é dedicado o novo Templo, embora ainda estivesse inacabado. O autor do projeto é o arquiteto austríaco Johann Lorenz Madein (1857-1918)¹¹⁷, que desenvolve uma planta de uma única nave, com um presbitério prolongado. Na entrada ficam duas pequenas capelas para devoções pessoais, uma delas projetada para também ser batistério. Há mais quatro altares laterais na nave, confeccionados em mármore e em estilo gótico. Ao passar pelo paravento principal, o espaço é comprimido pelo coro logo acima, no entanto, ao dar mais alguns passos o sentido de elevação é proporcionado pelas altas abóbodas de aresta que cobrem a nave. O interior da igreja é decorado, com painéis do pintor brasileiro Benedito Calixto (1853-1927) e pintura decorativa das abóbodas e paredes realizadas pelo pintor italiano Gino Cattani (1879-1944), pintura de grande riqueza de detalhes, exuberante, colorida e tropical. Milimetricamente detalhadas e divididas como num grande mosaico, flores, folhas de palmeiras e pavões se misturam aos símbolos religiosos espalhados pela pintura que cobrem as abóbodas construídas em tijolos. As fachadas, frontal e as laterais levam rosáceas com vitrais venezianos, possui duas torres laterais e um torreão central executado com armação de ferro. A entrada principal é marcada pela arquivolta comum da arquitetura românica. Na planta baixa assinada pelo arquiteto Johann Lorenz Madein, se verifica o que poderia ser a sobreposição da nova planta da igreja sobre a planta da antiga igreja em taipa. Enquanto se construía a nova catedral, a igreja de Sta. Ifigenia serviu de Sé provisória, em 1958 foi elevada a categoria de Basílica Menor pelo Papa Pio XII. [115],[116]

¹¹⁷ O arquiteto conhecido também como João Lourenço Madein, vem para o Brasil a pedido do abade do Mosteiro de São Bento, D. Miguel Kruse, para projetar uma expansão de seu Mosteiro, entre 1889 e 1893. É responsável por outras obras neogóticas no Estado de São Paulo, como a Igreja Matriz N. Sra. do Patrocínio em Jaú, a Igreja Sagrado Coração de Jesus em Piracicaba e a Igreja Matriz de Sta. Rita de Cássia em Santa Rita do Passa Quatro, além do complexo do Mosteiro de São Bento entre 1910-1914.

[115] Vista da antiga Igreja de Sta. Ifigenia (católica). São Paulo, 1794, Autor desconhecido. Construída. (Arquivo Histórico de São Paulo)

[116] Planta com sobreposição do novo projeto sobre a velha Igreja de Sta. Ifigenia (católica). São Paulo, 1903, Johann Lorenz Madein. Construída. (Arquivo Mitra Arquidiocesana de São Paulo)

- **Igrejas protestantes em São Paulo: Igreja Presbiteriana-1883, Igreja Anglicana e Igreja Luterana-1907**

A história da presença dos protestantes no Brasil já pode ser verificada no período colonial, inicialmente quando alguns protestantes de Genebra celebraram em 1555 o primeiro culto das Américas, na chamada França Antártica. Posteriormente entre 1630 e 1645 na investida holandesa no Nordeste, os protestantes reformados da Holanda marcaram presença e estiveram à frente do governo de Pernambuco. A Igreja Reformada Holandesa, em seu tempo de atuação no Nordeste fundou cerca de 22 igrejas no Nordeste, mas com a guerra de restauração portuguesa foram expulsos. Mas é com a vinda da família real para o Brasil, e principalmente com os laços estabelecidos entre Portugal e Inglaterra, que levaram a abertura dos portos em 1808, que os protestantes europeus e americanos vieram em maior número para o Brasil. É deste período a assinatura do tratado que instituiu uma tolerância aos cultos não católicos, mas com a condição de que seus locais de reunião não tivessem aparência de Templos, mas sim de casas comuns, colocando que “(...) as sobreditas igrejas e capelas sejam construídas de tal modo que externamente se assemelhem a casas de habitação; e também que o uso dos sinos não lhes seja permitido para o fim de anunciarem publicamente as horas do serviço divino.”¹¹⁸ A Constituição Brasileira de 1823 mantinha a mesma posição, e no artigo 5º afirma que “a religião catholica

¹¹⁸ REILY, Duncan A. *História documental do protestantismo no Brasil*. São Paulo, Aste Editora, 2004, p.26

apostólica romana continua a ser a religião do Império. Todas as outras religiões são permitidas com seu culto doméstico ou particular, em casas para isso destinadas, sem forma alguma exterior de templo.”¹¹⁹ Essas restrições arquitetônicas podem ser visualizadas nas primeiras igrejas protestantes de São Paulo. A Igreja Presbiteriana seria a primeira a se estabelecer na cidade, organizada em 5 de maio de 1865 constituiria o primeiro marco protestante. Inicialmente seu local de culto funcionou na residência do Reverendo Blackford na Rua São José, hoje Libero Badaró. Com o crescimento da comunidade, seria necessário construir um Templo, sua pedra fundamental foi lançada em 1883, situado na rua 24 de Maio. Esse templo foi inaugurado em 6 de janeiro de 1884, permanecendo em funcionamento até 1941, quando é deixado para a construção de um novo Templo em estilo neogótico, na rua Nestor Pestana, inaugurado em 1955. [117],[118],[119]

[117] Vista do Templo da Igreja Presbiteriana (protestante) situado a rua 24 de Maio. São Paulo, 1884, Autor desconhecido. Construído. (Arquivo Igreja Presbiteriana Independente do Brasil)

[118] Vista interna do Templo da Igreja Presbiteriana durante o culto (protestante). São Paulo, 1941, Autor desconhecido. Construído. (Arquivo Igreja Presbiteriana Independente do Brasil)

[119] Vista do Novo Templo neogótico da Igreja Presbiteriana, situado na rua Nestor Pestana (protestante). São Paulo, 1950, Bruno Simões Magro. Construído. (Arquivo Igreja Presbiteriana Independente do Brasil)

¹¹⁹ CONSTITUIÇÃO POLÍTICA DO IMPÉRIO DO BRASIL. Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1863.

A Igreja Anglicana, ou *Church of England*, comunidade oficialmente registrada em 1873, é também uma das mais antigas presenças protestantes em São Paulo. Sua primitiva igreja (há dúvidas sobre a data) foi influenciada pelo Gótico inglês, é de extrema simplicidade, não possui torre, nem outros símbolos que apresentassem a finalidade da edificação. A igreja ficava localizada na antiga Rua do Triumpho, que hoje se chama Rua dos Protestantes. [120]

[120] Vista do Templo Anglicano ou *Church of England*, situado na antiga rua do Triumpho (protestante). São Paulo, 1904, Bruno Simões Magro. Construído. (Arquivo Diocese Anglicana de São Paulo)

Entre os protestantes também se destaca uma das primeiras igrejas neogóticas da cidade, o Templo *Martin Luther*, inaugurado em 1908. A fundação da “Egreja Evangélica Alleman” ocorre em 1881, está localizada na Avenida Rio Branco, no centro de São Paulo. O projeto da igreja é de Guilherme Von Eye, arquiteto de origem germânica e o acompanhamento das obras coube ao arquiteto Carlos Ekman (1866-1940). A importância histórica da edificação se apresenta pela sua nova condição de simbolizar e expressar através da Arquitetura sua fé. É um dos primeiros Templos protestantes a assumir uma linguagem associada a igrejas, com torre sineira, vitrais. Projeto fiel ao estilo neogótico, apresenta planta em cruz latina, a entrada se dá pela torre, que é volume incorporado ao edifício e de pequena dimensão. O interior é austero, apresentando mobiliário em madeira, púlpito que sai do arco ogival que delimita o altar da assembleia, sua posição testifica a importância que a pregação tem na liturgia protestante, assumindo a mesma dignidade que o altar. Este está inserido numa abside ogival coberta com abóbodas de arestas e com três janelas fechadas com vitrais da Casa Conrado, surpreendentemente são vitrais geometrizados. Do lado direito de quem está na nave e olha para o altar, no transepto contém um conjunto de janelas formado por rosácea e aberturas ogivais, os vitrais lembram os nomes dos reformadores protestantes, também confeccionados pela Casa Conrado, possivelmente nos anos 1950. O desenho do forro em madeira é alternativa bela para

resolver as questões de acústica, essencial para liturgia que valoriza o canto congregacional e a escuta do sermão. Logo após a inauguração em 28 de dezembro de 1908, a igreja ficou conhecida pelo nome de *StadtKirche*¹²⁰, sua denominação em língua alemã. A igreja conserva o templo basicamente como era desde sua inauguração. [121],[122]

[121] Projeto original do Templo da Igreja Luterana, situado na Avenida Rio Branco (protestante). São Paulo, 1907, Guilherme Von Eye. Construído. (Arquivo da Igreja Luterana de São Paulo)

[122] Vista do Templo da Igreja Luterana, situado na Avenida Rio Branco (protestante). São Paulo, 1907, Guilherme Von Eye. Construído. (Arquivo da Igreja Luterana de São Paulo)

¹²⁰ Palavra formada pela junção de duas outras palavras, Stadt- cidade e Kirche- igreja

▪ Catedral da Sé 1911- 1913

Com a criação do bispado de São Paulo em 1745, sendo elevada a Diocese pela Bula “*Candor lucis aeternae*” do papa Bento XIV, a região eclesiástica paulista tem seu território desmembrado integralmente da então Diocese de São Sebastião do Rio de Janeiro. Do ponto de vista arquitetônico, o prestígio conferido pelo novo status faz com que a antiga matriz passasse por remodelações, sendo reinaugurada em 1752. Em 7 de junho de 1908, pela Bula “*Diocesium nimiam amplitudinem*” do papa Pio X, a Diocese de São Paulo é elevada a Arquidiocese e Sede Metropolitana. A antiga Sé, era um templo de 34 metros, medidos a partir da porta principal até o arco do cruzeiro, com 12 metros de largura, construída em taipa de pilão, sua capela-mor também era construído em taipa e possuía seis altares laterais. A antiga igreja não mais passaria por remodelações, pois não atendia aos anseios religiosos e simbólicos tanto da nova Arquidiocese como da cidade que passava por intensas modificações.

No ano de 1912, propriamente em 25 de janeiro, se iniciam as obras de demolição da antiga Sé de barro, para dar lugar à nova Catedral de São Paulo, agora de tijolos e pedras. O arcebispo metropolitano D. Duarte Leopoldo e Silva (1867-1938), foi um dos maiores entusiastas na construção de uma nova catedral, pois no seu entender, seria mais adequada com a nova posição adquirida pela Igreja e a cidade de São Paulo. Juntamente com as principais famílias paulistanas começam a coletar os fundos necessários para a construção do novo Templo. O projeto coube ao arquiteto e professor da Politécnica de São Paulo, Maximiliano Emílio Hehl (1861-1916).¹²¹ [123],[124]

¹²¹ Diplomado engenheiro-arquiteto na Politécnica de Hanover. Em 1888 vem para o Brasil, para trabalhar na estrada de ferro Bahia-Minas. Em São Paulo começa a trabalhar com Francisco de Paula Ramos de Azevedo. Max Hehl abriu seu escritório próprio de projetos e construção no final da década de 1890. Em 1896, foi nomeado lente substituto da 4ª Seção de Artes da Escola Politécnica, lecionando as cadeiras de “Aplicação de Geometria descritiva e Generalidades de Arquitetura” e “Elementos de Arquitetura” e em 1898, assumi interinamente a cadeira de História da Arquitetura, Estudo dos Estilos Diversos, sendo nomeado catedrático em outubro; em 1908, assumiu a cadeira de Estética das Artes do Desenho, sendo nomeado catedrático em fevereiro de 1911. Foi o responsável por essas cadeiras até seu afastamento, em abril de 1915. Ver FISCHER, Sylvia. Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo. São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2005, p. 84

[123] Vista da Antiga Catedral e do Largo da Sé, foto de Militão Augusto de Azevedo (católica). São Paulo, 1862. (TIRAPELLI, 2003:199)

[124] Projeto original da Nova Catedral da Sé, elevação principal e planta baixa. São Paulo, 1913, Maximiliano Hehl. Construída. (Revista Politécnica, nº43-44, maio-julho 1913:20,22)

Maximiliano Hehl foi um arquiteto muito atuante no setor religioso, dentre seus projetos do período de 1908 a 1913, devem ser citados, a Igreja da Consolação, uma nova igreja paroquial em Santos, além da nova catedral de São Paulo. As duas últimas destinadas a substituir as antigas igrejas da época colonial, que eram “consideradas mesquinhas e indignas de grandes cidades em pleno desenvolvimento.”¹²² Entretanto, sua principal realização foi o projeto para a catedral de São Paulo, da qual foi o autor do projeto e primeiro arquiteto a acompanhar as obras. Em 6 de julho de 1913, foi colocada a pedra fundamental e teve início a construção. Naquela ocasião Maximiliano Hehl havia apenas iniciado a elaboração do projeto.

¹²² BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2010, p.43

“M. Hehl levou alguns anos a estudá-lo com o mais devotado carinho e, quando deu por concluído seu trabalho, tal era o amor consagrado ao fruto de suas lucubrações, desejava-o tão perfeito, tão aprimorado, que não duvidou ir à Europa para sujeitá-lo ao exame e à crítica dos mais autorizados mestres na especialidade. Essa resolução, levada a efeito em feliz oportunidade, foi de todo ponto proveitosa, não só por ter permitido que se confirmasse o valor do trabalho, como por se haver aberto ensejo para se lhe fazerem algumas modificações com que concordou o ilustre autor do projeto.”¹²³

O projeto da catedral é em estilo neogótico, prevendo uma cúpula octogonal. A organização formal da catedral previa uma planta de cinco naves, onde as três naves centrais possuem a mesma altura, e sua largura total corresponde ao diâmetro da cúpula, ladeadas por ambos os lados por um corredor estreito e mais baixo que chega até a cabeceira. O transepto está contido na nave, seus braços não são projetados para fora do corpo, sua planta apresenta semelhanças com a Catedral *Notre Dame* de Paris. A questão de incorporar uma cúpula numa catedral neogótica traria uma série de questionamentos por parte de outros profissionais. A cúpula, típico elemento do Renascimento, localizada sobre o cruzamento da nave com o transepto, causou polêmica em São Paulo durante a década de 1920. Em uma longa conferência, o engenheiro-arquiteto Alexandre Albuquerque (1880-1940), sucessor de Maximiliano Hehl nas obras da catedral, sai em defesa do elemento, historiando a questão e defendendo a adoção tanto do estilo neogótico, quanto da cúpula renascentista. A respeito do projeto diz o arquiteto:

“Olhemos para o projeto da Catedral de SP. Fere a vista, em primeiro lugar, a grande cúpula colocada no cruzeiro das naves, naquele lugar em que o gótico de Picardia elevou apenas a esguia e longa flecha. A crítica vem encontrando nesta cúpula, vasto campo para se expandir; absurdo para uns, erro para outros, extravagância para muitos.....Erro, extravagância e absurdo, também foi dito de Brunellesco, o exímio autor da cúpula na Igreja de Santa Maria das Flores. E apesar de perseguido, viu realizada a sua grande ideia. Projetando-a e construindo-a, Brunellesco fez apenas evoluir o estilo e para ele era uma “visão de arte”, a grande cúpula brilhando altaneira sobre o casario da velha Florença. Na Catedral de SP, a cúpula é também o evoluir do estilo, lançando mão de processos da técnica moderna. Sob ela podem se reunir milhares de fieis que, nas melhores condições de visão e acústica, seguirão o desenrolar dos ofícios divinos. Criticar a existência da cúpula em uma catedral gótica da época do aço e do cimento armado, seria exigir do notável arquiteto que a delineou o simples papel de copista; seria aplaudir reprodução de modelos medievais.....”¹²⁴

¹²³ FISCHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo, Fapesp, Editora da Universidade de São Paulo. 2005, p. 85

¹²⁴ ALBUQUERQUE, Alexandre. *A catedral de São Paulo*. São Paulo, Editora Melhoramentos. 1929, p.35

Procura em toda sua fala justificar o estilo neogótico como o mais adequado para a Catedral, pois, “a catedral gótica é o hino mais grandioso que as almas inebriadas de fé, cantaram ao Criador de todas as coisas”¹²⁵, além de expressar o estado de grandeza e riqueza que São Paulo vinha passando. O arquiteto defendia também que o gótico é a que tem a melhor planta e que mais atende as necessidades do culto, sendo o estilo que mais se aproxima da moderna técnica, depois do advento do concreto armado, seria o estilo que melhor poderia evoluir com tais recursos. O arquiteto fala das técnicas modernas de construção, mas que seriam utilizadas em benefício de uma construção com estilo histórico medieval, a técnica moderna seria coberta pelas pedras e ornamentos.

A Catedral de São Paulo tem estilo gótico, buscando na glória da Igreja Medieval uma herança para o novo Templo Arquiepiscopal. A edificação não seria executada exatamente como prevista no projeto, com variações na fachada e em detalhes ornamentais. O historiador Yves Bruand ao comentar sobre a Catedral de São Paulo, diz em tom jocoso que “sem dúvida alguma, uma execução fiel deste projeto teria sido melhor do que a monstruosa construção que hoje ali se encontra, ainda inacabada (dado referente a 1969), que não passa de uma paródia do desenho original.”¹²⁶ Postura muito apropriada pela crítica e pela historiografia desse período, no entanto uma investigação mais apurada sobre esse projeto e suas decisões arquitetônicas poderiam fazer uma melhor crítica de tal obra. A catedral foi totalmente executada em alvenaria de tijolos e revestida com cantaria lisa. Buscou-se estabelecer na construção da catedral “um sistema de trabalho romanticamente identificado na historiografia corrente com o canteiro medieval, no qual o arquiteto esta envolvido tanto na concepção da obra como em sua execução.”¹²⁷ Essa prática do canteiro medieval também foi adotada para a construção da Sagrada Família em Barcelona iniciada em 1882, projeto do arquiteto Antonio Gaudí (1852-1926), bem como da Catedral de *Saint John, the Divine*, em Nova York, que teve início em 1892. O arquiteto Alexandre Albuquerque colocaria, que “meses e meses gastam-se no lavor de um ornato, que em horas, é alçado e apumado no lugar definitivo.”¹²⁸ Alexandre Albuquerque, professor de construção da Politécnica, substituiria o professor George Krug na cadeira de História da Arquitetura, o que o faria assumir as obras na Catedral de São Paulo, dirigindo esse canteiro até seu falecimento. Havia uma tradição de entregar a direção das obras da catedral aos professores de História da Arte e Arquitetura da Escola Politécnica.¹²⁹ O

¹²⁵ ALBUQUERQUE, Alexandre. A catedral de São Paulo. São Paulo, Editora Melhoramentos. 1929, p. 19

¹²⁶ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2010, p.43

¹²⁷ FISCHER, Sylvia. Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo. São Paulo, Fapesp, Editora da Universidade de São Paulo, 2005, p. 104

¹²⁸ ALBUQUERQUE, Alexandre. op. cit., p. 47

¹²⁹ FISCHER, Sylvia. Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo. São Paulo, Fapesp, Editora da Universidade de São Paulo, 2005, p.104

canteiro da catedral também foi utilizado pelo professor Albuquerque em suas aulas sobre execução e construção.

▪ **Igreja São João Maria Vianney- 1940**

O debate sobre a arquitetura neocolonial teve como um dos proponentes Ricardo Severo (1896-1940), seu discurso preconiza a valorização da Arte tradicional como manifestação de nacionalidade e como elemento de constituição de uma Arte brasileira¹³⁰, contribuindo para outras alternativas de modernização. A utilização do colonial, em seu viés neocolonial gerou não poucas discussões entre arquitetos e artistas, tendo como opositores os de pensamento *Beaux arts* mais restritivo, “que julgavam a Arte colonial brasileira ou barroca portuguesa destituídas de qualquer conteúdo estético significativo.”¹³¹ O apogeu da Arquitetura neocolonial seria a década de 1920, embora no âmbito de Arquitetura sacra se estenderia para os anos seguintes, pois expressava de alguma forma um pouco do esplendor da igreja colonial e da piedade individual dos brasileiros. Alguns projetos neocolônias também foram desenvolvidos em São Paulo, ressurgindo em um período de intensas rupturas, inclusive com o passado colonial, as novas criações caminham juntas com a destruição desse passado, conduzindo as transformações da capital a partir do final do século XIX. Sendo que,

“Em São Paulo o neocolonial restringiu-se a mais uma opção entre os vários estilos históricos. O significado para os paulistas, cujo passado colonial pobre não interessava, naquele momento, lembrar, foi mais de uma frente de oposição à crescente ascensão econômica dos imigrantes do que exatamente uma busca para recuperar o passado no sentido cultural, como se deu no Rio.”¹³²

Com a propagação do estilo neocolonial, inclusive com o incentivo de professores da Escola Politécnica, teve como caso interessante o projeto de autoria do professor Alexandre Albuquerque e seu sócio Nicolau Henrique Longo para a Igreja São João Maria Vianney, de 1940. A planta se assemelha a igreja Nossa Senhora do Rosário, de Ouro Preto, construção da segunda metade do século XVIII. A configuração elíptica da nave, côncava possui quatro altares laterais, dois deles fazendo a transição da nave com o altar-mor. A fachada com suas torres deslocadas para o segundo plano guarda semelhanças com a fachada da Igreja de São Francisco, projeto de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. O projeto procura

¹³⁰ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2010, p. 35

¹³¹ *Ibidem*, p. 37.

¹³² CAMARGO, Monica ,J. *Poéticas da razão e construção: conversa de paulista*. Tese de Livre Docência, 2009, p. 65

trazer um pouco do drama da arquitetura barroca, promovendo uma outra experiência espacial e perceptiva. [125],[126] Existiram outros projetos de igrejas no estilo neocolonial em São Paulo, como a Igreja N. Sra. Do Brasil (1942), que teve o projeto inicial do engenheiro George Przirembel, porém o projeto executado foi o do engenheiro Bruno Simões Magro, ambos previam o “estilo colonial brasileiro modernizado”.

[125] Projeto original da Igreja São João Maria Vianney , planta baixa. São Paulo,1940, Alexandre Albuquerque e Nicolau Henrique Longo. Construída. (Arquivo Mitra Arquidiocesana de São Paulo)

[126] Projeto original da Igreja São João Maria Vianney, elevação principal. São Paulo,1940, Alexandre Albuquerque e Nicolau Henrique Longo. Construída. (Arquivo Mitra Arquidiocesana de São Paulo)

▪ Igreja do Asilo da Colônia Pirapitinguy, São Vito Martir e São Rafael, o *Art Déco*

O desejo de apresentar um estilo que não nega a presença da indústria, mas que procura relacionar a arte e arquitetura com essa sociedade agora industrial, culminou na apresentação plástica e formal do *Art Déco*. O estilo buscou romper com o academismo da arte e arquitetura. O *Art Déco* seria um dos pontos de partida para os diversos movimentos do século XX, incluindo o Movimento Moderno. Do ponto de vista arquitetônico há uma ênfase na verticalidade, buscam incorporar na Arquitetura uma nova linguagem tecnológica e racionalista, que marcam inclusive um questionamento sobre as experiências ecléticas, devido sua busca pela simplificação estrutural e a geometrização. A cidade de São Paulo na década de vinte conheceu vários projetos *Art Déco*. A menção mais antiga nas revistas especializadas, de um projeto religioso em estilo *Art Déco*, é datada do ano de 1939, projeto de uma pequena igreja para o Asilo da Colônia Pirapitinguy, em Sorocaba. O projeto é de autoria do engenheiro Francisco Azevedo e F. Palma Travassos. [127]

[127] Projeto para a Capela do Asilo da Colônia Pirapitinguy, elevação principal e planta baixa. Sorocaba, 1939, Francisco Azevedo e F. Palma Travassos. Construída. (Revista Acrópole nº18, 1939:72)

O engenheiro arquiteto George Przirembel, bem flexível em seus projetos eclesiásticos, também realizou projeto no estilo *Art Déco*. A Igreja de São Vito Martir, no bairro italiano do Brás, de sua autoria, se distância dos projetos tradicionais de igreja, adquirindo a semelhança de uma torre de escritórios. A estratégia utilizada pelo arquiteto seria aproveitar o térreo para a nave da igreja, e os andares superiores para obras sociais e residência dos religiosos. Como descreveria a Revista Acrópole, “nasce assim um tipo de igreja moderna em forma de arranha céu na sombra da cruz, onde a fachada é caracterizada pelas linhas modernas simples, e o interior é dominado pela lógica e a liturgia.”¹³³ O projeto foi construído. [128]

[128] Projeto da Igreja Matriz São Vito Martir, elevação principal, planta baixa e cortes. São Paulo, 1943, George Przirembel. Construída. (Revista Acrópole nº62, 1943:23)

¹³³ Revista Acrópole nº62 de 1943, p.45

A Igreja São Rafael seria um dos exemplos mais fiéis ao estilo Art Déco. Projetada pelo engenheiro Ricardo Capote Valente, foi construída no bairro operário da Móoca. Sua pedra fundamental foi lançada no ano de 1937. Apresenta planta em cruz latina, preservando a disposição programática dos estilos historicistas, conta com nave central e duas naves laterais que servem para passagem. Destaca-se as linhas verticais que compõem o ritmo das fachadas, quer laterais como a frontal aludindo a verticalidade do gótico, uma alta torre com aberturas verticais geometrizadas continua o sentido de elevação. A fachada é composta por dois volumes retangulares que dão peso para a regularidade geométrica do edifício. O interior é mais depurado, com demonstração de sua simplificação estrutural. O altar está numa abside poligonal, fechada por três pares de janelas. A estrutura da cobertura é aparente do interior, pórticos triangulares aparentes sustentam essa estrutura. A passagem da nave para o altar-mor não foi resolvido com o tradicional altar lateral, mas com empenas na diagonal. Há uma simplificação das formas, da ornamentação e uma busca de diálogo entre as tendências racionalistas e a industrialização da construção civil. [129]

[129] Perspectiva da Igreja de São Rafael. São Paulo, 1937, Ricardo Capote Valente. Construída. (Acervo Paróquia São Rafael)

2.3- As primeiras transições: O Racionalismo e os novos conceitos formais

O Racionalismo do fim do século XIX e início do século XX se propõe a resolver as questões de Arquitetura de uma forma mais objetiva, onde a lógica estrutural e construtiva fosse o direcionamento a ser seguido, questionamentos que já apareciam de forma acanhada no *Art Déco*. Às questões estéticas da arquitetura não eram um fim a ser perseguido acima das demais necessidades, mas a beleza arquitetônica, naturalmente deveria ser uma decorrência dos processos construtivos. Os arquitetos racionalistas, na elaboração de seus projetos tinham uma preocupação constante de rejeitar regras acadêmicas, recusando a simetria, adotando volumes assimétricos, enfatizar o processo construtivo e buscar soluções de projeto coerentes com a técnica. Em relação a Arquitetura religiosa, buscou-se uma conciliação entre Modernidade e tradição, postura revisionista que procura olhar para história como referência e não como modelo. Arquitetos como Josef Plecnik (1872-1957), Peter Behrens (1868-1940) são exemplos dessa busca. O arquiteto Peter Behrens é que melhor consegue dar abertura às novas formas modernas do século XX, ficando evidente em seu projeto de uma igreja protestante, a *Paulus Kirche* de 1906 em Hagen. O projeto apresenta os mesmos critérios formais e configuracionais do restante de sua obra, que são baseados na geometria e na proporção, sempre com linhas depuradas. Sua primeira proposta previa um Templo em cruz grega, com o campanário colocado em anexo ao espaço intersticial entre as naves, composto através de uma redução dos elementos compositivos, geométricas aberturas estreitas e verticais iluminariam o interior. O trabalho de Behrens não foi aceito pelas autoridades eclesiásticas por ser considerado muito “moderno”, suas propostas são representativas de uma arquitetura religiosa que busca na linguagem depurada a construção de um espaço que estabeleça uma atmosfera apropriada.

[130]

[130] Perspectiva da Igreja St. Paulus (Protestante) Weringhausen. Hagen-Alemanha, 1906, Peter Behrens. Não construída. (SCHNELL. 1974:27)

Em São Paulo havia uma tradição racionalista, concentrada em um grupo seletivo de engenheiros e arquitetos, que no início do século estavam reunidos basicamente na Escola Politécnica. Sua busca consistia basicamente na fidelidade aos processos construtivos e, secundariamente, na geometrização das formas, compromisso que seria assumido mais tarde pelo Modernismo.¹³⁴ Ao se utilizar da alvenaria de tijolos ou pedras, os critérios racionalistas visam destacar a verdade construtiva, se os ornamentos fossem utilizados eles destacariam o processo objetivo do projeto, ou seja, os ornamentos deveriam destacar os detalhes construtivos.

O arquiteto Victor Dubugras (1868-1933), em sua obra percorre várias linhas não acadêmicas, incorporando em certo momento o racionalismo com pretensão renovadora. Victor Dubugras nasceu na França no ano de 1868, realizando sua formação acadêmica em Buenos Aires. Já em São Paulo, quando da Fundação da Escola Politécnica de São Paulo em 1894, o arquiteto foi convidado para integrar o quadro de professores, ministrando a disciplina de Desenho. Victor Dubugras ao ligar-se a Politécnica como professor, procura desenvolver um trabalho que se relacionava diretamente com as correntes mais renovadoras em relação a Arquitetura de sua época. Atuou em São Paulo durante muitos anos, e alguns de seus projetos marcam uma aproximação com o Racionalismo e também com o “Proto-Modernismo”, conforme coloca o historiador Nestor Goulart Reis. Dubugras com suas obras contribuiu como um dos grandes precursores do Modernismo no Brasil, bem como no uso do concreto armado, visando objetivos de modernização e racionalização do projeto arquitetônico. Sua obra possui um forte caráter de racionalismo construtivo, assemelhando a obra de outros arquitetos de vanguarda europeus.

“Dubugras foi o grande precursor do modernismo no Brasil e talvez em toda a América Latina. Sua obra desenvolveu-se paralelamente, no tempo, às dos principais profissionais de vanguarda na Europa, no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, assemelhando-se em vários pontos à de Berlage, à de August Perret e à Tony Garnier.”¹³⁵

Três dos seus projetos para edifícios religiosos apresentam essa busca pela racionalização das formas, dois com mais intensidade como no caso da Matriz de Pitangueiras e Igreja Presbiteriana Independente do Rio de Janeiro, e outro mais contido como no caso da Igreja Metodista.

¹³⁴ REIS, Nestor Goulart. *Racionalismo e Proto-Modernismo na obra de Victor Dubugras*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1997, p.34

¹³⁵ REIS, Nestor Goulart. *Racionalismo e Proto-Modernismo na obra de Victor Dubugras*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1997, p. 28

O Projeto para Igreja Matriz de Pitangueiras, 1908, apresenta características de despojamento formal, possui um exterior muito simples e geometrizado, com empenas de revestimento em argamassa praticamente sem ornamentos. Apenas o arco da porta de entrada possui detalhes decorativos, além da escultura no vértice da forma triangular da fachada. O interior em seu plano geral possui um planta com forma geométrica complexa, apresentando duas naves laterais em ângulo de 45 graus, que se fundem com a nave principal. Essa disposição da planta é revelada no exterior pelos pequenos corpos que se integram ao corpo principal, que contem aberturas retangulares. O eixo de encontro com o que seria o transepto, agora com os braços em ângulo, é marcado por uma torre no eixo longitudinal. Segundo Nestor Goulart Reis “em termos de linguagem, esse projeto ligava-se às experiências com o Neocolonial, que o arquiteto iniciava nessa época mas em termos volumétricos e construtivos, tinha a ver com suas pesquisas racionalistas.”¹³⁶ [131],[132]

[131] Planta da Igreja Matriz de Pitangueiras (católica), Pitangueiras- SP, 1908, Victor Dubugras. Não construída. (REIS, 1997:189)

[132] Elevação principal da Igreja Matriz de Pitangueiras (católica), Pitangueiras- SP, 1908, Victor Dubugras. Não construída. (REIS, 1997:190)

No mesmo caminho o projeto para a Igreja Central Metodista, de 1919, exploraria suas experiências neocoloniais mas com uma libertação da Arquitetura em relação ao peso das obras monumentais, como no seu projeto para a Igreja Matriz de Ribeirão Preto (1904), obra eclética. Esse projeto apresenta poucos elementos formais de cunho decorativo, exceto pelos frontões e pilastras, o resultado é uma ênfase nos elementos estruturais. O arco envidraçado na empena principal é marca de uma geometrização que é estranho à tradição acadêmica, sendo as paredes e o arco de alvenaria de tijolos aparentes. [133]

¹³⁶ Ibidem, p.70-71

[133] Perspectiva da Igreja Central Metodista (protestante), São Paulo, 1919, Victor Dubugras. Não construída. (REIS, 1997:45)

No entanto, seu trabalho que vai de encontro a uma verdadeira busca pela depuração formal e plástica moderna é o projeto para a Igreja Presbiteriana Independente no Rio de Janeiro, projetado no ano de 1932, ano anterior ao seu falecimento. Dubugras trabalha com uma estrutura de grande porte, sendo perceptíveis os elementos decorrentes da utilização do concreto armado. Busca um certo rigor geométrico deixando o desenho das fachadas completamente despojados, aparecendo inclusive junto a entrada, no andar térreo, uma janela horizontal. Os dois corpos da igreja, bem como o pavilhão lateral estão cobertos com telhas de barro tipo tradicional, mas destaca-se um grande corpo vertical, com cinco andares, que aparece como uma estrutura em concreto com janelas contínuas, que preenche todo o vão de cada pavimento. O arquiteto se utiliza de uma linguagem que começaria a ser empregada a partir dessa época pelos arquitetos modernistas. A torre, também geometrizada, do lado da igreja, funde-se com o restante do outro corpo vertical do edifício. O acesso à igreja sai do tradicional eixo entrada-altar e se dá por uma das laterais, um volume cúbico junto à torre, que se abre para o exterior através de dois arcos. É trabalho elegante e sofisticado que lembra a primeira proposta do projeto de Peter Behrens para a *Paulus Kirche* de 1906, ou a *Johannis-Kirche*, de Curiel e Moser, para Karlsruhe, de 1905. Sua arquitetura de bases geométricas é uma clara transição para as formas abstratas do Modernismo. [134],[135]

[134] Perspectiva da Igreja Presbiteriana Independente Central (protestante), Rio de Janeiro, 1932, Victor Dubugras. Não construída. (REIS, 1997:72)

[135] Perspectiva da *Johannis-Kirche* (protestante), Karlsruhe, 1905, Curiel e Moser. Não construída. (SCHNELL, 1974:16)

As várias manifestações ecléticas do final do século XIX, somaram-se as contribuições do neogótico, *Art Déco* e do neocolonial, que vigoraram até meados do século XX. Ao lado das primeiras obras modernas que seriam construídas na cidade, ainda se verificaria uma persistência dos estilos historicistas para a construção de igrejas. No conjunto da Arquitetura religiosa paulista do início do século XX, o neoromânico teve mais receptividade do que o neogótico. As igrejas edificadas durante a vigência do Ecletismo puderam utilizar do vocabulário historicista recriando e combinando formas e ornamentos, constituindo a miscelânea das igrejas ecléticas paulistas. Da análise arquitetônica, alguns acidentes formais se destacam em certas obras, como desarmonia entre os elementos, ornamentos desnecessários, e uma gama de outras questões que precisariam de um estudo mais atento. No entanto, outras obras possuem um projeto bem elaborado, com um refinamento formal e decorativo interessante também são significativas do ponto de vista afetivo da comunidade urbana. As experiências do *Art Déco*, e principalmente de Victor Dubugras indicariam as mudanças que aconteciam na arquitetura, Dubugras apresentaria obras em que se destaca uma depuração formal e plástica próxima a de uma linguagem moderna. O que nos introduz na busca da forma moderna para o Templo paulista, suas novas produções e uma nova estética.

ARQUITETURA MODERNA PAULISTA E AS IGREJAS DE CONCRETO

capítulo 3

Perspectiva Capela Parque dos Anciãos , Campinas-SP, 1968, Fábio Penteadó. Não construída. (PENTEADO, 1998:68)

3.1- São Paulo e a arquitetura moderna: a nova cidade industrial

No século XIX, novos programas, como a estação ferroviária e os grandes mercados iriam se juntar aos tipos edifícios existentes. Foram várias as mudanças trazidas pela convergência da Revolução Industrial e das mudanças políticas, econômicas, filosóficas e religiosas que se desenvolveriam no século XIX e XX. A produção arquitetônica também seria afetada por essas mudanças, seja na forma quanto na conceituação. As relações até então existentes entre tecnologia, artes e a cidade seriam profundamente alteradas, quer por condições externas ou internas. Não seria o aço, o vidro e o concreto os agentes que determinaram a nova linguagem arquitetônica, embora pertençam a ela, em alguns casos a arquitetura moderna adotou “metáforas baseadas em organismos biológicos, em máquinas ou na linguagem; em outras ocasiões, buscou inspiração em suas próprias tradições disciplinares.”¹³⁷ A arquitetura moderna, caracteriza-se entre outros fatores pela planta como matriz do projeto, embora pudesse assumir diversas posturas e poéticas. Os arquitetos modernos procuraram na conciliação entre arte e técnica a “máquina para se viver”, se apropriando dos benefícios da industrialização. Há intensa pesquisa plástica no plano das superfícies, o que poderia ter sido gerado por um pensamento espacial mais articulado nos jogos dos volumes e dos espaços interiores. O início da Arquitetura moderna em São Paulo está vinculado ao desenvolvimento econômico e cultural da primeira metade do século XX.

Mesmo com uma profunda queda nas atividades cafeeiras após a crise de 1929, São Paulo apresentava uma vigorosa infraestrutura física e econômica para conquistar o mundo industrial. Com o declínio das economias de base, se faz necessário novos modelos para a produção industrial, contemplava-se a ampliação tanto da produção como dos mercados consumidores. O período da Segunda Guerra Mundial seria propício para a intensificação e ampliação dos mercados produtores e consumidores. Há um crescimento e progressiva concentração de riquezas na cidade, provenientes primeiramente da burguesia rural e depois dos industriais. As mudanças nesses anos não se dão unicamente no setor das políticas econômicas, mas o panorama cultural da cidade também passará por mudanças. Os movimentos culturais dos anos 1930 e 1932 seriam expressões desse novo momento, São Paulo seria o epicentro das grandes mudanças culturais, transformações que proporcionariam novas perspectivas para a arquitetura paulista. Do ponto de vista urbano, destaque-se um desenvolvimento acelerado para São Paulo, promovido pelo prefeito Francisco Prestes Maia. Urbanista, professor da Escola Politécnica e funcionário com longa

¹³⁷ COHEN, Jean L. O futuro da Arquitetura desde 1889: uma história mundial. São Paulo, Cosac Naify, 2013, p. 10

carreira na administração pública, Prestes Maia se tornaria prefeito de São Paulo em 1938, e seria o autor das Obras de “Melhoramentos de São Paulo”, e o “Plano de Avenidas”.

Para a trajetória da arquitetura moderna paulista, a década de 1920 seria importante, pois o arquiteto Le Corbusier visitaria a cidade, proferindo palestras que de certa forma contribuiria para fortalecer e afirmar as propostas de arquitetura moderna já existentes em São Paulo. A arquitetura moderna no Brasil já se fazia presente, no Rio de Janeiro através da liderança de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, onde foi implantada uma arquitetura explicitamente filiada ao modernismo europeu, em sua vertente corbusiana. O período também seria marcado pelos manifestos, Rino Levi (1901-1965), publicaria no jornal O Estado de S. Paulo em outubro de 1925 o artigo “A arquitetura e a estética da cidade”, falando de uma nova era para as artes e arquitetura, onde se via que as velhas formas e os velhos sistemas já teriam sido ultrapassados. Após concluir seus estudos Rino Levi retorna para São Paulo em 1928, não encontrando uma produção moderna atuante. O arquiteto verificou que esta arquitetura ainda não havia sido reconhecida, a não ser em alguns artigos de Mário de Andrade. Entretanto, o ambiente cosmopolita da cidade favorecia a apresentação de novas ideias, e de fato essa atmosfera possibilitou, a partir dos anos 1930, um grande desenvolvimento da arquitetura moderna, quer do ponto de vista quantitativo como qualitativo.

Um mês depois de Rino Levi ter publicado seu artigo, um arquiteto paulista já “convertido” a linguagem moderna, Warchavchik (1896- 1972), publicaria um outro manifesto intitulado “Acerca da Arquitetura Moderna”, manifestando a lógica da beleza moderna e os benefícios da standardização do edifício¹³⁸. O arquiteto termina seu manifesto pedindo o fim das decorações absurdas e saudando a era da construção lógica, como pressuposto imprescindível para um arquiteto moderno. O projeto de sua própria residência na rua Santa Cruz, obra de 1927 seria um marco na introdução do repertório da arquitetura moderna em São Paulo. Warchavchik continuaria a militar em prol da modernização da arquitetura, e com o passar dos anos outros arquitetos se juntariam a tal “missão”. Uma obra emblemática para a arquitetura moderna paulista é o Edifício Esther, projetado em 1936 por Álvaro Vital Brasil (1909-1997) e Adhemar Marinho. O edifício é contemporâneo a uma das obras paradigmáticas da arquitetura moderna brasileira, o Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro. O edifício trouxe para a cidade de São Paulo, a materialização da linguagem moderna, afirmando os pressupostos corbusianos. [136]

¹³⁸ WARCHAVCHIK, Gregori. *Acerca da Arquitetura Moderna*, Correio da Manhã, Rio de Janeiro 1º de novembro de 1925 in XAVIER. Alberto. *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. Organizado por Alberto Xavier. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p.35

[136] Álvaro Vital em frente ao Edifício Esther, São Paulo, 1936, Álvaro Vital. Construído. (SEGAWA, 2010:86)

Com a atuação de alguns arquitetos e o desejo pela racionalidade atuante na construção, gerou-se uma força motriz para o incentivo e a investigação de outros arquitetos, que se tornariam representantes de uma renovação formal e de atualização do cenário arquitetônico paulista. A segunda metade da década de 1940 marcaria uma intensificação no processo de modernização da cidade, a necessidade de construir os novos programas advindos da indústria, solicitavam projetos orientados segundo as novas técnicas construtivas, funcionais. O Parque do Ibirapuera de 1951 também seria um ícone das inovações decorrentes da técnica e forma da arquitetura moderna. Seria contratado o arquiteto Oscar Niemeyer para projetar o Parque e suas edificações, com formas inovadoras o complexo urbanístico traz a tona a vitalidade da arquitetura moderna brasileira. O intenso crescimento da cidade, num progresso vertiginoso, quebraria os antigos limites urbanos, abrindo novas avenidas e agregando ao tecido urbano os novos conjuntos residenciais. De certa forma os projetos articulam a noção de um viver moderno com a da modernização e industrialização da sociedade. Os arquitetos responsáveis por esses conjuntos residenciais buscaram investigar desenhos e projetos capazes de simplificar os processos construtivos- com a incorporação de tecnologias inovadoras, a eliminação dos ornamentos, a racionalização do traçado urbanístico e a uniformização das unidades.

Dos anos 1940 até a inauguração de Brasília há uma aceitação ampla da Escola Carioca de Arquitetura, como identidade da Arquitetura Brasileira, sua propagação entre os anos 1930 e 1945, permitiu criar um panorama brasileiro com uma primeira geração de arquitetos modernos. A modernidade no Brasil seria assimilada, apropriada, mas também transformada, tendo uma forma corbusiana, mas com caráter tipicamente brasileiro. No fim da década de 1940 essa arquitetura já apresenta-se legitimada, e com forte aceitação entre

os arquitetos. Todavia, no decorrer dos anos 1950 e 1960 acontecem revisões e renovações no Movimento Moderno. A arquitetura de São Paulo, estado mais industrializado, toma parte dessas mudanças com grande expressividade. Essa renovação contou com uma série de arquitetos formados nas escolas paulistas, que adquirem posição de destaque no cenário brasileiro, e já no final da década de 1950 possuem obras premiadas. É divulgada correntemente essa produção nas revistas especializadas, que passam a contribuir para aplicação e revisão dos pressupostos modernos. Com as publicações percebe-se que essa arquitetura comprometida com os princípios modernos, não estavam associadas unicamente aos princípios corbusianos. Essa revisão nacional seria uma demonstração das revisões que aconteceriam no panorama Internacional, marcados por uma maior apropriação da linguagem das vanguardas modernas, porém as expandindo e diversificando. Essa produção revista permite um enriquecimento do vocabulário plástico que não rompe com os princípios básicos do Movimento Moderno. As reconstruções do segundo pós-guerra europeu contribuem para alterar o cenário arquitetônico, surgindo inclusive questionamentos sobre a vigência da linguagem do Estilo Internacional. Pensava-se neste momento numa modernidade já estabelecida, embora do ponto de vista construtivo a arquitetura moderna começa a se desenvolver quantitativamente. Diante da devastação da guerra, e da necessidade de construção, se vê então, o nascimento de alguns outros caminhos e opções formais. No Brasil com a construção de Brasília, há uma sinalização de certo esgotamento das pautas da arquitetura da Escola Carioca, pensa-se em novos paradigmas. No final da década de 1950 há uma ruptura entre a produção carioca e a paulista, que passa a desenvolver um novo traçado estético e a defender métodos básicos e essenciais que definem sua produção. São anos que marcam novos caminhos para a arquitetura, seja do ponto de vista da forma, como da técnica. Podemos falar de uma Escola Paulista de arquitetura nestes anos, que dialoga com a Escola carioca de arquitetura, seja através da crítica de suas pautas já desgastadas, ou no reconhecimento das formas livres das curvas de Oscar Niemeyer. Além disso, começam a surgir obras que demonstram uma rejeição maior dos paradigmas cariocas, refletindo as mudanças que ocorreram nas obras de destacados arquitetos internacionais, como Le Corbusier, Mies Van der Rohe e Marcel Breuer. Obras como a Capela de *Ronchamp* ou o Mosteiro de *La Tourette*, romperiam com alguns dos valores que eram atribuídos ao Modernismo, como exemplo o rompante dramático e sinuoso da Capela de *Ronchamp* ou a expressividade material do concreto aparente em *La Tourette*, superam a ortogonalidade e as superfícies brancas do Estilo Internacional. Em São Paulo, um dos primeiros sinais de rompimento se dá pelo projeto da Igreja Sta. Maria Madalena, do arquiteto Joaquim Guedes, que contribui para uma renovação da arquitetura paulista, caminhando numa nova sensibilidade através da verdade e exposição do material e outras organizações espaciais. Mas, são nos anos 1960 que

ganham destaque as fortes distinções que marcam a produção paulista, denominada de Brutalista. [137]

[137] Vista frontal Igreja Sta. Maria Madalena foto de Babi Carvalho, São Paulo, 1955, Joaquim Guedes. Construída. (Foto de Igor Fracalossi. In "Clássicos da Arquitetura: Igreja da Vila Madalena / Joaquim Guedes" 23 Abr 2014. ArchDaily Brasil. Acessado 4 Fev 2016. <<http://www.archdaily.com.br/br/601254/classicos-da-arquitetura-igreja-da-vila-madalena-joaquim-guedes>>)

3.2- Panorama religioso paulista: restrições e aberturas à Arquitetura religiosa moderna

O Movimento Litúrgico, como vimos, proporcionaria uma revisão na liturgia bem como uma proposta de nova configuração para o espaço do Templo. Sua ação no interior da igreja não ficou restrito unicamente a Europa, mas se expandiu, atuando no Brasil e na Igreja paulista. No Brasil o Movimento Litúrgico tem seu início com o monge beneditino alemão D. Martinho Michler, que chega no Rio de Janeiro em 1933. Suas diversas palestras buscavam aumentar a compreensão dos fiéis sobre o que acontecia nos ofícios religiosos, realizados em latim, e separados da assembleia pela exclusividade do altar-mor. Além do empenho em promover celebrações bilíngues (latim e português), esse conjunto de ideias, influenciariam vários intelectuais católicos sobre a necessidade de uma depuração litúrgica, volta ao sentido comunitário do ofício e consequentemente, de uma nova conceituação do espaço sacro. Essas ações, não seriam muito bem vistas inicialmente, pois iam contra a uma mentalidade devocional individualizada, amplamente difundida entre o povo.¹³⁹ Do ponto de vista da organização dos templos, a sugestão era trazer ao espaço o conceito de cristocentrismo, que procurava no básico e indispensável congregar o povo espacialmente ao redor do altar. Não se preocupavam apenas espacialmente, mas havia preocupações de

¹³⁹ FRADE, Gabriel S. *Arquitetura e Liturgia: as contribuições do Movimento Litúrgico à arquitetura católica paulistana (1933-1962)*. Dissertação de Mestrado, 2005, p. 95

ordem construtiva, o objetivo era a lógica e a sinceridade, baseadas nos novos materiais e técnicas modernas. Os templos deveriam ser signos de unidade, ampliando a participação da congregação e assim buscar diminuir a separação, que até então existia, entre clero e corpo de fiéis. Por isso uma das primeiras ações do Movimento Litúrgico foi propor a reconfiguração da planta da igreja, trazendo o altar para mais perto dos fiéis.

Em São Paulo o Movimento Litúrgico esteve associado aos frades Dominicanos que participaram ativamente na renovação arquitetônica das igrejas católicas. Alguns proeminentes arquitetos modernos paulistas participaram ativamente na Comissão de Artes da Ordem dos Dominicanos. Muito embora, seu desejo de articular o trabalho de arquitetos e artistas modernos com uma liturgia renovada para o mundo moderno fossem louváveis para uns, suas propostas nem sempre foram bem vindas, no interior da própria Igreja. Se de um lado, haviam meios de comunicação apoiando a renovação das artes como a revista francesa *L'Art Sacré*, no Brasil a Revista *Eclesiástica Brasileira*, *Vozes* e a *Ordem*, apresentavam distintas posições sobre o assunto. Pode-se encontrar artigos tanto apoiando uma renovação da arquitetura religiosa, como outros que se opunham veementemente a essa possibilidade. A Igreja Católica paulista também se manifestou em alguns momentos oficialmente, através de documentos e traduções de livros de caráter orientador.

Desde os anos 1930, alguns setores da própria Igreja Católica, denunciavam a aplicação de estilos ecléticos na construção dos espaços de culto, compreendendo que esse estilo não mais pertencia ao tempo em que viviam. Geralmente os argumentos utilizados favoravelmente a incorporação da linguagem moderna na arquitetura religiosa, diziam respeito à suposta inadequação dos edifícios às exigências impostas pela liturgia cristocêntrica e ao risco de falsificação, já que usava-se técnica e materiais modernos na construção de edifícios religiosos que apresentavam um estilo do passado. Defendia-se também que essa linguagem já não tinha significação para os indivíduos contemporâneos, pois perdera sua capacidade de expressão. Há um constante apelo à verdade construtiva e a verdade dos materiais. Aqui dois articulistas, demonstram seu apoio a construção de templos modernos dizendo que:

“A arquitetura religiosa moderna é um fruto de nossa sociedade, dos progressos da técnica, da mentalidade nova, condiz portanto, com o pensamento do homem moderno, na sua faina de afirmações positivas, na busca de respostas claras e incisivas aos problemas que o torturam”¹⁴⁰

“Nós vivemos no século XX, usamos sapatos de hoje, roupas de hoje, costumes de hoje. Porque não fazemos um automóvel no estilo “carro de boi”? Porque igrejas de ontem?”¹⁴¹

¹⁴⁰ PASSOS, Pe. Dinarte, C.M. A. A moderna arquitetura religiosa. Revista *Eclesiástica Brasileira*, Rio de Janeiro, v.4, n.3 set. 1944, p.599.

¹⁴¹ Capela, Revista *Arquitetura e Engenharia*, jul./ago. 1946,p.44

Entretanto, os comentários não se restringiam apenas ao apoio da linguagem moderna, haviam considerações que se manifestavam contra o uso da arquitetura moderna para a construção de igrejas, como é o caso a seguir:

A prática e a economia não nos deve levar a construir as nossas igrejas como se fossem fábricas, nem dar-lhes um aspecto de armazéns. De modo algum, devemos equiparar as Casas de Deus a casas de negócio. Não é raro vermos modelos de igrejas a serem construídas e algumas já edificadas que, retiradas a cruz ou o monograma de Cristo em grego, geralmente em nada se diferenciam de magazines. Falta-lhes até harmonia de linhas [...] Americanismo, mania da época.¹⁴²

Essas revistas, que demonstram o pensamento de clérigos, teólogos e leigos, contribuem para entender o contexto em que nasceram os projetos dos templos modernos. Nos vários artigos veiculados verifica-se a dificuldade que a Igreja deste momento tem em dialogar com a Modernidade. No Brasil, e “especificamente em São Paulo, a produção de textos sobre a arte e arquitetura religiosa modernas ressalta justamente esse dificuldade.”¹⁴³

A comunidade católica de São Paulo se mostraria reacionária a esse empenho do Movimento Litúrgico. As missas dialogadas que apresentavam uma dimensão mais coletiva teriam proibição formal em 1941, sob o governo do arcebispo D. José Gaspar de Fonseca e Silva (1901-1943). Não só as ações do Movimento Litúrgico, mas também uma apropriação da arquitetura religiosa moderna não seria bem recebida nos ambientes eclesiais, trazendo não poucas dificuldades. A primeira comunidade a realizar a missa “*versus populum*” em São Paulo foi a de São Domingos, paróquia pertencente aos frades dominicanos. Não é de se estranhar que uma das primeiras igrejas modernas em São Paulo, seria projetada e construída por essa comunidade. Os dominicanos também foram atuantes em iniciativas de vanguarda no que diz respeito a questões sociais, dessas ações nasce a Capela do Cristo Operário. A Capela fazia parte de um Centro Social da Comunidade de Trabalho Unilabor idealizada pelo frei João Batista Pereira dos Santos¹⁴⁴ (1913-1985). A criação do Centro Social Cristo Operário no Ipiranga, tinha o objetivo de fornecer apoio legal para as ações sociais. Começa a funcionar em agosto de 1954 e se dissolve em 1967, contou com cerca de cem funcionários. O projeto estava inscrito sob uma ótica humanista cristã e tinha autogestão operária. A produção da Unilabor esteve ancorada

¹⁴² SOUSA, Pe. Bento de. Arte religiosa. Revista Eclesiástica Brasileira, Rio de Janeiro, v.10, n.3 1950, p.654.

¹⁴³ FRADE, Gabriel. *Arquitetura e Liturgia: as contribuições do Movimento Litúrgico à Arquitetura católica paulistana (1933-1962)*. Dissertação de Mestrado, 2005, p.120

¹⁴⁴ Frei João Batista Pereira dos Santos nasceu na cidade de Franca, interior de SP, em 1913 e morre em Juiz de Fora em 1985, completa seus estudos superiores em Biarritz na França, na Ordem dos Dominicanos, é ordenado em 1938 e volta ao Brasil em 1939. Trabalhou como padre operário numa metalurgia em Saint-Etienne, Lyon. Em 1948 transfere-se para o Convento das Perdizes em São Paulo.

no desenho industrial, com produção de móveis com linhas modernas, no entanto seu foco não era apenas esse, prezavam pela promoção de atividades de formação pedagógica e cultural, como teatro, cinema, escola infantil, palestras e debates.¹⁴⁵ [138],[139]

[138] Estante produzida na Oficina da UNILABOR, segundo a linguagem moderna, São Paulo, Geraldo Barros. (CLARO, 2004:116)

[139] Símbolo da UNILABOR, desenhado por Geraldo Barros. (CLARO, 2004:46)

A Capela, centro do complexo de oficinas e galpões, seria obra das mais importantes na produção de arte religiosa moderna. Construída em 1950 através das doações de materiais e o trabalho da comunidade, contou com a participação de vários artistas modernos para a ambientação do espaço de culto. Os artistas foram aproximados da Capela pela ação do frei Benevenuto de Santa Cruz, e contou com a colaboração do MAM, onde foram feitas as devidas conexões com os artistas modernos. Consta que foi o arquiteto Rino Levi, que numa visita a capela sugeriu a inclusão do trabalho de artistas modernos na obra, em seguida Frei Benevenuto discutiria com os próprios artistas sobre os temas a serem pintados e esculpidos.¹⁴⁶ [140]

[140] Vista da Capela do Cristo Operário, São Paulo, 1950, Autor desconhecido. Construído. (CLARO, 2004:63)

¹⁴⁵ CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2004, p. 50

¹⁴⁶ CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2004, p.57

A edificação é despojada, trata-se de uma adaptação de um galpão desocupado localizado no terreno da comunidade, já em 1952 a capela estaria toda ambientada e com jardins de Burle Marx. Participaram das obras da Capela os artistas, Alfredo Volpi com três pinturas murais e quatro vitrais, Yolanda Mohalyi com três pinturas murais, Bruno Giorgi com duas esculturas, Moussia Pinto Alves com três esculturas, Elisabeth Nobiling com seis luminárias, Roberto Tatin com objetos de cerâmica, Giandomennico de Marchis também com objetos de cerâmica, Geraldo de Barros com um vitral e Roberto Burle Marx com o jardim e possivelmente com painel de azulejos para a fachada que não foi executado. O trabalho foi patrocinado pelo próprio Museu de Arte Moderna. Volpi em suas três pinturas murais para o altar da capela, que recebe luz natural através de uma abertura logo acima delas, estabelece uma relação fundamental para a percepção do espaço, ao longo da nave quatro vitrais geométricos, também de Volpi apresentam os quatros evangelistas, marcados pela geometrização e as cores primárias, contrastando com os tons suaves dos murais, executados com tempera fina sobre reboco seco. [141],[142],[143],[144]

[141] São Mateus, vitral na Capela do Cristo Operário, São Paulo, 1951, Alfredo Volpi. Construído. (CLARO, 2004:62)

[142] São Marcos, vitral na Capela do Cristo Operário, São Paulo, 1951, Alfredo Volpi. Construído. (CLARO, 2004:62)

[143] São Lucas, vitral na Capela do Cristo Operário, São Paulo, 1951, Alfredo Volpi. Construído. (CLARO, 2004:62)

[144] São João, vitral na Capela do Cristo Operário, São Paulo, 1951, Alfredo Volpi. Construído. (CLARO, 2004:62)

A recepção da capela pela comunidade local causou certo estranhamento, já que não estavam adaptados a linguagem moderna, principalmente numa igreja. Esse descompasso procurou ser tratado pelo próprio trabalho da Unilabor, onde se procurou ajustar a integralidade do homem, que constitui corpo, alma e espírito, através de atividades de inspiração humanista, religiosa e estética.

Também é importante mencionar a criação da Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra (CAAS) em São Paulo no ano de 1948, que tinha como trabalho a “vigilância sobre reformas, construção de altares, confessionários, presbitérios, decorações, mobiliário e unindo-se a Comissão de liturgia zelar também para que os paramentos e imagens, além de liturgias fossem também obras de arte.”¹⁴⁷ Entre os membros da comissão estavam o bispo auxiliar D. Paulo Rolim Loureiro, o arquiteto Benedito Calixto Neto, entre outros. Pode-se ponderar que a escolha do arquiteto Benedito Calixto, autor de vários projetos religiosos de estilo eclético, traria alguma dificuldade para a análise de projetos modernos por esta comissão. As pautas tratadas na primeira reunião ocorrida em 2 de julho de 1948, traçam as diretrizes desta comissão, que buscava manter o espírito da arte cristã, promover o zelo inteligente e devoto pelas obras de arte cristã, antiga e moderna, mediante informações e o aprimoramento do senso e gosto artístico, bem como o exame de novos desenhos. A comissão se encarregava de emitir pareceres para os projetos enviados para análise, através de uma comissão consultiva.

A relação da Arquidiocese de São Paulo e a Arquitetura Moderna podem ser verificadas em algumas de suas publicações sobre Arte e Arquitetura Sacra. No ano de 1952 a Cúria Metropolitana de São Paulo apresenta a comunidade eclesial o “Arte Sacra: Instrução da Suprema Congregação do Santo Ofício e comentários: São Paulo Cúria Metropolitana.” O documento traz uma abordagem ainda conservadora sobre a arquitetura religiosa, bem como da arte sacra em geral. Ele teve alguma repercussão em São Paulo, visto apelar para a tradição cristã e suas formas arquitetônicas “consagradas”, e as “leis” pertinentes a arte sacra. O documento apresenta uma abordagem conservadora, o que poderia refletir a visão da Comissão nestes anos.

Em sua menção a possibilidade de utilização da arquitetura moderna nas igrejas, expõe basicamente os aspectos negativos de se empregar esse “estilo” e preocupa-se em orientar em caso de possível abuso, solicita inclusive que se evite toda forma, volumetria e planos que sejam diferentes da seguida pela tradição. Essas orientações não promoviam novas experiências arquitetônicas, antes as viam com sérias reservas, reprovando formas e

¹⁴⁷ Ata da 1ª Reunião do CAAS, p. 112 G. Frade (Livro de Atas da Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra (CAAS) 1948-1954.

imagens que seriam “deformações e depravações da arte sã, opondo-se ao decoro, modéstia e piedade cristã.”¹⁴⁸

Além de dar instruções, o livro continha textos que faziam uma interpretação do documento do Santo Ofício, dentre eles um capítulo destinado especificamente a arquitetura, o autor, então arcebispo italiano Celso Constantini, colocava a importância de promover boa arquitetura religiosa. Sobre a instrução, o autor coloca que:

“A instrução do Santo ofício abre caminho à arquitetura sacra moderna, reconhecendo o princípio basilar que deve ela ser funcional. Num trabalhar que dura já meio século, conseguiu a arquitetura moderna definir o seu caráter próprio e se apresenta como nova conquista.”¹⁴⁹

Na sequência o arcebispo aborda oito pontos que julga ser importante para o projeto das novas igrejas:

1- Deve a igreja ser e parecer igreja: *domus Dei et aula coeli*, casa de Deus [...] Admitem-se todos os estilos, contanto que correspondam a esses princípios fundamentais. Ora, certos arquitetos, ou melhor, engenheiros esqueceram-se do caráter funcional e racional da arquitetura sagrada, tratando-a à maneira de construção qualquer. [...] Veem-se hoje, com efeito, igrejas inspiradas no estilo novo- porquanto é possível falar deveras de um novo estilo arquitetônico-, que de todo em todo satisfazem às exigências do culto; um sentido novo do belo artístico a par de um sentido econômico bem entendido.

2- O altar para a Eucaristia é o coração do novo edifício [...] Será pois, o tabernáculo no altar-mor, nas pequenas igrejas paroquiais; ou numa capela especial, nas grandes basílicas. A liturgia antiga, que utilizava o altar voltado para o povo e desprovido de tabernáculo, conservando-se a Sagrada Eucaristia numa edícula especial, foi parcialmente modificada depois do Concílio de Trento. E não se pode voltar atrás.

3. [...] Entendemos, contudo, a simplicidade como síntese, não como pobreza e negligência; compreendemo-la como sobriedade aristocrática, não como nudez protestante. Arquitetos há que, embora inconscientemente, sofrem a influência da heresia iconoclasta e protestante.

4- [...] desejamos que seja a construção da igreja uma sólida prosa, mas que exprima um pensamento de alta poesia cristã. Queremos que a arquitetura cristã cante e ore. [...] Enquanto que as estações ferroviárias, os estádios, as moradias, os quiosques para exposições, etc. vivamente refletem o progresso e as transformações da arte de construir, a igreja, que

¹⁴⁸ Arte Sacra: Instrução da Suprema Congregação do Santo Ofício e comentários: São Paulo Cúria Metropolitana, 1952, p. 9

¹⁴⁹ CONSTANTINI, Mons. Celso. Arte Sacra: Instrução da Suprema Congregação do Santo Ofício e comentários: São Paulo Cúria Metropolitana, 1952, p. 27

é domínio do espírito, possui um caráter de estabilidade correspondente a um ideal imóvel, que resplandece para além dos limites do tempo e do espaço e impõe à arquitetura moderação consciente. É, pois, erro introduzir na estrutura duma igreja certas modalidades da época. Tem aqui o seu valor o princípio de Vitrúvio: estabilidade, utilidade e beleza.

5- Pode a técnica moderna prestar grandes serviços na concepção e na construção de igrejas, abolindo as naves laterais e criando uma alma espaçosa, ou seja um espaço, onde os fiéis possam ver o oficiante e tomar parte na liturgia.

6- O urbanismo ensina a escolher o lugar mais apropriado para a igreja. Deve, como no passado, dominar a paisagem, tornando-se elemento vivo e expressão dessa mesma paisagem. [...] É grande erro construir igrejas apertadas entre outras casas, sem espaço em derredor e sem área suficiente para o transepto. [...] De toda maneira é a igreja coisa muito diferente duma residência particular: é lugar sagrado e público pertencente a uma comunidade á qual deve agradar e afirmar o seu caráter alto, nobre e santo, ainda no seu exterior. [...] Nossas igrejas devem igualmente manifestar sua coerência ideal com a história e a vida de um povo, com a liturgia sagrada, que abraça o mundo presente e o mundo futuro. Todos sabem que por seu último, “liturgia” quer dizer *opus officium publicum*.

7- Frequentemente deve o arquiteto trabalhar premido por imperiosa necessidade econômica. É certo porém que não está o belo obrigatoriamente vinculado á riqueza. Esta, não raro, contraria o bom gosto. Convém conceber o edifício sagrado com critério de unidade. Na aplicação dele poderá proceder-se gradativamente, cuidando antes de tudo do essencial; depois do acessório, do ornato, etc. Cumpre que se persuadam os reitores de igrejas que a melhor despesa na construção de um edificio é a que concerne ao projeto, á planta. Chamem um bom arquiteto e não tenham excessiva confiança em peritos ou empreiteiros experientes.

8- Nas igrejas e capelas que hão de servir ás comunidades religiosas, muitos altares serão necessários para a celebração de Missas. Não é todavia, aconselhável que se distribuam tais altares pelas paredes laterais da igreja. Excelente solução seria utilizar para tais altares a cripta, ou melhor ainda, construir um criptopórtico que se estenda da abside da igreja e nele colocar esses vários altares.¹⁵⁰

As orientações não são a favor da arquitetura moderna, embora sejam consideradas suas potencialidades, estas se restringem apenas ao campo técnico e construtivo, rejeitando as possibilidades expressivas da abstração moderna. Ainda se apresenta o sentido “aristocrático” da igreja, em expressões que lembram poderio e até mesmo riqueza. Como destacava o teólogo e historiador Gabriel Frade,

“é interessante notar (...), que o autor reconhece que em matéria de arte sacra, o período vivido pela Igreja é de crise, indicando o caminho da obediência ao magistério da Igreja como forma de combater a conjuntura adversa. De fato, nos vários artigos escritos na época, vem a tona a

¹⁵⁰ CONSTANTINI, Mons. Celso. Arte Sacra: Instrução da Suprema Congregação do Santo Ofício e comentários: São Paulo Curia Metropolitana, 1952, p. 27-30

dificuldade que a igreja naquele momento tinha de dialogar com o mundo moderno.”¹⁵¹

Neste caso, a arquitetura religiosa, receberia orientação para ser obediente as formas do passado, visão inclusive redutiva, que não leva em conta o histórico de inovação e vanguarda assumido pela arquitetura religiosa na história da arquitetura. A expressão tradição da igreja nos documentos tem um sentido restritivo no campo arquitetônico. O clero geralmente se mostraria de forma negativa em relação a arquitetura moderna, no entanto essa linguagem já vinha influenciando os meios religiosos, vide a construção de Pampulha em 1934, fato que exigiria discussões em torno do tema. A Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra, no entanto, ao assumir uma postura de fiscalização, e aparente manutenção das formas tradicionais, passaria por uma crise em 1953, gerada pela apresentação do projeto da igreja São Domingos.¹⁵²

▪ O concurso de ante projetos para a Igreja São Domingos

O concurso de ante projetos para uma nova igreja de São Domingos em Perdizes, teve como propulsor os frades dominicanos, que já haviam se estabelecido em São Paulo, construído um Convento em 1938, contigua a área onde seria construída a nova igreja. O concurso é datado de 1952.

A área destinada para a Igreja se localizava entre a Rua Caiubí esquina com a Rua Atibaia no Bairro de Perdizes. O terreno naturalmente apresentava uma topografia em auge, com boa localização, o programa inicial previa uma Igreja e ampliação do Convento dos Dominicanos. Os estudos então apresentados, além da igreja buscaram uma relação volumétrica e espacial com o Convento existente. Os trabalhos aqui apresentados foram coletados individualmente, pois não foram encontradas publicações em que estivessem. Através da pesquisa articularam-se as informações e clareou-se a leitura desse importante episódio da arquitetura religiosa moderna.

O vencedor do Concurso foi o arquiteto carioca Sérgio Bernardes¹⁵³, seu projeto receberia o Prêmio Internacional de Arte Sacra, em Darmstadt, na Alemanha. Sobre a não construção do projeto premiado, há uma divergência de informações, em certo momento se

¹⁵¹ FRADE, Gabriel. *Arquitetura e Liturgia: as contribuições do Movimento Litúrgico à Arquitetura católica paulistana (1933-1962)*. Dissertação de Mestrado, 2005, p. 70

¹⁵² Ibidem, p. 115

¹⁵³ Projeto foi publicado na Revista Arquitetura e Engenharia, edição nº 33 de 1954.

registrou que a Comissão de Arte Sacra da Cúria de São Paulo não aprovou o projeto vencedor, devido ao seu caráter vanguardista. Outra versão coloca que os próprios dominicanos não acataram o projeto por ser pouco funcional.¹⁵⁴ Pela dificuldade de informações em relação ao concurso não sabemos quantos arquitetos teriam participado do concurso, embora conheçamos alguns deles e reconhecemos o alto nível dos trabalhos coletados, relevantes para a historiografia da arquitetura religiosa moderna. Os trabalhos mostram intensa experimentação, e diversidade no entendimento do que seria um espaço sagrado na modernidade. Apresentamos aqui os projetos identificados como participantes do Concurso.

- **Sérgio Bernardes**

[145] Croqui da vista frontal da Igreja São Domingos (católica), São Paulo, 1952, Sérgio Bernardes. Não construído. (Revista Engenharia e Arquitetura, nº33, 1954:20)

¹⁵⁴ FRADE, Gabriel. *Arquitetura Sagrada no Brasil: sua evolução até as vésperas do Concílio Vaticano II*. São Paulo, Edições Loyola, 2007, p. 175

[146] Perspectiva da Igreja São Domingos e parte do Convento, São Paulo, 1952, Sérgio Bernardes. Não construído. (Revista Engenharia e Arquitetura, nº33, 1954:17)

[147] Planta baixa da Igreja São Domingos e parte do Convento, São Paulo, 1952, Sérgio Bernardes. Não construído. (Revista Engenharia e Arquitetura, nº33, 1954:18)

Projeto vencedor do concurso é caracterizado pelo seu sistema construtivo que nasce do próprio partido, ou seja, a estrutura é decorrente da forma adotada na igreja. Compõem-se de duas lajes circulares de concreto armado, apoiados sobre um anel do mesmo material, que dá ao bloco uma rigidez absoluta. Segundo o arquiteto, o sistema construtivo empregado encontra grande analogia com as formas vivas (rígidas) de ostras, mariscos e conchas. [145],[146],[147]

No memorial descritivo o autor segue fazendo algumas considerações sobre influências externas ao projeto assegurando seu caráter de vanguarda, que se adéqua ao “espírito da época”, o autor diz que:

A arquitetura é o reflexo das realidades sociais, econômicas, técnicas e artísticas de uma época. Assim ao abordar qualquer problema de arquitetura todos estes fatores devem ser devidamente considerados, seja este uma simples habitação, um edifício público, um monumento ou uma igreja, como o caso presente. Portanto, ao projetarmos a igreja de São Domingos, tivemos em mente, antes de mais nada, idealizar um conjunto arquitetônico, que se coadunasse perfeitamente com o espírito da nova época, utilizando os requisitos da moderna técnica de construção e aplicação do concreto armado, os atuais estudos de acústica, visibilidade, aliados a uma plástica dinâmica, sem contudo cair em barroquismos estéreis, muito pelo contrário, procurando dar a todo edifício um aspecto singelo e calmo.¹⁵⁵

▪ Vilanova Artigas

O projeto pertence ao Acervo de Projetos da FAUUSP, a participação do arquiteto no concurso pode ser constatada nas pranchas identificadas como Concurso São Domingos, além dessa informação, a data apresentada confere com a do Concurso realizado.[148],[149]

[148] Planta baixa da Igreja São Domingos, São Paulo, 1952,Vilanova Artigas. Não construído. (Acervo de Projetos FAUUSP)

[149] Perspectiva da Igreja São Domingos, São Paulo, 1952,Vilanova Artigas. Não construído. (Acervo de Projetos FAUUSP)

¹⁵⁵ BERNARDES, in Arquitetura e Engenharia, nº33, 1954, p.18

A planta é baseada em geometria platônica, o círculo foi utilizado para dar forma a planta da nave e suas dependências. A entrada se dá através de uma escada desenhada para vencer a topografia do terreno. Entra-se no templo através de um “adro” pouco iluminado, onde estaria localizada a pia batismal no centro desse volume prismático. O desenho da perspectiva sugere que o piso da igreja está semi enterrado. A planta circular da nave tem um prolongado presbitério, finalizado com uma abside, lembrando algumas igrejas paleocristãs, como a Igreja S. Vitale, Ravena (547), e maiormente a Capela Palatina, em Aachen. Ou também os projetos de plantas centrais desenvolvidos por Otto Bartning, na “*Sternkirche*” de 1921-1922, um dos templos mais visionários do século XX.

A igreja é iluminada através de amplas aberturas localizadas na base da cúpula, provavelmente executada em concreto armado. No alto dessa ampla cúpula estaria uma singela cruz coroando o que parece ser um lanternim, para iluminação zenital. O Templo se liga as dependências do Convento através de longas marquises que formam desenho contidamente sinuoso, essas dependências são volumes prismáticos puros, com pilotis no nível térreo, tipicamente modernos.

▪ **Jacob Ruchti**

O projeto apresentado pelos arquitetos Jacob Ruchti e Miguel Forte, apresenta volumetria e planta geradas através da pura geometrização. A topografia seria elemento importante para a definição do partido, tirando proveito para colocar outras dependências do programa no nível mais baixo, a edificação assim contém dois pavimentos. A planta quadrada tem suas interseções cortadas, vazios que são visíveis na volumetria e cobertura, que é formada por triângulos perfeitos. A matriz conceitual e estética é whrightiana, vertente a qual os arquitetos faziam parte. A planta faz menção ao projeto do *Unit Temple* de 1903, também de forma quadrada. No entanto, o dialogo entre esse projeto e as igrejas de Frank Lloyd Wright não se restringem a planta, a volumetria da cobertura, se assemelha a da *Trinity Chapel* e também a Igreja Unitária de Medison, Wisconsin, devido à acentuada projeção da cobertura. Sua volumetria está baseada na geometria e nas formas piramidais ascendentes, que buscam emular o sagrado pela eloquência formal das grandes estruturas verticais. A estrutura aparente contribui para a verticalidade do volume. O campanário, estrutura também triangular, está situado no centro da cobertura, nasce naturalmente como estrutura pertencente ao volume. As quatro empenas que o formam são vazadas em sua finalização, nicho que recebe os sinos e no topo um cruz metálica. [150]

[150] Perspectiva da Igreja São Domingos, São Paulo, 1952, Jacob Ruchti. Não construído. (RUCHTI, 2011:174)

▪ Rino Levi

No memorial justificativo Rino Levi descreve o projeto como sendo uma única cobertura de forma extremamente singela e despretensiosa, onde se alojariam a igreja, a capela e todos os anexos. Nela estaria abrigado um grande alpendre que constituiria um recinto intermediário entre o exterior e o templo. O jardim seria elemento importante, mostrando uma inclinação em introduzir a natureza como mediadora entre o poético e o religioso, que podiam ser visualizados a partir do interior do templo, através das amplas superfícies envidraçadas, elementos importantes na concepção do projeto. O arquiteto no memorial conclui que “todo o estudo é permeado pelo espírito de simplicidade, como convém a um lugar de meditação e recolhimento”, procurando se evitar quaisquer artifícios estruturais ou plásticos. Embora não seja possível descartar que sua cobertura curva, tenha singela busca plástica. A planta da nave de forma retangular dirige o olhar para o altar, ela seria expandida pelo que o arquiteto chama de “alpendre”, prolongamento da nave e da capela. Este alpendre é espaço interno e externo, público e privado, destinado ao encontro e a dispersão. Também teria papel de filtro da iluminação exterior, propiciando uma luz natural difusa.

O alpendre estaria ligado a “*promenade architecturale*”, que é elemento de continuidade arquitetônica do edifício, que inicia sua trajetória desde a rua. Rampa e alpendre seriam os elementos de transição, espaços e caminhos que preparam os visitantes para o ambiente projetado para o recolhimento e oração. A disposição num único conjunto de igreja e de capela permite o aproveitamento em comum da sacristia e anexos. Todas as ligações são diretas e imediatas, inclusive com o claustro do convento. O batistério, que se

encontra na entrada do templo, está num espaço reservado, assim como os dois altares secundários, que formam capelas independentes, mas abertas e integradas ao espaço da nave, são arquitetonicamente incorporados na construção. Rino Levi colocou o órgão e o coro atrás do altar, em posição mais elevada, rompendo com a tradição do coro e órgão no fundo da nave.

O interior seguiria a mesma elegância e simplicidade do exterior, onde a singeleza plástica daria lugar ao protagonismo das texturas dos materiais e aos murais como parte integrante da concepção. O amplo mural na elevação principal foi desenvolvido pela artista Elisabeth Nobiling¹⁵⁶, previsto para ser executado em mosaico, ele seria prolongado pela *promenade* até encontrar a rua. A mesma artista desenharia mais dois murais, um que envolveria o volume do batistério no interior da igreja e um outro previsto para ocupar uma das empenas do alpendre, estes seriam executados em azulejo. No memorial, o arquiteto propõe um mural que ocuparia a parede atrás do altar tanto no espaço principal como no da capela, e outro revestindo os confessionários. A proposta da artista plástica para os murais ainda é figurativa, mas são apenas linhas basicamente sem preenchimentos, em alguns momentos se aproximando da abstração. O projeto apresentava-se flexível quanto a técnica construtiva, colocando a possibilidade da estrutura ser construída em ferro, concreto armado ou até mesmo madeira. A cobertura seria de chapas em cobre e o forro em madeira de cor clara, constituído por uma rótula de madeira que se prolongaria verticalmente formando o fecho do recinto destinado ao coro e ao órgão. O campanário que perfura a homogênea e única cobertura é uma estrutura retangular em concreto armado, sem fechamento algum, abrigando pequena cruz e os sinos. [151],[152]

¹⁵⁶ Olga Elisabeth Magda Henriette Nobiling (1902 - 1975), escultora, ceramista, desenhista e professora. Estudaria filosofia e história da arte na Universidade de Colônia, Alemanha. De volta ao Brasil, em 1934, conhece Victor Brecheret de quem torna-se auxiliar. Em 1936 integra o Grupo dos Sete, com Victor Brecheret, Rino Levi, Yolanda Mohalyi, Regina Graz, Jonh Graz e Antonio Gomide, e realiza sua primeira mostra individual na Casa Baloo, em São Paulo. No final da década de 40, é convidada a ministrar aulas, também atuaria como professora de plástica na FAUUSP em 1953. Seria a responsável, a pedido de Rino Levi, pelos painéis escultóricos da Torre do relógio, no Campus da USP.

[151] Perspectiva da Igreja São Domingos, São Paulo, 1952, Rino Levi. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[152] Corte da Nave da Igreja São Domingos, São Paulo, 1952, Rino Levi. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

▪ Henri Paul Pierre Sajous

A proposta do arquiteto francês Henri Paul Pierre Sajous¹⁵⁷, para o concurso da Igreja São Domingos parece ser o mais conservador das propostas conhecidas, a planta basilical de nave única, é volume austero e pesado. O altar estaria colocado numa abside circular, finalização de eixo processional da nave. A torre carrega elementos do *Art Déco*, mas a linguagem continua sendo a das basílicas românicas, e um elemento do gótico, que é a rosácea na elevação principal. [153]

¹⁵⁷ Chega no Brasil em 1931, se estabeleceria primeiramente no Rio de Janeiro. Na então capital do país, receberia uma encomenda para projetar a Igreja Santíssima Trindade projeto de 1938. Muda-se para São Paulo em 1941, onde projetaria importantes obras para o Conde Atílio Matarazzo, mantinha-se fiel aos valores acadêmicos de fundamentação clássica, devido sua formação na Escola de Beaux- Arts.

[153] Perspectiva da Igreja São Domingos, São Paulo, 1952, Henri Paul Pierre Sajous . Não construído. (Fonte Clause, s/d. Disponível em <http://www.sajoushenri.com/Igreja%20sao%20domingos%20obr.html> , acesso em 14 out 2015.)

No entanto, nenhum desses projetos seriam construídos, diante das querelas surgidas com o projeto vencedor, seria realizado á pedido do frei dominicano Benevenuto Cazabart um outro projeto, agora elaborado pelo arquiteto Franz Heep, a data do projeto é de 1953.

Franz Heep projetaria e executaria uma das primeiras igrejas em partido moderno da cidade de São Paulo. Mas, o caminho não seria fácil para esse importante empreendimento. O projeto foi aprovado pelo Conselho da Vice Província dominicana, pois compreendiam a importância de tal empreendimento para a renovação artística e litúrgica que pretendiam. Entretanto, ao passar pelo exame da Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra de São Paulo, o projeto seria vetado. O parecer continha descrição da avaliação e os votos dos pareceristas, reproduzimos aqui.

Paróquia S. Domingos- Perdizes

Projeto para Construção de Matriz

Vigário: Frei Domingos Leite

Autor do Projeto: Dr. Heep

Andamento: Pe. Humberto, Dr. Durval Ribeiro, Mons. Vicente Lioni, Dr. Benedito Calixto.

Parecer da Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra:

Planta baixa: parte funcional. Satisfaz plenamente, excetuando o batistério que colocado na passagem para a torre ficou em plano muito secundário, quando a liturgia lhe dá máxima importância.

Fachada: além da falta de um caráter de igreja, nota-se um desequilíbrio entre a torre e a igreja, apresentando-se esta um tanto acachapada.

Torre: na torre, como em todo o projeto apresentado, nota-se que o estetismo é a preocupação dominante. As aberturas quadradas da torre, alinhadas de modo a formarem xadrez dão-lhe aspecto de originalidade,

sem dúvida, mas um tanto bizarro em detrimento da nobreza que à sua vista deve infundir.

Cotação: 04 pareceres

Planta baixa: 04 aprovados, sendo 2 com restrição ao batistério

Fachada: 04 desaconselhados.¹⁵⁸

Para que o projeto pudesse ser executado e não ser engavetado como os outros, seria necessária uma intervenção junto ao arcebispo e cardeal Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta. É devido à intervenção direta do arcebispo, que em 29 de maio de 1954 as obras puderam prosseguir, pois mesmo com o veto, os dominicanos haviam iniciado a construção, que seria questionada diretamente pela Comissão de Arte Sacra. [154],[155],[156]

O projeto de Heep é de vanguarda, porém, mais contido do que os outros apresentados no concurso. Exibe um partido de planta basilical, nave única, e tem a cobertura em concreto armado abobadado. As paredes estruturais estão dispostas em zigue-zague, dando movimento aos planos laterais que se alternam entre empenas cegas e vazadas. É um volume pesado, marcado pela luz difusa, que só se sabe de onde vem quando olhamos no sentido altar-entrada. A torre campanário, um dos itens da reprovação da Comissão de Arte Sacra paulista, é um episódio de originalidade e de ousadia para o momento, possui 34 metros de altura. O projeto original de Franz Heep precisou ser modificado pela mudança do terreno de implantação, ficando mais contido, pois era lote estreito fechado por construção de ambos os lados. As artes plásticas são incorporadas ao conceito arquitetônico de Heep, estratégia presente nas obras dos arquitetos modernos. Em São Domingos seriam projetados vitrais de autoria de Yolanda Mohalyi e esculturas de Lluba Wolff e Vangi. [154],[155],[156]

¹⁵⁸ Transcrição do parecer da XXIII Reunião da CAAS, em 24 de outubro de 1953, Pasta Paróquia São Domingos, Arquivo Metropolitano D. Duarte Leopoldo e Silva.

[154] Planta baixa da Igreja São Domingos (católica), São Paulo, 1953, Franz Heep. Construída. (Revista Acrópole nº31, 1965:40)

[155] Vista elevação principal da Igreja São Domingos (católica), São Paulo, 1953, Franz Heep. Construída. (Revista Acrópole nº31, 1965:40)

[156] Detalhe do Batistério e vitrais da Igreja São Domingos (católica), São Paulo, 1953, Lluba Wolff e Yolanda Mohalyi. Construída. (Revista Acrópole nº31, 1965:40)

A história da Igreja de São Domingos é episódio dos mais interessantes, em relação ao desenvolvimento da arquitetura religiosa paulista. A comunidade orientada pelos frades dominicanos estava na vanguarda da arquitetura e arte sacra, bem como da reforma litúrgica. Pela orientação teológico e litúrgica oferecida pelos frades, a comunidade parece ter aceitado e entendido a apropriação da linguagem moderna para sua igreja.

O Movimento Litúrgico promovido pela Ordem dos Dominicanos em São Paulo, abria caminhos para que a arquitetura moderna religiosa ganhasse espaço, pois suas proposições vinham de encontro aos paradigmas do próprio Movimento Moderno, funcionalidade, simplicidade da forma e sentido coletivo da edificação.

Depois do Concílio Vaticano II, ocorrido em 1963 verifica-se que há mais abertura para a arquitetura moderna. A antiga Comissão de Arte Sacra, passaria a se chamar Departamento de Arte Sacra (DAS), também responsável pela divulgação de normas e padrões. Seu regimento interno de 1966 declarava que o Departamento de Arte Sacra tinha comissões permanentes, com as seguintes atribuições:

1º Comissão de construções, responsável por levantamento e fiscalização de obras,

2º Comissão de Projetos, análise e fiscalização de projetos apresentados,

3º Comissão de Patrimônio artístico, levantamento, conservação, museu

4º Comissão de Arte Sacra, responsável pela catalogação de importantes objetos de culto.

5º Comissão de Documentação e divulgação: meios, cursos, arquivo, biblioteca com livros, revistas e publicações das outras comissões, traduções e adaptações e periódicos.

Nos arquivos do DAS, é possível ver que foram influenciados pelos documentos pós Concílio Vaticano II, incentivando muitas das medidas promovidas pelo Movimento Litúrgico, já que agora oficialmente a igreja se pronunciava sobre essas questões. A regra geral promovia a colocação do altar *versus populum*, não mais disposto junto à parede o que fazia com que o sacerdote realizasse o ofício de costas para o povo, mas que fosse colocado de frente para a assembleia. Houve também orientação para a retirada dos altares laterais. Ainda foram recusadas a grandiosidade e sentido “aristocrático” na construção de novos templos, este deveria atender a uma escala mais humana, comunitária¹⁵⁹. O projeto para uma nova paróquia deveria ser desenvolvido através de uma leitura do local, incorporando se possível os equipamentos sociais que faltavam no bairro, como creche, postos de saúde, centros comunitários, no sentido de servir a comunidade. O templo passaria de “Casa de Deus”, para “Casa de oração para os homens”. Mesmo diante da oposição e preferência dos setores conservadores pela linguagem tradicional e eclética de suas igrejas, muitos arquitetos ousaram e propuseram alternativas modernas para que o templo estivesse afinado com os paradigmas da Modernidade

¹⁵⁹ Orientações compiladas dos documentos originados da Reunião do Departamento de Arte Sacra de São Paulo em 1967, “Leitura dos Estilos e formas ultrapassadas, encarnação em determinada cultura”. Arquivo da Mitra Arquidiocesana de São Paulo.

3.3- Em busca da forma moderna para o Templo, novas produções e uma nova estética, as primeiras obras paulistas

Ao nos concentrarmos na produção da arquitetura religiosa paulista, podemos destacar momentos importantes para a renovação do Templo cristão. Os primeiros exemplares surgem já na década de 1940 e 1950, tendo como precedentes notáveis as produções de Perret, Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, além do referencial da Escola Carioca com Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Os templos se caracterizam pela ruptura formal, material e também programática, também pela adoção dos preceitos da arquitetura racionalista. Geralmente são construções de alvenaria, com estrutura e lajes em concreto, a forma seria cada vez mais reduzida a volumes geométricos, mais abstratos e elementares. Os materiais como o vidro, ferro e compensados de madeira substituiriam grossas e pesadas paredes. A busca por uma relação entre interior e exterior através dos panos de vidro seria explorado nos partidos cada vez mais fluidos. O paisagismo contribuiria para uma ambientação onde a natureza também seria mediadora da experiência religiosa, este seria elaborado e executado com plantas tropicais. Pelos jardins os acessos seriam recursos voltados para uma funcionalidade orientada por uma circulação eficiente, embora as “*promenades architecturales*”, seriam trabalhadas para promover a fruição da obra e dos espaços. Essas experiências sucessivas se mostram pelas traduções e edições da arquitetura carioca e estrangeira, outros se destacam pela originalidade. O trabalho de Lucio Costa para a igreja do conjunto habitacional da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira de 1934, seria influencia para o desejo de depuração em relação a arquitetura religiosa, com características modernas, plasticamente próxima da desenvolvida por August Perret. A planta da igreja é de uma simplicidade e clareza elegantes, o que transparece nos cortes e elevações. Outro influencia para a arquitetura religiosa paulista seria a Capela de São Francisco de Assis em Belo Horizonte de 1943, projetada por Oscar Niemeyer. Sua grandeza deve-se precisamente à comunhão coerente, existente entre os arranjos dos códigos modernos, da estrutura e da funcionalidade. Elementos tradicionais de uma igreja aparecem ressignificados e transformados formalmente, como o nártex que é definido pela marquise inclinada. Sua “abstração formal e a ousadia técnico-construtiva conjuram figuras sugestivas da natureza do programa e de seu contexto temporal e físico, fachadas que são ideogramas de elevação espiritual e topográfica.”¹⁶⁰

¹⁶⁰ COMAS, Carlos E. *Pampulha e arquitetura moderna brasileira*. in Igreja da Pampulha: restauro e reflexões. Organização Mariângela Castro e Silva Finguerut. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006, p. 143

Entretanto, a obra paulista pioneira na utilização do vocabulário moderno para uma igreja seria o projeto realizado por Vilanova Artigas para uma igreja num conjunto paroquial do Jaguaré em São Paulo, parte das residências dos religiosos foram construídas, mas a igreja não. O projeto apresentava uma concepção vanguardista para essa tipologia, é marcado pela procura da modulação, princípio aplicado nos pórticos que formam a estrutura aparente da igreja. A proposta volumétrica é o trapézio, que seria fechado por elementos vazados, e cobertos com peças de vidro. O volume tem articulação com a torre, peça deslocada do volume marcando referencialmente o conjunto através de elemento vertical. A marquise, tema contemporâneo, faria a transição entre templo e residência dos religiosos, também na entrada da igreja uma outra marquise abrigaria as pessoas.

A perspectiva do interior mostra a intenção de um trabalho realizado em madeira na parede do altar. A igreja é elegantemente simples, há um painel figurativo no fundo do altar, pelos desenhos percebe-se que a posição do altar segue a antiga tradição de estar logo a frente da parede, e o sacerdote no desenho está de costas para a comunidade. No entanto, não há barreiras físicas entre o altar e a assembleia. A volumetria do trapézio acentua pela diagonal da cobertura o direcionamento do olhar dos indivíduos rumo ao altar-mor, que são conduzidos por um espaço alto e etéreo devido a luminosidade da parede vazada. [157],[158]

Esses elementos marcariam boa parte do repertório da arquitetura moderna, como a obra de arquitetos paulistas que se dedicaram ao espaço sacro, como é o caso de Zenon Lotufo, Jacob Ruchti e Rino Levi.

[157] Croqui da Igreja para o Centro Paroquial Jaguaré (católica), São Paulo, 1944, Vilanova Artigas. Não construída. (MARTINS, 2001:56)

[158] Perspectiva interna da Igreja para o Centro Paroquial Jaguaré, detalhe do altar (católica), São Paulo, 1944, Vilanova Artigas. Não construída. (MARTINS, 2001:56)

▪ Zenon Lotufo (1911- 1985)

O engenheiro-arquiteto Zenon Lotufo, filho de imigrantes italianos, nasceria num lar marcado pelos fundamentos cristãos protestantes. Seu pai o Reverendo Francisco Lotufo (1865-1946), era um pastor protestante que marcaria através dos aspectos espirituais, a educação de seus filhos.¹⁶¹ Formado no curso de engenheiro-arquiteto na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (1933-1936), participaria na militância pela arquitetura moderna paulista.

Seu primeiro projeto religioso divulgado seria o da Igreja Cristã Presbiteriana para a cidade de Presidente Prudente, interior de São Paulo. Os projetos de Zenon Lotufo, tem como matriz a racionalidade dos projetos iniciais de Le Corbusier, embora consiga introduzir elementos típicos da Escola Carioca, como as linhas curvas da plástica livre de Oscar Niemeyer. Este projeto ganha destaque, pois foi publicado nos principais meios de divulgação arquitetônica em São Paulo, além de receber um prêmio na I Exposição Internacional de Arquitetura em 1951, ganhando na categoria Edifício de Uso Público. Avaliaremos este e outros projetos de Zenon Lotufo através de uma divisão que considera a gênese da forma e composição espacial; estrutura e técnica construtiva e os aspectos poéticos e metafóricos.

¹⁶¹ MODENESE, Eduardo Filho. *Entre linhas e curvas: a teoria e a prática na obra de Zenon Lotufo*. Dissertação de mestrado, 2008. p. 10

Gênese da forma e composição espacial

Seus projetos são marcados pela funcionalidade, sendo organizados programaticamente em zonas funcionais semi-independentes. A Igreja Cristã Presbiteriana de Presidente Prudente (1950), não construída, reflete essa concepção influenciada pela funcionalidade e os percursos. A volumetria deste conjunto alterna planos e superfícies curvas, na elevação frontal um pano cego com aplicação de painel mural abstrato demonstra o plano linear, e o campanário em arco que rasga a laje da cobertura da entrada principal é elemento curvo. A planta é trapezoidal, estreitando no sentido do presbitério, este tem um fechamento nos fundos com uma superfície formando abside de madeira, o púlpito organicamente segue o desenho do presbitério que esta num nível acima da plataforma onde se encontra a mesa para a Santa Ceia. Os percursos no interior do edifício se dão através de uma “*promenade architecturale*” que liga subsolo, templo e galeria, numa ininterrupta rampa que passa por espaços opacos no subsolo, o próprio templo em sua amplitude com mais de 7 metros de altura no eixo central, até aos espaços iluminados por janelas em fita que visualizam o exterior no caminho a galeria. As jardineiras nas laterais internas do edifício trazem a presença da natureza para o templo, elas se localizam a frente dos grandes panos de vidro que garantem uma iluminação difusa através dos fechamentos com *brise soleil*. Na lateral direita a jardineira e o pano de vidro formam uma passagem que liga o grande hall de entrada a um volume escultórico nos fundos que contém uma escada com acesso ao salão inferior e as salas diversas. [159],[160],[161]

159] Vista da elevação frontal da Igreja Presbiteriana, detalhe do mural na fachada (protestante), Presidente Prudente-SP, 1950, Zenon Lotufo. Não construída. (Revista Acrópole nº 158, 1951:70)

[160] Planta baixa da Igreja Presbiteriana (protestante), Presidente Prudente-SP, 1950, Zenon Lotufo. Não construída. (Revista Acrópole nº 158, 1951:771)

[161] Maquete da Igreja Presbiteriana (protestante), Presidente Prudente-SP, 1950, Zenon Lotufo. Não construída. (Revista Acrópole nº 158, 1951:69)

Versátil, em seus outros dois projetos para igrejas, o arquiteto varia a concepção formal e plástica. Seu trabalho para a Igreja Presbiteriana de Bauru de 1953 é marcado pela influência das cascas de concreto de Oscar Niemeyer, inaugurando um período de maior ousadia em seu trabalho, com pesquisas de grande apuro técnico e plástico. Aqui estrutura e fechamentos constituem uma única peça, a iluminação repetiria o idealizado para a Igreja de Presidente Prudente, com grandes panos de vidro e *brise* fazendo o controle da iluminação. O acesso se dá mediante uma escada que leva a uma passarela aérea já dentro

da grande casca que abriga o templo. A forma repousa em dois momentos no terreno, primeiro na empena curva de fechamento frontal e na dobra que a casca faz unindo laje e piso, este é inclinado e vai descendo a partir da entrada principal até o púlpito, recurso utilizado para ampliar a visão das pessoas na nave. Uma novidade aqui é que o coro ao invés de estar nos fundos e numa galeria própria, está abaixo do nível do piso da nave, debaixo do púlpito, numa espécie de fosso para teatros. Esse projeto traz uma evidencia maior para o uso das curvas de concreto armado em toda a forma. O programa está organizado de maneira funcional. [162],[163],[164]

[162] Planta baixa da Igreja Presbiteriana de Bauru (protestante), Bauru-SP, 1953, Zenon Lotufo. Não construída. (Revista Acrópole nº180, 1953:454)

[163] Corte Longitudinal da Igreja Presbiteriana de Bauru (protestante), Bauru-SP, 1953, Zenon Lotufo. Não construída. (Revista Acrópole nº180, 1953:455)

[164] Maquete da Igreja Presbiteriana de Bauru (protestante), Bauru-SP, 1953, Zenon Lotufo. Não construída. (Revista Acrópole nº180, 1953:456)

Já o ante projeto para a Igreja Presbiteriana de Jandira de 1954, é igreja de pequeno porte, e tem a forma do edifício como resultado da própria estrutura. Neste projeto Zenon trabalha com uma volumetria trapezoidal, diferindo dos outros dois projetos marcados pelas superfícies curvas. O tratamento dado as aberturas das paredes laterais fazem referência a Le Corbusier na Capela *Notre- Dame - du - Haut*, em Ronchamp. [165],[166],[167]

[165] Planta baixa da Igreja Presbiteriana de Jandira (protestante), Jandira-SP, 1954, Zenon Lotufo. Não construída. (Revista Acrópole nº223, 1957:253)

[166] Perspectiva da Igreja Presbiteriana de Jandira (protestante), Jandira-SP, 1954, Zenon Lotufo. Não construída. (Revista Acrópole nº223, 1957:252)

[167] Perspectiva interna da Igreja Presbiteriana de Jandira (protestante), Jandira-SP, 1954, Zenon Lotufo. Não construída. (Revista Acrópole nº223, 1957:252)

Estrutura e técnica construtiva

Na Igreja para Presidente Prudente o esquema construtivo se dá através de uma estrutura mista em concreto armado, que aparece em algumas superfícies curvas, como a empena que fecha o fundo do presbitério e possivelmente na cobertura. Essa peça sobressai á cobertura formando uma caixa para captação de luz natural acima do

presbitério. A estrutura em madeira para cobertura estaria apoiada sobre estrutura de concreto armado, as paredes seriam fechadas por alvenaria comum, intercaladas pela estrutura viga e pilar em concreto. O Ante projeto para uma igreja Presbiteriana em Jandira, é marcado pela solução plástica mais econômica e de fácil execução, os pórticos em concreto dão forma e garantem estrutura pré moldada, garantindo a viabilidade técnica e de orçamento. Outros projetos de Zenon Lotufo tiveram uma característica influencia da liberdade que o concreto armado concede as formas, marca da arquitetura de Oscar Niemeyer já na incipiente Igreja da Pampulha, como foi o caso da obra de Bauru, em que explorou as potencialidades construtivas do concreto, marcados pela técnica construtiva e seu apelo plástico.

Aspectos poéticos e metafóricos

Zenon Lotufo trabalha a partir de um apelo psicológico para o espaço sagrado, as curvas da cobertura ou da forma total do edifício garantem percepções diversas no interior do templo, uma questão inclusive trabalhada pelo arquiteto em sua tese intitulada “O espaço psicológico na Arquitetura”. Princípio que corrobora com o teólogo Paul Tillich, para quem a arquitetura moderna poderia atender as expectativas de um templo protestante, pois existem diferenças no campo artístico e programático entre os protestantes e os católicos, protestantes dão preeminência ao ouvido ou seja, maior ênfase na Palavra proclamada. Os projetos de Zenon Lotufo atendem a essa necessidade enfatizando a posição espacial do púlpito e a disposição da congregação. Entretanto, nenhum de seus trabalhos apresenta uma planta central, que seria a mais indicada para esse caso, representando mais a dinâmica e a espiritualidade protestante, e a possibilidade de maior interação entre as pessoas. Nenhum desses projetos de Zenon Lotufo seria construído, e a considerada primeira igreja moderna da cidade de São Paulo, seria obra do arquiteto Jacob Ruchti.

▪ **Jacob Ruchti (1917-1974)**

Forma-se arquiteto no curso de engenheiro-arquiteto da Escola de Engenharia Mackenzie, na segunda metade dos anos 1930. Seu espírito inquieto, não permitiria que se adaptasse a estética e ao senso comum. O que o leva a atuar na vanguarda da arquitetura moderna. Associa-se ao arquiteto Miguel Forte, com quem representaria, com alguns outros arquitetos, um posicionamento distinto em relação á posição arquitetônica atuante em São Paulo nas décadas de 1950 e 1960. Forte e Ruchti buscam uma arquitetura mais refinada, com atenção precisa ao detalhe incluindo seu mobiliário. Uma de suas referencias é a arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright, e seus projetos de igrejas demonstram o intercambio entre os conceitos wrightianos, seja na escolha das formas, materiais, revestimentos e a atenção ao detalhe. A igreja Anglicana Santíssima Trindade de sua autoria, foi projetada em 1951 e teve sua construção concluída em 1953, recebeu o premio na II Exposição Internacional de Arquitetura de São Paulo 1953/1954, na categoria 3-Edifícios para Fins Religiosos. O arquiteto projetou também a igreja São Domingos para o concurso que mencionamos anteriormente.

Gênese da forma e composição espacial

A construção se deu em terreno urbano estreito, com 20m x 46m é programa condensado para ser adequado ao lote. Conformado pela associação de prismas regulares, a geometria da base é um retângulo que se ergue em determinado ponto em seção triangular, formando assim o corpo da nave. Na distribuição do espaço introduz canteiros ajardinados nas laterais da nave única, que está verticalmente dividida em três partes pelos pórticos e pelo desenho da cobertura. A estrutura marca o ritmo do caminhar e do olhar, a luminosidade vem de todos os lados e da ampla abertura envidraçada na entrada da nave. Destaca-se a iluminação zenital que é filtrada nos corredores laterais e os vitrais no altar e no coro, assinados pela artista Maria Leontina. O pano de fundo do altar, que posteriormente foi coberto por peças de mármore, é de uma simplicidade formal, só há o necessário. O mobiliário é outra marca desta obra, desenvolvido pelo próprio arquiteto, os bancos da assembleia levam pranchas de cerejeira encerada nos assentos e encostos, enquanto que sua base e estrutura são peças fixadas no chão, revestidas de pedra Itacolomy. As luminárias abstratas tem clara referencia dos princípios construtivos da Bauhaus, sendo o desenho posteriormente simplificado e adaptado como peça para venda na loja Branco & Preto. [168],[169],[170]

[168] Perspectiva da Igreja Anglicana Santíssima Trindade (protestante), São Paulo, 1951, Jacob Ruchti. Construída, desenho Jacob e Irene Ruchti. (RUCHTI, 2011:168)

[169] Perspectiva interna da Igreja Anglicana Santíssima Trindade (protestante), São Paulo, 1951, Jacob Ruchti. Construída, desenho Jacob e Irene Ruchti. (RUCHTI, 2011:172)

[170] Planta baixa da Igreja Anglicana Santíssima Trindade (protestante), São Paulo, 1951, Jacob Ruchti. Construída, desenho Jacob e Irene Ruchti. (RUCHTI, 2011:172)

Estrutura e técnica construtiva

O edifício é estruturado em pórticos de concreto, com lógica estrutural aparente, que separa estrutura de panos de fechamento. Em concreto armado os pórticos triangulares possuem 16 metros de vão e 16 metros de altura. As empenas laterais são pesadas visualmente, de tijolos aparentes, livres de estrutura e sem aberturas. A escada que leva

para o coro, tem cortina de vidro em toda a empena lateral, uma abertura do piso a cobertura, enfatizando a independência das estruturas.

Aspectos poéticos e metafóricos

A ambiência criada pelos vitrais, as cores e a abstração da arquitetura contribuem para um interior vivo e de experiência transcendente. A verticalidade dos pórticos triangulares traz a tradição das catedrais góticas de associar a percepção de ascensão com a espiritualidade cristã. Não há figuração na igreja, o único símbolo explícito é uma pequena cruz pendente da cobertura que marca o altar, iluminado desde cima por um vitral abstrato. A igreja da Santíssima Trindade é moderna na forma, na técnica e na ambientação, senão a primeira, é uma das primeiras a incorporar um vitral abstrato, tipicamente moderno. [171],[172],[173],[174]

[171] Vista frontal da Igreja Anglicana Santíssima Trindade (protestante), São Paulo, 1951, Jacob Ruchti. Construída. (Foto Márcio Lima)

[172] Vista interna da Igreja Anglicana Santíssima Trindade, tomada do coro (protestante), São Paulo, 1951, Jacob Ruchti. Construída. (Foto Márcio Lima)

[173] Detalhe do Vitral da Igreja Anglicana Santíssima Trindade, (protestante), São Paulo, 1951, Maria Leontina . Construída. (Foto Márcio Lima)

[174] Detalhe da luminária da Igreja, influencia da Bauhaus, São Paulo, 1951, Jacob Ruchti . Construída. (Foto Márcio Lima)

▪ Rino Levi (1901- 1965)

O arquiteto Rino Levi seria um dos pioneiros na implantação das linhas modernas na arquitetura paulista. Seus trabalhos foram determinantes para disseminar a linguagem moderna, seu método de trabalho baseava-se na análise de todas as condicionantes funcionais do programa de necessidades, bem como da interpretação do clima e da natureza. Suas obras caracterizam-se pela qualidade técnica e formal, precisa em todos os detalhes. Nesse período inicial, onde a questão da abstração se fazia marcante, Rino Levi “se posiciona definindo a arquitetura como uma arte plástica de caráter essencialmente abstrato.”¹⁶² Projetou algumas igrejas que estão alinhadas ao seu método projetivo, das quais destacamos a Igreja para o Conjunto habitacional da Tecelagem Paraíba, de 1953, e a Igreja para a Escola de Especialistas da Aeronáutica.

¹⁶² ANELLI, Renato, GUERRA, Romano. *Rino Levi: Arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001, p. 30

Gênese da forma e composição espacial

Nos anos 1940, os projetos de Rino Levi passam a configurar os volumes funcionais ao redor de um espaço descoberto, abrindo a casa para esse pátio, e isolando-a do espaço urbano. Esse vazio descoberto, permitiria um contato direto com a vegetação tipicamente brasileira e tropical, em alguns projetos o jardim é o estruturador da espacialidade de toda a obra. Exemplos dessas obras são as casas Rino Levi (1944), Milton Gupes (1951) e as Igrejas para o Conjunto habitacional da Tecelagem Paraíba, em São José dos Campos de 1953, e a Igreja para a Escola de Especialistas de Aeronáutica de 1952. [175],[176],[177],[178]

[175] Perspectiva da Igreja para Tecelagem Paraíba (católica), São José dos Campos -SP, 1954, Rino Levi. Não construída. (Revista Acrópole nº223, 1954:210)

[176] Planta baixa da Igreja para Tecelagem Paraíba (católica), São José dos Campos -SP, 1954, Rino Levi. Não construída. (Revista Acrópole nº223, 1954:211)

[177] Perspectiva da Igreja para Escola de Especialistas da Aeronáutica (católica), Guaratinguetá -SP, 1952, Rino Levi. Não construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[178] Planta baixa da Igreja para Escola de Especialistas da Aeronáutica (católica), Guaratinguetá -SP, 1952, Rino Levi. Não construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

Seguindo esse partido, a Igreja para o Conjunto habitacional da Tecelagem Paraíba, em São José dos Campos desenvolve as características espaciais das casas intimistas projetadas pelo arquiteto, sua configuração está marcada pela disposição da única nave, disposta entre dois jardins recolhidos entre altos muros, constituindo um objeto opaco na paisagem. Inserida na praça do conjunto residencial, a igreja ocupa uma das centralidades do conjunto, a edificação teria capacidade para 300 pessoas sentadas. Abre-se lateralmente para dois grandes pátios ajardinados, de onde é possível acessar o templo, existindo uma relação entre o interno e externo, de maneira intimista. A nave está elevada do solo e sua composição é inspirada pelo programa funcional. O interior é banhado de luz natural, luz que chega pelas empenas laterais transparentes. A porta de entrada principal não está na fachada que dá para a praça que é uma empena cega na parte de baixo, seguido pela incorporação de um mural na parte superior. O arquiteto preferiu não trabalhar com uma entrada triunfante, mas o acesso se dá de forma discreta pelas laterais. Trata-se de uma ruptura com a tradição eixo leste/oeste, entrada e altar. O que marca externamente o edifício religioso é a pequena cruz nesse painel.

Preserva-se na planta o formato basilical tradicional, culminando com o altar à frente. Mesmo sem a porta central, ainda existe um circuito processional que é centralizador, havendo uma inclinação da cobertura que dirige o olhar do espectador para o altar. Este, está elevado em cinco degraus em relação à nave da igreja, e destacamos que ele encontra-se aos fundos, pois seguia-se o velho rito de celebrar a cerimônia de costas para a assembleia. O templo está ligado à casa paroquial, mas existe um vazio entre as construções; nos dois lados da igreja as portas e venezianas se abrem para jardins, que são fechados e contribuem poeticamente com a natureza religiosa do espaço, incorporando valores imanentes para a espiritualidade. Há um claro rompimento com os códigos e convenções estabelecidos, e predomina a abstração, formas geométricas puras e a ausência de decoração acrescentada. O projeto anteciparia a disposição espacial que seria adotada em anos posteriores na residência Castor Delgado Perez (1958-1959).

Semelhantemente a Igreja para a Escola de Aeronáutica, tem projeto conformado por jardins nas laterais. Os jogos de luz e sombra que resultam das pérgolas trazem uma rica contribuição plástica, que se juntam as funções psicológicas e práticas exercidas no interior. Os trabalhos de Rino Levi são marcados pela clara distribuição geométrica das superfícies e dos volumes, as retículas horizontais se combinam as verticais, possibilitando a continuidade entre interior e exterior, fundindo dentro e fora. A entrada para o templo se dá pela lateral, assim como no projeto anterior, um grande pátio ajardinado no lado esquerdo de quem entra abre-se numa praça para o exterior, nele, uma capela é delimitada e do lado externo um altar foi posicionada para celebrações ao ar livre. O edifício não marca

diferenciação com as edificações do entorno, mas tem tratamento formal e homogêneo como preconizado pelo funcionalismo racionalista, embora seja caracterizado pela intenção projetual do jardim recluso e a torre.

Estrutura e técnica construtiva

Na igreja para a Escola de Aeronáutica em Guaratinguetá a estrutura e a técnica construtiva utilizada refletem muito das empregadas em suas residências, a presença dos pátios preenchidos com vegetação reforçam essa similaridade. Com a utilização de telhas de fibrocimento conseguiria os planos pouco inclinados dos quais concebeu o projeto. A estrutura possivelmente em peças pré-fabricadas de concreto, constituem pórticos com uma pequena inclinação fora do eixo central da nave. Os fechamentos do templo seriam panos de vidros, onde os elementos vazados de concreto, fechamento do jardim, permitiriam uma entrada controlada de luz e uma barreira visual. Esse jardim é coberto por uma pérgola em concreto, que se funde com a nave. Os materiais modernos são contrastados com alguns muros construídos com pedras e deixados em seu estado natural, trazendo certa rusticidade para a concepção. A sinceridade construtiva está explícita nesta construção, manifestando o comportamento dos materiais, suas texturas e formas. O sistema estrutural do edifício está aparente, são estruturas leves e proporcionam uma quantidade grande de luz para o espaço. [179]

[179] Perspectiva interna da Igreja para Escola de Especialistas da Aeronáutica, detalhe da estrutura porticada (católica), Guaratinguetá -SP, 1952, Rino Levi. Não construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

Na Igreja para o Conjunto da Tecelagem Paraíba, a estrutura em concreto forma um volume prismático com as empenas das extremidades inclinadas, o coro também seria construído com o mesmo material. As empenas laterais desse volume são fechadas por elementos vazados. A igreja seria dotada das questões técnicas necessárias, muito típicas dos projetos do arquiteto, como tratamento acústico, através de painéis refletores trabalhos em madeira. [180]

[180] Corte longitudinal da Igreja para Tecelagem Paraíba, detalhe da estrutura em concreto (católica), São José dos Campos -SP, 1954, Rino Levi. Não construída. (Revista Acrópole nº223, 1954:212)

Aspectos poéticos e metafóricos

A presença dos jardins criariam paisagens internas, há uma opção por introduzir nos projetos uma relação com a natureza, simbolizada pela vegetação tropical, que possibilitaria ricas experiências sensoriais. Conforme palavras do próprio arquiteto, o contato com a vegetação do jardim do interior da casa despertaria “sensação de repouso e serenidade” e “estimula no homem a fraternidade”, trazendo novamente uma harmonia entre homem e natureza, para a vida urbana.¹⁶³

A escolha da introspecção pelo arquiteto, como aspecto essencial do templo, faz com que o espaço da comunidade se recolha no interior dos muros. Há um jogo entre a penumbra propriamente de alguns espaços da nave que se opõe aos jardins iluminados. A continuidade existente entre interior e exterior contribui para uma local de culto mais convidativo e permissivo. Essas igrejas de Rino Levi trabalham com uma flexibilização do racionalismo, que através do tratamento geométrico do espaço, aliado aos espaços abertos e jardins consegue uma humanização necessária para os espaços sagrados. Seus projetos possuem poucas demonstrações de símbolos religiosos, mas, seu tratamento espacial estabelece a ambiência necessária para um local de reunião cristã. Antes, com muita perícia o arquiteto trabalha com elementos da própria arquitetura, como os jardins, o controle da luz, a abstração dos painéis e vitrais, o incentivo a uma nova sociabilidade, para que essa

¹⁶³ ANELLI, Renato, GUERRA, Romano. *Rino Levi: Arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001, p. 96

ambiência seja proporcionada. Seus projetos não tem ausência de significado, mas traduzem numa linguagem moderna aquilo que foi considerado de mais importante para um ambiente de escuta e oração modernos.

Houve uma segunda proposta¹⁶⁴ apresentada pelo arquiteto Rino Levi para a Igreja do núcleo residencial da Tecelagem Paraíba, que se julgou interessante mencionar aqui. O projeto é baseado na volumetria marcada pelo sistema de abóbodas da cobertura. O projeto é uma inversão da Capela São Francisco de Niemeyer, pois a abóboda não está direcionada longitudinalmente como em Pampulha, mas está na transversal, alinhando-se com a marquise. [181],[182]

[181] Perspectiva de uma das propostas para a Igreja da Tecelagem Paraíba (católica), São José dos Campos - SP, 1954, Rino Levi. Não construída. (PENEDO,1997:47)

[182] Perspectiva interna de uma das propostas para a Igreja da Tecelagem Paraíba (católica), São José dos Campos - SP, 1954, Rino Levi. Não construída. (PENEDO,1997:47)

3.4- Reinvenções e novas interpretações do Movimento Moderno: o protagonismo estrutural e o concreto aparente

As reconstruções do segundo pós-guerra europeu contribuíram para revisões da arquitetura moderna. Os objetivos e ideais do Movimento Moderno já não correspondiam aos anseios de uma geração que estava insatisfeita com a estagnação assumida pelas conquistas modernas. O Estilo Internacional “domesticado no tempo” não atendia aos anseios dessa geração apegada as constantes experimentações das vanguardas. É no caminho das revisões, que o Brutalismo surge como tendência marcante no cenário da arquitetura moderna após os anos 1950. Seu apogeu se dá durante os anos 1960 com a frutificação de obras afinadas a um “cânon brutalista”, que pode ter se expandido a ponto de

¹⁶⁴ A segunda proposta para o projeto é apresentada no livro de PENEDO, Alexandre. *Arquitetura Moderna São José dos Campos*. São José dos Campos, SP. 1997, p.55

ser identificada uma conexão Brutalista neste período, com um florescimento simultâneo em vários países e regiões.¹⁶⁵ O concreto aparente, marca desta conexão, está presente na arquitetura de várias partes do mundo, como Inglaterra, Estados Unidos, Itália, Chile e Brasil. Alguns arquitetos já haviam trabalhado com uma exposição franca do concreto, mas é o arquiteto Le Corbusier em sua obra *Unité d'Habitation* de Marseilles (1945), que apresenta a dignidade do concreto diante de outros materiais até então considerados nobres, como o mármore e a pedra. O que antes estava escondido por trás de um revestimento, agora se tornaria protagonista esbanjando seus atributos simbólicos e até provocativos. Há um apelo simbólico atribuído ao uso do concreto aparente, e dos materiais em seu estado natural, que de modo geral estão associados as técnicas primitivas. [183]

Não é apenas na materialidade que acontecem as revisões, elas se estendem para a própria concepção do projeto, nas técnicas construtivas e principalmente no partido, surgem outros caminhos e opções formais, com a produção de arquitetos como Alison e Peter Smithson, Marcel Breuer, Louis Kahn, além de Le Corbusier com sua própria revisão.

[183] Vista da *Unité d'Habitation*, Marseilles, 1945, Le Corbusier. (SUMA, 2011:40)

O Brutalismo tem em sua crença na indústria, na produção em série, e o apreço pelo fator estrutural, suas chaves funcionais. Os aspectos cultuados pela ética construtiva desses arquitetos são os valores materiais, a construção sem revestimento e a aparente verdade estrutural. Amparados no desenvolvimento da engenharia mostraram através da técnica do concreto armado, a possibilidade de desprender-se de um projeto marcado pelo mecanicismo e a ortogonalidade estrutural, e partem em busca de conceitos formais que fossem mais dinâmicos e não tão estáticos. Um indício dessa direção está na estrutura, que antes era reticulada, ortogonal e discreta, e agora se desloca do fechamento e passa a

¹⁶⁵ ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista*. Tese de Doutorado, 2005, p.103

ordenar o projeto. Ela não é mais simples, econômica, mas se torna estrutura proeminente, oblíqua, com forte apelo dinâmico. Há intensa exploração plástica da solução estrutural, onde a expressão formal decorre da própria estrutura.

No Brasil, nos anos 1950 o Brutalismo encontrou um campo fértil entre os arquitetos paulistas, seja pela ênfase na tradição tectônica, típico da produção paulista desde a cidade de barro, até pelas políticas desenvolvimentistas e questionamentos político-ideológicos que passam a se mesclar aos conceitos artísticos da produção arquitetônica. Essa produção local não estava isolada da sensibilidade plástica internacional e permitia uma comunicação com a produção dos grandes mestres e correntes. Em São Paulo, essa produção seria uma mostra da complexidade cultural e política daqueles anos, pois

“A arquitetura brutalista, entendia então como uma manifestação artística compreendida com a realidade, a autenticidade, e as questões éticas, assumiria nas mãos dos paulistas o caráter de denúncia, seja nas contestações da contracultura, seja, como reação à conjuntura política que se agravaria nas décadas de 1960 e 70. O compromisso com a exposição crua da realidade encontra na exploração didática dos aspectos tectônicos, do arrojo estrutural e dos elementos construtivos sua melhor opção. Pela primeira vez, lançava-se de São Paulo, não apenas ideias isoladas que floresceriam no Rio de Janeiro enquanto movimento, como o neo-colonial e a própria arte moderna, mas de fato, um movimento de fermentação local, que incorporava referências nacionais e internacionais.”¹⁶⁶

No Brutalismo Paulista arte e técnica se fundem. Embora não pareça comportar uma definição estrita de suas posições estéticas, é possível verificar algumas similaridades na produção de alguns arquitetos. Abandona-se certo sentido de elementaridade e de regularidade para se dedicar a soluções que são resumidas pela hegemonia estrutural compreendida no seu sentido físico, além de uma busca por restaurar valores sublimes da construção. A influência formal está vinculada a Le Corbusier, com o concreto bruto aplicado aos prismas puros, e uma busca pela univolumetria. A ética da clareza estrutural e sua adequação no uso dos materiais seria refletida numa paleta muito distinta de materiais. O que nos remete a dimensão do discurso ético dessa produção, que seria um dos pontos de contato com o "*New Brutalism*" inglês, embora não haja uma rejeição da estética em favor da ética. As edificações são honestas, baseadas na síntese entre expressão e técnica, a produção também marca a superação do funcionalismo estrito. Com predominância das hábeis soluções estruturais, seus traços emocionais nada modestos, conseguem se sobrepor a experiência moderna anterior. Caracterizada pela austeridade, a tendência brutalista paulista encontrou no concreto aparente, o material ideal, sendo empregado tanto

¹⁶⁶ CAMARGO, Monica, J. *Poéticas da razão e construção: conversa de paulista*. Tese de Livre Docência, 2009, p. 152

na estrutura como nos planos de vedação, que não chegavam a dissimular a proposta estrutural, ficando claro a identificação dos elementos que constituíam a obra. As questões tecnológicas vigentes no período promoviam uma busca pelo avanço de novas formas, técnicas e relações arquitetônicas. Seria uma produção influenciada pelo desafio tecnológico, característica nacional dos anos 1960 e 1970.

A arquitetura Brutalista paulista pode ser sistematizada através de algumas características em comum. Entre elas estão o partido que é geralmente em monobloco, a presença da hierarquia se houver mais de um volume, o contraste com o entorno e a solução volumétrica horizontal. No aspecto compositivo há preferência pela caixa portante *citroham*, e plantas genéricas. Já do ponto de vista das questões simbólico-conceituais, existe uma austeridade e homogeneidade, ênfase na construtibilidade da obra, clareza da solução estrutural, e a ênfase no caráter experimental de cada exercício arquitetônico, seja no programa ou na forma.¹⁶⁷ Há valorização da simplicidade e pureza prismática, marcada pela massa e plasticidade, também no uso de violentas zonas de cor, além da "castidade moral". Embora seja valorizada a simplicidade formal na produção, é característico da arquitetura paulista um expressionismo estrutural, com valorização das definições arquitetônicas com caráter mais construtivo e tecnológico.

No vivo embate entre a valorização do gesto criador e o apelo de modernização padronizada estabelecido no conceito de standardização está o impasse e as inquietações entre a imaginada industrialização da construção e a produção efetiva ainda artesanal, sendo que,

Há uma incorporação de técnicas construtivas que são conceitualmente modernas. Entretanto são "produtivamente atrasadas, hostis e brutalizadas para disfarçar, em seu interior brutalista, uma tão poderosa quanto negativa atitude contra-cultural que recomendava outros modos de sociabilidade: mais retrógradas, rurais e, inclusive, monásticos."¹⁶⁸

A produção brutalista põe em contraste com a arquitetura carioca, a humanidade e domesticidade paulista. Seus projetos sugerem a predominância da vida comunitária, que decorre da utilização do espaço único, onde as segregações não são bem aceitas, assim como as compartimentações são evitadas. Procura-se a valorização dos espaços coletivos nas obras, sem barreiras entre público e privado, e um desejo de despojamento, de busca pelo essencial e não do superfluo, conceitos que aparecem em algumas obras religiosas analisadas neste trabalho.

¹⁶⁷ ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista*. Tese de Doutorado, 2005, p.33

¹⁶⁸ GIMENEZ, Luis Espallargas. *Arquitetura paulistana da década de 1960: técnica e forma*. Tese de Doutorado, 2004, p.64

3.4.1- O uso do concreto na arquitetura religiosa, possibilidades tecnológicas e poético simbólicas. A forma, o material e o programa do Templo Cristão

A vanguarda utilizou alguns motivos para defender a composição arquitetônica através de formas elementares, uma delas era a de que essas formas são belas e objetivas podendo ser apreciadas com clareza, e ainda ao fato de ter uma origem abstrata e de fácil reprodução. Reconhecendo que a arquitetura como arte, tem o propósito de proporcionar lugares onde a vida possa “ter lugar”¹⁶⁹, alguns arquitetos modernos entenderam que um sistema arquitetônico racional e lógico não poderia ser distanciado de um sistema formal significativo. Os grandes arquitetos modernos não criam que as formas simplesmente seguissem a função, os que assim acreditavam caíram no que Norberg-Schulz chama de Funcionalismo vulgar.¹⁷⁰ Por isso, os arquitetos viram necessidade de encontrar metáforas a partir dos sólidos puros, encontrar novos simbolismos de acordo a mentalidade moderna, e integrá-los em formas nascentes da geometria. Alguns deles souberam fugir do estreito racionalismo funcionalista e conseguiram poeticamente trabalhar com as formas abstratas, como é o caso de alguns projetos realizados para igrejas. Os trabalhos conseguem atribuir as formas abstratas maneiras para despertar um caráter espiritual, sem deixar de ser modernas. Entretanto, projetar uma igreja com uma interpretação nova e aberta consistia numa tarefa complexa, mesmo sendo de simples assimilação as formas traçadas unicamente pelas leis geométricas mostravam-se “deficientes” em comunicar os sentimentos coletivos dos indivíduos. Um modo de expressividade essencialista, baseado no estrito racionalismo teria dificuldade em provocar os sentimentos de emoção plástica a qual Le Corbusier sustentava.¹⁷¹ Para a configuração interna das novas igrejas, buscava-se que fosse empregada uma série de componentes humanos, espirituais e religiosos. O questionamento era o de como desenvolver esse projeto, sem deixar de ser moderno caindo num simbolismo literal e historicista.

Essas formas modernas seriam apropriadas e transformadas, como vimos no pós Segunda Guerra Mundial, marcado por uma crítica do racionalismo. Destaca-se as obras de alguns arquitetos, que adotavam um racionalismo empírico e acumulativo, como Van Eyck, Hans Scharoun e Louis Kahn, com novas interpretações dos paradigmas modernos e das necessidades metafóricas. A Igreja *Wheels of Heaven* de Van Eyck, demonstra uma

¹⁶⁹ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de La arquitectura moderna: sobre La nueva tradición del siglo XX*. Barcelona, Reverté, D.L. 2008, p. 13

¹⁷⁰ Ibidem, p.32

¹⁷¹ Em Le Corbusier a emoção plástica é conceito desenvolvido sobre a sábia manipulação da forma como meio de expressão e da luz como material de projeto.

arquitetura condicionada pela dimensão humana, com atenção a cada lugar e ao programa integral do edifício. Van Eyck põe em dúvida a ditadura funcional da geometria e reconhece a necessidade de atender aos aspectos emocionais dos elementos arquitetônicos, que foram deixados de lado pelo funcionalismo mecanicista. Recorre em seu projeto as estruturas formais elementares idênticas ao do discurso moderno, mas acolhendo critérios de associação especiais, que podem responder afirmativamente a interpretação emocional de determinados sistemas de associação formal possíveis pelo uso do concreto armado.[184],[185]

[184] Maquete da Wheels of Heaven Church (católica), Driebergen-Amsterdam, 1966, Aldo Van Eyck. Não construída. (Gil, 1999:153)

[185] Maquete da Wheels of Heaven Church (católica), detalhes internos, Driebergen- Amsterdam, 1966, Aldo Van Eyck. Não construída. (Gil, 1999:153)

Na arquitetura brasileira Oscar Niemeyer já demonstrava um interesse maior pela expressividade da forma que o concreto possibilitaria, também a arquiteta Lina Bo Bardi, que ancorada nos aspectos programáticos e fenomenológicos de um projeto, busca superar os condicionantes do racionalismo. São “posturas que procuram corrigir as atitudes mais ortodoxas do racionalismo inicial.”¹⁷² Com a busca de novas conquistas formais, e o empenho em encontrar novos modos de monumentalidade, alguns arquitetos do segundo pós-guerra foram encontrar sua inspiração nos avanços tecnológicos. Todavia é na arquitetura paulista com seu interesse pela estrutura como um dos fatores ordenadores do desenho e a valorização do emprego expressivo dos materiais que a estética brutalista, em sua sobriedade, manifestaria através das características intrínsecas dos materiais, os componentes necessários de valor existencial requeridos pela arquitetura. Dá-se atenção para a poética da construção, para a tectônica, permitindo que a técnica fosse além da mera preocupação prática da construção material do edifício.¹⁷³

¹⁷² MONTANER, J.M. *A modernidade Superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2013,p.73

¹⁷³ GIMENEZ, Luis Espallargas. *Arquitetura paulistana da década de 1960: técnica e forma*. Tese de Doutorado, 2004, p.114

Cada período apresenta suas unidades internas, e é possível descobrir certas analogias entre fenômenos que são distintos, como por exemplo entre arquitetura, movimentos religiosos e filosofia. A busca por paralelismos é atitude questionável, mas alguns cruzamentos são possíveis de serem feitos. Erwin Panofsky faria um paralelismo ao tratar de “Arquitetura gótica e Escolástica”, trabalhando com analogias entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. Pela coincidência no tempo, de contatos pessoais¹⁷⁴, acreditamos que seria possível traçar alguns paralelos entre a busca do Movimento Litúrgico e alguns aspectos arquitetônicos da arquitetura moderna desenvolvida nos anos de 1960. Sem pretensões de uma análise profunda, verificamos que existem algumas questões associadas à verdade material e simplicidade que também faziam parte das intenções reformistas da arquitetura religiosa promovidas pelos adeptos do Movimento Litúrgico. Por isso, ao se adotar esses princípios na arquitetura religiosa ele se revestiria de um potencial simbólico conceitual afinando arquitetura e aspectos religiosos.

O frei Pie-Raymond Régamey (1900-1996), profundamente envolvido no Movimento Litúrgico e um dos responsáveis pela revista *L'Art Sacré*, em seus textos fazia uma chamada em prol de verdade material e simplicidade a serem empregados na construção de igrejas e mosteiros, sem que isso deixasse de comunicar algo. Diria Régamey:

Ama a simplicidade do evangelho, e em toda tarefa usa os meios pobres. O destino profundo dos homens e da Igreja no mundo em revolução, a miséria material e todas as misérias do coração e do espírito, a bem-aventurada pobreza espiritual e a pobreza dos meios autênticos da arte, será que tudo isso não converge?¹⁷⁵

O movimento Brutalista parece vir de encontro ao chamado mais radical por uma verdade material, sua estética é marcada pela atmosfera interna austera e pelos materiais deixados à mostra. O Brutalismo teria "um desenho duro, de caráter primitivo, que constitui-se numa crítica ao mundo fácil e confortável dos objetos de consumo."¹⁷⁶ A realização de edifícios e complexos religiosos com a estética brutalista, foi muito recorrente em mosteiros e conventos, que buscavam nessa estética a simplicidade cisterciense. Pode-se citar o caso de *La Tourette*, projeto pioneiro na utilização do concreto aparente, os projetos de Marcel Breuer, como o Priorado da Anunciação em Bismarck, North Dakota, entre 1954 e

¹⁷⁴ Pierre Marie-Alain Couturier e Pie-Raymond Régamey, clérigos sensíveis a questão da arte e arquitetura moderna, tinham uma proximidade grande com arquitetos como Perret, Le Corbusier e com artistas como Rouault, Braque, Chagall e Matisse. Esses contatos, acreditamos ter gerado uma contribuição de conhecimentos e de perspectivas sobre arte e arquitetura, se não podemos falar de influências, podemos falar de contribuições entre as partes.

¹⁷⁵ RÉGAMEY, Pie Raymond. *Arte Sacra contemporânea*. São Paulo, Editora Herder, 1965, p.210

¹⁷⁶ GIMENEZ, Luis Espallargas. *Arquitetura paulistana da década de 1960: técnica e forma*. Tese de Doutorado, 2004, p.105

1963, a Abadia de *St. John Baptist* (1958-1961), *Collegeville*, Minnessota, e o Convento Baldegg, em Lucerna, Suíça, entre 1968 e 1969. [186],[187]

[186] Detalhe da Torre em concreto do Priorado da Anunciação, Bismarck- North Dakota, 1954-1963, Marcel Breuer. Construída. (PAPACHRISTOU, 1970:95)

[187] Vista interna da Igreja do Priorado da Anunciação, Bismarck- North Dakota, 1954-1963, Marcel Breuer. Construída. (PAPACHRISTOU, 1970:101)

No Brasil os casos que merecem destaque são os Mosteiros em Vinhedo e a Abadia de Santa Maria em São Paulo, ambos projetos do arquiteto Hans Broos. Os mosteiros e igrejas buscavam nesses anos a estética das qualidades morais dos cartuxos, como pureza, despojamento e a verdade. Para Ochsé, os arquitetos modernos descobriram na pobreza suas inesgotáveis riquezas, pois, "a pobreza, quando recusa comprometer-se com o luxo vulgar, é mística e refinada."¹⁷⁷ Embora seja questionável até que ponto a arquitetura possa contribuir com as formas e modos de existência, a simplicidade, a beleza e a humanidade que daí resultam são aspectos que falam profundamente para a existência humana. No contexto eclesiástico o despojamento dos elementos de decoração e a distinção pela nudez do concreto armado e sua recusa pelo luxo e ostentação, poderia expressar que “diante da miséria que aflige a tantos seres humanos, o fausto e a suntuosidade constituem uma ofensa contra a lei evangélica.”¹⁷⁸

Para compreender a moderna arquitetura religiosa paulista, parece nos importante essa consideração dos possíveis cruzamentos entre a estética do concreto aparente, e a possibilidade poético simbólica dela resultante. Forma, material e programa seriam revistos na construção dos templos cristãos paulistas, os aspectos básicos da arquitetura moderna seriam mantidos, mas ressignificados. Cabe ressaltar que a arquitetura moderna, não

¹⁷⁷ OCHSÉ, Madeleine. *Uma Arte Sacra para nosso Tempo*. São Paulo, Flamboyant, 1960, p.137

¹⁷⁸ COBIAN, Esteban Fernandez. *El espacio sagrado em la arquitectura española contemporânea*. Coruña. Tese de Doutorado, 2000, p.351

estabelece um modelo ou tipologia para o tema do templo, fundamentalmente, o movimento moderno propicia uma espécie de laboratório para as experimentações de espacialidade e formas, que se apropria das oportunidades simbólicas oferecidas pelo programa eclesial. Exploramos aqui alguns trabalhos desenvolvidos que se coadunam nessa matriz construtiva e estética, começando pelos trabalhos do arquiteto Joaquim Guedes.

▪ **Joaquim Guedes (1932- 2008)**

Formado pela faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo no ano de 1954, Joaquim Guedes seria um destacado arquiteto no cenário paulista. Durante sua graduação teve contato com o padre dominicano Louis Joseph Lebrecht, com quem estagiou e desenvolveu projetos em escala urbana. Com uma obra diversificada e ampla, Guedes contaria com um amplo diálogo em relação a obra de alguns mestres da arquitetura como Le Corbusier e Alvar Aalto. Conforme o arquiteto, ao responder sobre sua formação diz que Le Corbusier o marcou através de seu discurso arquitetônico que procurava um novo espaço para uma nova sociedade moderna. De Alvar Aalto, viria a revisão do pensamento funcionalista, a arquitetura mais ligada ao homem e sua existência, a valorização dos espaços interiores, e uma visão espacial mais integral que correspondia a um trabalho meticuloso de cor, textura, forma e espacialidade. Joaquim Guedes se apropria de conceitos Aaltianos e os aplica em maior ou menor grau de acordo com a natureza do projeto, destacamos alguns de seus projetos de igrejas, analisando forma, função e significado.

▪ **Igreja Sta. Maria Madalena- Vila Mariana, São Paulo**

Joaquim Guedes foi o vencedor do concurso para projeto da Igreja de Vila Madalena, que lhe renderia o prêmio Governador do Estado. A igreja projetada em terreno geometricamente definido pelas medidas de 50m x 50m, possuiria capacidade para 800 pessoas. Na pesquisa ao Acervo do arquiteto, hoje disponível na Faculdade de Arquitetura da USP, encontramos duas propostas, semelhantes, para esta Igreja. O primeiro projeto é datado de 1956, apresenta algumas diferenças em relação à obra construída, basicamente na configuração da planta, na disposição do altar, na instalação dos altares laterais e dos confessionários. O partido arquitetônico é o mesmo do projeto executado, definição estrutural semelhante, a mesma disposição da assembleia, no entanto, os altares laterais que assumem uma esfera secundária tem as paredes ao fundo fechadas em ângulo,

conferindo uma certa profundidade aos mesmos. Esse desenho se refletirá na empena dos fundos onde esses volumes salientes são destacados pela textura do concreto. Aqui a estrutura ganha um destaque maior, pois no nível do solo ela já está proeminente, destacada do plano de fechamento da nave. Também é digno de nota, a torre esguia que sai do próprio volume, estratégia formal diferente da usada no projeto final, a torre em concreto é elemento importante para a significação da edificação. A posição dos confessionários é outro elemento interessante, um volume de forma prismática está incorporado a elevação principal, nele estariam os confessionários e a pia batismal, se constitui numa espécie de nártex que faria a transição do exterior para o interior. [188],[189],[190]

[188] Planta Baixa do primeiro projeto para a Igreja de Sta. Maria Madalena, São Paulo, 1956, Joaquim Guedes. Não construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[189] Elevação frontal do primeiro projeto para a Igreja de Sta. Maria Madalena, São Paulo, 1956, Joaquim Guedes. Não construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[190] Elevação dos fundos do primeiro projeto para a Igreja de Sta. Maria Madalena, São Paulo, 1956, Joaquim Guedes. Não construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

O outro projeto é o datado de 1957 que se aproxima das resoluções finais, e tem algumas modificações em relação ao primeiro projeto. Passaremos a uma descrição mais detalhada deste projeto. [191],[192],[193],[194]

[191] Planta Baixa da Igreja de Sta. Maria Madalena, São Paulo, 1957, Joaquim Guedes. Construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[192] Elevação Frontal da Igreja de Sta. Maria Madalena, São Paulo, 1957, Joaquim Guedes. Construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[193] Perspectiva da Igreja de Sta. Maria Madalena, São Paulo, 1957, Joaquim Guedes. Construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[194] Corte detalhado da Igreja de Sta. Maria Madalena, São Paulo, 1957, Joaquim Guedes. Construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

Articulação formal e composição espacial

Projeto em concreto armado aparente, edificação caracterizada pelo despojamento, favorecendo o essencial, a volumetria apresenta um aspecto de galpão industrial. A configuração da planta é o grande destaque, seu arranjo interno está afinado aos princípios do Movimento Litúrgico. A disposição do altar entre duas alas de bancos elevadas marca o centro ideal da igreja, a comunidade está disposta em volta da mesa para celebração, disposição até então inédita em São Paulo. Um volume prismático se projeta da empena dos fundos para a assembleia, fazendo a separação entre a sacristia e o altar, bem como do acesso para o pavimento inferior. Os confessionários estão dispostos nessa mesma parede, entre os nichos formados entre os pilares, atendendo a funcionalidade necessária. Os altares laterais também ocupam essa posição, resquícios da velha liturgia, mas que aqui não conservam qualquer pretensão de incentivo á devoção individual, a devoção comunitária é valorizada mais que a individual.

O interior é desnudo, marcado então pela transgressão do concreto armado aparente e o sistema estrutural evidenciado. Duas cascas de concreto parecem flutuar sobre a entrada principal, marquise que transpassa a empena e se estende para o interior da nave. A edificação é perfeitamente simétrica, interior e exterior são rigorosamente distribuídos com valorização da simetria. Harmonia que seria quebrada pela construção da torre, volume prismático puro e independente. A iluminação natural do espaço vem de amplas aberturas na parte superior dos fechamentos de concreto. A luz entra pelos tijolos de vidro a partir da altura da porta principal, não há transformação dessa luz, ela é uniforme e não dirigida. Ela caracteriza o espaço aberto moderno para um templo, contudo a estratégia não contribui para criar uma ambiência distinta. Nos projetos do arquivo do arquiteto, verificou-se que ele pretendia que os fechamentos das aberturas de iluminação tivessem vitrais, em seu detalhamento apresenta uma composição geométrica dos cristais. Obra das pioneiras a utilizar o concreto aparente, trabalha com soluções até então experimentais para a arquitetura paulista.

Estrutura e técnica construtiva

O projeto caracteriza-se pelo protagonismo da estrutura, construída em concreto armado com amplos vãos livres. A igreja está organizada em um espaço interno de planta livre de 40 m por 20 m. A acentuada inclinação do lote promoveu o partido estrutural, onde a igreja está apoiada sobre pilares, para manter o nível entre a rua, a praça frontal e a nave acessada por poucos degraus. Sete pórticos de concreto com espaçamento a cada 5 metros, estão amarrados a uma viga central localizada na linha das fachadas, que também se apresenta como fechamento, um plano opaco e pesado. A viga se interrompe nas duas passagens de acesso a nave, essa mesma viga apresenta balanços nas extremidades longitudinais e apoia a laje que está elevada do nível do solo e que acomoda o piso da nave. Diferente dos primeiros projetos, onde os pórticos estavam organizados por vigas inferiores e pilares de concreto e treliça metálica para cobertura, a estrutura seria exclusivamente construída com concreto em toda a estrutura. O piso da assembleia está inclinado em 10%, subindo no sentido das extremidades, estratégia funcional para melhorar a visibilidade.

Aspectos poéticos e metafóricos

O projeto possui afirmações e trabalha em direção a buscar uma nova forma de interação entre comunidade e oficiante. Sua conquista está na nova configuração da assembleia, que passa a estar integrada num espaço de celebração comunitário, e não mais individualizado. Embora o templo seja conciso em suas estratégias poéticas e metafóricas, trabalha com a relação mais ativa entre terra e céu, as relações entre o acima e abaixo, entre o abaixo opaco, escuro, matéria, marcado pela grande viga/fechamento em concreto, e a parte superior praticamente toda aberta, fechada por vidros onde a abundância de luz invade o espaço, uma luz que vem de cima. A zona inferior então seria terrena, constituída por elementos corpóreos e a zona superior seria celestial, de caráter luminoso e desmaterializado. O espaço tipicamente moderno, em sua composição espacial, formal e material, contribui para o novo modo de se ver e entender o mundo, experiência necessária para se estabelecer relações significativas entre o homem e seu novo entorno, encontrando uma nova ponte de apoio existencial.

▪ Igreja de Santo Antonio em Lauzane Paulista, São Paulo -1958

São poucas as informações encontradas sobre esse projeto, pelos croquis podemos entender de que se trata de projeto para substituição do templo existente. [195],[196],[197],[198]

[195] Planta de implantação do antigo templo, Lauzane Paulista-SP, 1958, Joaquim Guedes. Não construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[196] Croqui de implantação sugerindo as portas de acesso ao novo templo, Lauzane Paulista-SP, 1958, Joaquim Guedes. Não construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[197] Croqui planta baixa, com distribuição dos assentos, escadas de acesso, altar e estrutura de apoio nos fundos, Lauzane Paulista- SP, 1958, Joaquim Guedes. Não construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[198] Croqui com corte transversal indicando acesso, inclinação do piso e detalhe de iluminação do altar, Lauzane Paulista- SP, 1958, Joaquim Guedes. Não construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

Gênese da forma e composição espacial

O Terreno de formato irregular sugere implantação de uma ampla praça no sentido maior do lote, onde segundo anotações seria aproveitado o desnível e instalado salão para reunião. A forma semicircular se projeta em sua área maior sobre a calçada, em seu ponto de maior curvatura. Como apêndice da nave um volume irregular esta acoplado com passagem pelos fundos do altar, onde seriam instalados confessionários, sacristia, que se ligaria por marquise a residência paroquial. A nave é organizada em semi círculo com piso inclinado, a semelhança dos teatros de arena. A entrada se dá mediante quatro portas que são acessadas mediante escadas, saindo próximo ao altar. Quatro áreas destinadas para os bancos completam o espaço de culto, que vai aumentando sua inclinação a medida que se aproxima da superfície curvada do semi círculo. Aqui há uma passagem para circulação entre os assentos, onde seria estudada a colocação de imagens. Pela ausência de perspectivas e indicações de abertura não é possível precisar como se daria a iluminação, no entanto acima do altar a laje plana da volumetria tem pequeno volume que causa uma ruptura formando abertura para iluminação zenital acima do altar. O espaço esta organizado de forma que haja uma valorização da centralidade do altar, instalado em superfície também semicircular elevado por três degraus. A pia batismal está localizada em local privilegiado, no mesmo eixo transversal do altar, onde a empena de fechamento tem uma inclinação maior que a do outro lado. Os confessionários que teriam dificuldade de instalação em estrutura semicircular, estrategicamente estão instalados no volume anexo ao fundo do altar, mas tem seu acesso pela nave, o padre ficaria disposto nesse anexo e o confidente do lado da nave.

Estrutura e técnica construtiva

A estrutura é formada pelo semicírculo enrijecido, em concreto armado. Na entrada a laje que cobre o adro, é a laje inclinada do piso do templo. A cobertura é uma laje plana, formando vão livre internamente, sem apoios, sustentados pelo enrijecimento da forma em concreto. Dois semi círculos possibilitam o enrijecimento da estrutura um menor no nível do acesso e um maior na projeção mais elevada do espaço do templo.

Aspectos poéticos e metafóricos

A planta semi circular da nave sugere um sentido de comunidade e um convite a participação. A forma é convidativa, dinâmica e demonstra a radicalidade formal para uma igreja paulista, ainda apegada a ideário das igrejas ecléticas. O espaço sacro é aconchegante, devido a forma circular.

▪ Igreja Matriz de Osasco 1961

Na pesquisa ao Acervo da FAUUSP não foram encontrados os desenhos relativo á Igreja Matriz de Osasco. No entanto, as fotos da maquete foram preservadas, e são elas que nos permitiram analisar o projeto. [199],[200],[201],[202],[203],[204]

[199] Foto 1 da Maquete da Igreja Matriz de Osasco, monumentalidade, Osasco- SP, 1961, Joaquim Guedes. Não construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[200] Foto 3 da Maquete da Igreja Matriz de Osasco, detalhe luz e sombra. Osasco- SP, 1961, Joaquim Guedes. Não construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[201] Foto 2 da Maquete da Igreja Matriz de Osasco, detalhe luz e sombra. Osasco- SP, 1961, Joaquim Guedes. Não construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[202] Foto 4 da Maquete da Igreja Matriz de Osasco,. Osasco- SP, 1961, Joaquim Guedes. Não construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[203] Foto 5 da Maquete da Igreja Matriz de Osasco, detalhe cobertura. Osasco- SP, 1961, Joaquim Guedes. Não construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[204] Foto 6 da Maquete da Igreja Matriz de Osasco, sobreposição no terreno. Osasco- SP, 1961, Joaquim Guedes. Não construída. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

Gênese da forma e composição espacial

Um volume cilíndrico surge no alto de um platô, que é praça aberta formando um adro frontal. A forma pura é trabalhada através das frestas verticais em toda a circunferência, esses cortes na forma descem desde cima e vão se abrindo mais a medida que se aproximam do solo. A sucessão de aberturas configuram as entradas e saídas, bem como trazem iluminação para o interior do edifício. A iluminação é marcada pela variação entre claro e escuro, sombra e luz proporcionadas pelo movimento solar. As aberturas criam uma outra dinâmica espacial nas várias horas do dia, levando o indivíduo a percepções diferentes do espaço a medida que o tempo passa. Existe também uma iluminação zenital, um tronco de cone faz a cobertura, direcionada para o sentido interno da forma, é cobertura transparente que inunda o interior com uma luz desde cima. A planta é circular, o altar está posicionado numa das extremidades, elevado em poucos degraus, amplo para o mobiliário necessário, conta com uma cobertura elíptica posta sobre ele. Existe um volume menor ao lado do templo, um sólido geométrico baixo, provavelmente para conter as atividades anexas a uma igreja, como salão comunitário e salas de aula. Trabalha com formas primárias, tanto no volume da igreja, quanto no volume anexo.

Estrutura e técnica construtiva

A forma do templo sugere a técnica construtiva que seria empregada na construção, por ser volume rígido, o concreto armado seria material e técnica mais comum para tal empreendimento. A maquete sugere um pouco da materialidade que o Templo teria, uma textura rugosa sugere que o concreto seria deixado aparente, ressaltando o material.

Trabalho poético e metafórico

O sentido de elevação é perceptível neste projeto. É a escala monumental, que propicia tanto o sentido de elevação, quanto um sentimento de pequenez diante de tão grande obra, a escala é fator preponderante neste projeto. O volume é ao mesmo tempo opaco e transparente, a opacidade do concreto que se apresenta nas empenas que perdem espaço a medida que se aproximam do solo e a transparência do vidro que ganha espaço ao se aproximar do solo. Um volume de luz que filtra a iluminação do entorno e se abre para a iluminação de cima, da cobertura que se desmaterializa, acentuadamente mais elevada, devido as percepções promovidas pela escala. Aqui há as relações significativas entre a zona inferior terrena e o âmbito superposto celestial desmaterializado. Guedes traz para seu projeto uma herança dos espaços religiosos, a dimensão de terra e céu, criando forma

significativa que contribui para o próprio entendimento existencial. Que se materializa através de um “entendimento temporal desse mundo completo da terra, o céu, o homem e a divindade, e a arquitetura chegam a ser uma verdadeira *imago mundi* ou imagem do mundo.”¹⁷⁹ O símbolo religioso utilizado no projeto é apenas uma cruz que se repete em cada uma das peças situadas entre as aberturas do volume. Joaquim Guedes desenvolveria um outro trabalho de espaço sacro com o arquiteto Carlos Millan, obra bem diferente desta desenvolvida para a cidade de Osasco.

▪ Carlos Millan (1927- 1964)

O arquiteto Carlos Millan pertence a uma primeira geração de arquitetos paulistas que se formam em faculdades específicas de arquitetura, formou-se em 1951 na Faculdade de Arquitetura do Mackenzie. Seu envolvimento com questões religiosas, é aspecto importante a ser destacado, pois iriam ser fatores importantes em sua carreira. Nasce em uma família espanhola católica, na juventude, “após o afastamento voluntário da religião, Millan ligou-se aos Dominicanos e retomou os princípios religiosos, agora como norteadores do seu comportamento pessoal e profissional.”¹⁸⁰ Após esse retorno ao convívio religioso, o arquiteto participa do movimento estudantil de esquerda ligado aos Dominicanos, atuando no movimento Juventude Universitária católica (JUC). É na convivência com os padres dominicanos, agentes do Movimento Litúrgico em São Paulo, que Carlos Millan atuaria como irmão leigo. Integra a Comissão de Artes da Ordem, onde atua com o arquiteto Joaquim Guedes. Sua decisão de se aproximar da Ordem dos Dominicanos se dá pela atuação de uma espiritualidade da práxis e da reflexão. “Millan desde os tempos do colégio São Luiz, movimenta-se em torno das questões religiosas e das suas implicações na vida e no trabalho”.¹⁸¹ Ao se aproximar das reflexões sociais, políticas e poéticas promovidas pelos dominicanos, isso o marca tendo reflexo em sua postura profissional, levando a pensar numa conciliação coerente entre um trabalho técnico e artístico e uma postura religiosa sensível a ações sociais eficientes. Millan se envolveria desde cedo com grupos de assistência a mutirões, cooperando através de orientação técnica com os moradores que construíam em loteamentos não legalizados na periferia da cidade. O arquiteto também acompanharia o trabalho da UNILABOR.

¹⁷⁹ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de La arquitectura moderna: sobre La nueva tradición del siglo XX*. Barcelona, Reverté, D.L. 2008, p.217.

¹⁸⁰ FAGGIN, Carlos A. Mattei. *Carlos Millan itinerário profissional de um arquiteto paulista*. Tese de Doutorado, 1992, p.13

¹⁸¹ Ibidem, p.65

Do ponto de vista arquitetônico, suas referências, como as de seus colegas de geração, concentra-se na polarização dicotômica liderada de um lado pelos defensores da arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright, e de outro pela arquitetura racionalista de Le Corbusier. Os dois mestres, considerados os profetas da modernidade, atuavam como guias para seus discípulos. Na universidade, Millan estagiaria nos escritórios de Aberlardo de Souza, Oswaldo Bratke e Rino Levi, arquitetos marcados pelas conexões com a Escola Carioca de Arquitetura. Sua obra inicial acabaria adotando ambas influências, num movimento que ia da intensa experimentação orgânica e formal, ao racionalismo depurado, cartesiano. Seus projetos para Templos demonstram um desejo de experimentação plástica e espacial.

▪ Igreja do Convento para Padres Dominicanos em Belo Horizonte- 1957

A aproximação com a Ordem dos Dominicanos proporcionou a Carlos Millan o desenvolvimento de alguns projetos para igrejas, um deles seria a Igreja do Convento dos Padres Dominicanos em Belo Horizonte, desenvolvido em parceria com Liliana Marsicano Guedes e Joaquim Guedes. [205]

[205] Vista lateral do Convento Dominicano, Belo Horizonte-MG, 1957, Carlos Millan, Joaquim Guedes e Liliana Guedes. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

Gênese da forma e composição espacial

A planta de forma quadrada agrega o espaço destinado ao culto. Compondo um conjunto maior de uma reforma que seria realizada no Convento, a igreja proposta seria de uso tanto da vizinhança local, quanto dos próprios religiosos. A versão de planta livre empregada pelos arquitetos tem como aspecto notável a volumetria compacta, um prisma de base quadrada neste caso, subordinada pela posição dos elementos estruturais e a

organização estritamente simétrica. Estes princípios empregados pelos arquitetos são de matriz Miesiana marcados pela elementaridade, característica de seus pavilhões diáfanos. O arquiteto Mies van der Rohe trabalha com basicamente duas estruturas formais distintas, que se tornariam canônicas, presentes nos projetos do Crown Hall, Chicago, Estados Unidos (1950-1956) e o outro na Galeria Nacional em Berlim (1962-1968). No trabalho de Millan e Guedes, a organização formal e programática é simples, uma planta quadrada abriga as necessidades litúrgicas, e o espaço da assembleia, que é delimitado por corredores de passagem nas laterais. O piso da igreja está inclinado no sentido do altar, favorecendo a visão do mesmo. Funcionalidade se aplica na organização interna. O amplo presbitério contém os espaços para altar, ambão, cadeiras para oficiantes e uma cruz. O batistério está localizado na entrada, no vestíbulo que faz a comunicação entre o espaço de culto e a praça, a pia batismal está inserida numa caixa de vidro que se eleva até a cobertura, sua total transparência dialoga com o pano de vidro da empena frontal. No entanto, essa superfície contrasta com os planos laterais de fechamento que são opacos em concreto aparente. Não há nenhuma abertura nessas empenas, existe apenas uma fresta que contorna todo o perímetro do templo, não permitindo que esse fechamento chegue a laje e que contribui para a iluminação. Os detalhes seriam os protagonistas, a forma simples ganha humanidade através dessas particularidades, como a transparência da elevação frontal que comunica o espaço interno com o externo, ampliando ainda mais a percepção de planta livre como pressupõe o Movimento Moderno.[206],[207]

[206] Planta baixa da Igreja do Convento Dominicano, Belo Horizonte-MG, 1957, Carlos Millan, Joaquim Guedes e Lílíana Guedes. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[207] Elevação frontal da Igreja do Convento Dominicano, Belo Horizonte-MG, 1957, Carlos Millan, Joaquim Guedes e Liliana Guedes. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

A torre é volume afastado do corpo do templo, exercício elementar composto por quatro pilares que sustentam pequenas lajes, dispostas horizontalmente, formando vazios. A torre faz contraste com o edifício que tem uma orientação horizontal. Também podemos falar da capela de uso restrito dos frades, que fica voltada para o claustro. Ela é um prisma retangular contíguo ao edifício, volume transparente, fechado por panos de vidro subdivididos em áreas geométricas quadradas. Um pórtico em concreto aparente sustenta a laje plana de pé direito duplo que cobre a pequena capela. Nela, apenas o essencial compõe o espaço, bancos, altar e uma cruz, que ganha destaque pois, está contra uma cortina vermelha, elemento que ganha proeminência na simplicidade e pureza do espaço. **[208],[209]**

[208] Perspectiva a partir do claustro do Convento, vista da Capela privada, Belo Horizonte-MG, 1957, Carlos Millan, Joaquim Guedes e Liliana Guedes. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[209] Perspectiva a partir do claustro, evidenciando a capela privada, Belo Horizonte-MG, 1957, Carlos Millan, Joaquim Guedes e Liliana Guedes. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

Estrutura e técnica construtiva

O espaço interno do templo é um volume quadrado coberto por laje nervurada bidirecional apoiada em poucos pilares periféricos, com o limite do interior contíguo a essa estrutura. Apenas quatro pilares sustentariam a ampla laje. Os planos contínuos de concreto e de vidro fazem o fechamento do espaço

A laje nervurada garantiria vencer o vão sem a necessidade de apoios internos, garantindo espaço visualmente livre. Essa amplitude no entanto, é cerceada pelas empenas em concreto aparente, material opaco. A laje não toca as empenas de fechamento, mas existe uma fresta que permite a passagem de luz ao ambiente. **[210]**

[210] Corte longitudinal passando pela igreja do Convento Dominicano, Belo Horizonte-MG, 1957, Carlos Millan, Joaquim Guedes e Liliana Guedes. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

Uma marquise logo a frente também é projetada em laje nervurada, está sustentada por três pilares dispostos em cruz. Esta laje não está no alinhamento da cobertura da nave, mas ligeiramente mais abaixo, cobrindo o batistério, que é volume etéreo e diáfano, constituindo volume independente descolado de qualquer plano da nave, solto no espaço ligado apenas a cobertura e o piso.

Aspectos poéticos e metafóricos

A forma quadrada da planta é uma variação básica sobre o tema da espaço centralizado. Há um equilíbrio entre ênfase periférica e a tendência centralizante do edifício. Esse tipo representa um ato concreto de representação de uma qualidade de imagem, que tem relação com as estruturas básicas do espaço existencial, que no transcorrer da história é utilizado para as ênfases necessárias.¹⁸²

A planta livre seria característica do espaço moderno, da vida moderna e da religião que dialoga com o mundo, representado pela praça em frente a igreja que é lugar de encontro da comunidade, contínuo visualmente com a nave, espaço marcado pela infinitude quando se olha do altar para os fundos. Há confiança na “delicadeza rústica” dos elementos de concreto aparentes, mais do que das superfícies sólidas de alvenaria. A dignidade dessa

¹⁸² NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de La arquitectura moderna: sobre La nueva tradición del siglo XX*. Barcelona, Reverté, D.L. 2008, p.131

arquitetura, característica negada pelos antagonistas da arquitetura moderna, foi possível não por meio de ornamentações, falsos símbolos diretos, mas por meio do próprio material. Há um ritmo espacial imponente, aliando reverência e modernidade.

A iluminação é garantida pela cortina de vidro da empena principal e pela abertura da fresta que existe entre a laje e os planos de fechamento. Entretanto, numa estratégia projetual de uso da luz natural, os arquitetos fizeram três aberturas na laje nervurada que conduzem luz zenital diretamente sobre o altar. Três aberturas dispostas de modo triangular assinalam a centralidade e destaque do altar, essa quantidade de aberturas e sua disposição dizem sobre o simbolismo da doutrina trinitária, metáfora utilizada de forma inteligente, através dos próprios recursos arquitetônicos. Neste projeto há a luz moderna que se distribui de forma uniforme no espaço, mas também há a luz que vem de cima, metafórica e poética. Demonstrando a possibilidade de extrair novas imagens formais dos sistemas construtivos modernos.[211]

[211] Perspectiva mostrando a relação da igreja do Convento Dominicano e a praça, Belo Horizonte-MG, 1957, Carlos Millan, Joaquim Guedes e Lílíana Guedes. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[214] Implantação da Igreja N. Sra. Aparecida, proposta 2, São Caetano do Sul -SP, 1957, Carlos Millan. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[215] Vista frontal Maquete da Igreja N. Sra. Aparecida, proposta 2, São Caetano do Sul -SP, 1957, Carlos Millan. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

Gênese da forma e composição espacial

A primeira proposta do arquiteto para a Igreja, tem uma solução volumétrica horizontal, que é quebrada unicamente pela torre triangular disposta próxima a fachada da rua Oriente. O volume da nave está implantado de forma que delimita duas áreas de jardim, um principal que está voltado para a praça, de caráter público e outro na outra face lateral da igreja que tem caráter mais restritivo servindo ao edifício com escritório e secretaria da igreja, bem como para a residência localizada nos fundos. Ao programa seguem salas para dentista, médico e um pequeno auditório. A forma global é decomposta em volumes independentes, com certo grau de comunicação entre as unidades espaciais, quatro blocos distintos organizam o programa necessário. A entrada principal se dá pela lateral do templo, no nível do altar, e diretamente pela praça, ao entrar no templo, logo a direita está o batistério e a esquerda um vazio que dá acesso aos bancos da nave, uma cruz marca esta entrada. O percurso para a segunda entrada também se dá pela praça, mas seguindo pela lateral da empena do auditório, uma passarela coberta conduz o indivíduo para o templo. Empenas e jardim se alternam no percurso, até chegar a uma das entradas, que fica no desencontro de dois planos retangulares, a entrada é singela, abaixo do coro. A planta é retangular, com assembleia organizada em fileiras de bancos, no formato basilical tradicional. Chama à atenção um amplo vazio na lateral direita de quem olha da entrada para o altar, que não deveria ser preenchido de bancos, pois não tem visão apropriada para o altar. Esse vazio está direcionado para o batistério ao fundo, que é um volume circular localizado sobre o espelho d'água ao fundo do presbitério. No nível do altar um plano opaco que liga piso a cobertura o separa do nártex de acesso, situando o visitante da disposição programática interna do templo. O espelho d'água, que está localizado, tanto na entrada quanto nos fundos do altar, tem acesso direto para o batistério, uma pequena passarela pelas águas orienta o percurso até o espaço circular onde se localiza a pia batismal, todo o volume parece flutuar sobre a água. Como o espelho d'água não é coberto, uma pequena laje circular sustentada por seis pilares cobre o espaço do batistério, formando pé direito mais baixo que o do templo. Um plano cego fecha esse jardim com espelho d'água, plano que é continuidade do fechamento do templo, um mesmo seguimento de concreto que envolve todo o espaço sacro, sua altura não é da totalidade do pé direito, mas vai do piso até o encontro de amplas áreas envidraçadas que se soma ao fechamento do espaço. O fundo do altar é fechado por uma cortina de vidro, que permite a visão do espelho d'água, este é cerrado para o exterior. [216]

[216] Perspectiva interna da Igreja, detalhe do batistério no espelho d'água, proposta 1, São Caetano do Sul -SP, 1957, Carlos Millan. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

O mobiliário segue linhas retas, bancos da assembleia são planos de madeira dispostos na vertical e horizontal, as peças do presbitério, são cubos para assento dos celebrantes, e o altar disposto numa plataforma mais alta é um sólido retangular. Nos fundos da igreja há um coro, acessado por escada helicoidal, constituindo elemento apropriado da tradição. A torre, um volume triangular está localizado no limite do lote, separada do corpo da igreja está implantada na esquina entre as escadas da praça e a calçada.

Em sua segunda proposta para a Igreja Carlos Millan trabalha com uma concepção de formas mais livres e menos ortogonal. A implantação não difere muito da primeira proposta, o templo ocupa praticamente a mesma posição do anterior, jardim e praça passam por uma reconfiguração, a torre está mais recuada do alinhamento, e é prisma triangular, objeto mais escultórico formado por três empenas de concreto, que entre suas frestas deixa visível a escada em seu interior. As empenas da torre tem sua superfície diminuída a medida que se aproximam do apse, onde esta recortada no próprio concreto uma cruz vazada. A planta segue a organização longitudinal, acentuando o percurso rumo ao altar. Este se encontra elevado em alguns degraus em relação á assembleia, o conjunto de altar e presbitério são mais amplos, o piso do presbitério está inclinado em poucos graus, valorizando a posição exclusiva do altar. No fundo deste um plano pouco inclinado delimita o espaço em relação á parede de fechamento da igreja. A regularidade da planta é quebrada unicamente pela localização das capelas laterais, formado por prismas irregulares que se projetam para o exterior. **[217],[218]**

[217] Planta baixa da Igreja, proposta 2, São Caetano do Sul -SP, 1957, Carlos Millan. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[218] Corte transversal e longitudinal da Igreja, proposta 2, São Caetano do Sul -SP, 1957, Carlos Millan. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

O programa complementar com as salas de médico, dentista e secretaria estão situados nos fundos da nave, em volume horizontal, que se encontra ligado ao volume principal que é a igreja, de caráter vertical.

Confessionários e pia batismal estão localizados no pavimento inferior, que pode ser acessado através de uma escada, dispostas no lado externo e outra interna. A pia batismal está alinhada longitudinalmente no mesmo eixo que se encontra o altar, ao lado desta um espelho d'água marca o espaço, e logo acima dele uma abertura circular trás iluminação zenital para o ambiente, do lado oposto do espelho d'água estão os confessionários, saindo uma escada que conduz a pessoa para o templo. O piso da igreja é inclinado, pois no partido adotado há uma busca em resolver os recursos técnicos para locais de reuniões, como conforto térmico, visibilidade, iluminação, ventilação, e acústica. Logo acima da entrada principal está o coro, que tem no plano da cobertura uma estreita abertura em fita, que traz iluminação, rompendo a continuidade do plano inclinado, logo abaixo se encontra a entrada. A solução volumétrica é complexa, composta por volumes irregulares, a igreja é formada por planos de concreto armado inclinados de forma que estabeleça uma ambiência de elevação. No interior essa inclinação chega a atingir a altura de 20 metros. [219],[220]

[219] Vista lateral Maquete da Igreja, proposta 2, São Caetano do Sul -SP, 1957, Carlos Millan. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

[220] Vista Maquete da Igreja, proposta 2, São Caetano do Sul -SP, 1957, Carlos Millan. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

Estrutura, técnica construtiva e materiais

A primeira proposta tem clara definição da independência entre estrutura portante, compartimentação e fechamento. A estrutura está situada na periferia do volume, são dez pilares em concreto que fazem a sustentação da cobertura, os pilares organizados simetricamente estão situados no jardim da lateral do volume, um pequeno beiral se projeta acima do jardim. O plano de fechamento está recuado em relação á estrutura. A cobertura sustentada por uma série de dez pilares, parece ter sido projetada para ser construída com altas vigas de concreto. O desenho da cobertura horizontal tem seu dinamismo garantido pelas inclinações dos planos de fechamento tanto superiores quanto interiores. As inclinações triangulares dão movimento para o interior ortogonal, essas inclinações garantem o escoamento das águas pluviais coletadas pela cobertura, no encontro dos planos inclinados na parte posterior estão as calhas para coleta dessa água. O fechamento do templo parece ser em concreto aparente, e nas duas extremidades de lado menor do volume, a cobertura se projeta formando nártex de acesso ao templo. Na outra extremidade cobre uma pequena parte do espelho d'água, na área próxima ao fechamento de vidro do altar. O coro, uma laje plana de concreto é sustentado por dois pilares retangulares mais espessos. [221]

[221] Corte longitudinal demonstrando a cobertura, proposta 1, São Caetano do Sul -SP, 1957, Carlos Millan. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

A segunda proposta apresenta uma estrutura geométrica sólida, construída com planos de concreto, formando a unidade formal e volumétrica desejada. Corpo rígido onde fechamentos e cobertura constituem uma única peça. A grossa espessura das empenas laterais demonstram a materialidade do volume, elas diminuem ao se aproximarem da entrada principal da igreja. O corpo do templo é em concreto aparente, o corte longitudinal revela a forma triangular do espaço onde as duas superfícies inclinadas que formam a cobertura não chegam a se encontrar, nesse intervalo que existe entre as duas, uma abertura zenital vem desde o alto iluminar o altar. Na lateral da igreja as duas capelas menores são apêndices da volumetria principal, a forma adotada para essas capelas são sólidos geométricos irregulares, moldados pelo concreto armado.

Aspectos poéticos e metafóricos

O primeiro projeto opta por uma clareza para o recinto de culto, é o espaço em sua organização e fenomenologia moderna que estabelecem a relação do usuário com o ambiente. A planta livre rompe com a caixa da arquitetura tradicional, transcendendo a relação espacial que consistia na disposição de recintos fechados postos um ao lado do outro. Carlos Millan procura na permeabilidade do espaço, no diálogo entre interior e exterior, reduzir ao mínimo possível o número de paredes internas, há uma interpenetração dos espaços que se comunicam, batistério e entrada, espaço da assembleia com altar e circulação. A construção de significados se dá pelos arranjos da própria arquitetura, o espelho d'água é elemento importante na construção desta ambiência, bem como da transparência do altar que permite esse contato visual com os elementos da natureza, água e vegetação. O batistério flutuando sobre as águas é simbolismo dos mais importantes para a igreja cristã, rememora o batismo, um rito que se associa a purificação. A praça como em outros projetos é espaço da comunidade, do encontro e da partilha. Millan decide pela iluminação distribuída de modo uniforme pela nave, ela somente é acentuada no altar, pois a cortina de vidro permite uma maior entrada de luz, bem como de luz refletida pelo espelho d'água. Millan antecederia os recursos metafóricos de Tadao Ando em sua Igreja na Água projeto de 1985 em Hokkaido, onde uma parede inteiramente de vidro oferece o panorama de um lago, com uma grande cruz que emerge da superfície da água. O espaço também se caracteriza pelos amplos espaços vazios, um conceito onde vazio e silêncio constituem categorias místicas que segundo Rudolf Schwarz, reclamam a presença do infinito, categoria plástica que demonstra metaforicamente a necessidade de uma presença, constituindo espaço de grande significação para o incomensurável. [222]

[222] Perspectiva interna, proposta 1, São Caetano do Sul -SP, 1957, Carlos Millan. Não construído. (Acervo de Projetos da FAUUSP)

No entanto, a segunda proposta contém significações poéticas e metafóricas mais profundas. Há uma depuração de simbolismos religiosos convencionais, a menção ao transcendente se dá unicamente pelo próprio arranjo arquitetônico, evocando áreas de luz e sombra, como no batistério com ambiente orquestrado pela iluminação zenital indireta que incide sobre o espelho d'água, este refletindo, contribui para a difusão da luz para o

ambiente, novamente a água como simbologia cristã é utilizada. O percurso é elemento de significado aqui, o indivíduo tem que descer para acessar o batistério, batismo é vocábulo de origem grega (*baptizo*) que significa imergir ou submergir, nesse sentido o percurso é de imersão no espaço. Para acessar a nave é necessário ascender, ressurgir do espaço confinado do batistério para o espaço amplo da igreja, batismo também tem no cristianismo uma dimensão de morte e vida ou ressurgimento.

O templo tem espaço caracterizado pela elevação, as empenas ascendentes promovem essa experiência espacial, típico das igrejas góticas. Entretanto, diferentemente das paredes desmaterializadas do gótico, aqui o espaço é duro, pesado, com poucas aberturas, aliás, uma nesga no alto formada pelo desencontro das empenas da cobertura traz luz zenital que acentua a presença do altar. O arquiteto de maneira refinada trouxe para a ambiência sacra significações importantes que remetem ao transcendente, como a mística da luz e da sombra, o espaço ascendente, a singeleza e a materialidade do concreto aparente. A possibilidade de exploração plástica proporcionada pelo concreto armado é tecnologia importante para as opções formais escolhidas. O arquiteto “Millan trazia para perto do traço uma visão espiritual e até religiosa que contrastava, na origem, com a visão laica e político ideológica de Artigas.”¹⁸³ Outro arquiteto a explorar as potencialidades do concreto armado seria Fábio Penteado.

▪ **Fábio Penteado (1929-2011)**

Fábio Moura Penteado estudou Arquitetura na Universidade Presbiteriana Mackenzie, iniciando o curso em 1954. Segundo o arquiteto, a formação acadêmica teria sido desinteressante, obtendo um conhecimento mais abrangente e referencial na “Faculdade Paralela”. Esses encontros informais, reuniam estudantes interessados na produção da arquitetura de linguagem moderna, entre eles importantes figuras do cenário da arquitetura moderna paulista. Nomes como Carlos Millan, Roberto Aflalo, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Telésforo Cristófani, Paulo Mendes da Rocha compunham o grupo de discussões.

O arquiteto Fábio Penteado, formado nesse contexto, seria um profissional muito atuante no cenário da arquitetura moderna paulista, tendo importante participação política junto às entidades representativas da profissão. Sua atuação seria considerada

¹⁸³ FAGGIN, Carlos A. Mattei. *Carlos Millan itinerário profissional de um arquiteto paulista*. Tese de Doutorado, 1992, p.173

“fundamental para a consolidação e a maturidade da arquitetura moderna em São Paulo.”¹⁸⁴ Seu campo de investigação espacial e formal é amplamente explorado nos concursos públicos que participa, lhe dando uma liberdade maior para experimentações. Algumas dessas obras apresentam um expressionismo arquitetônico, mas todas elas são marcadas por uma obstinada fé no potencial da arquitetura para o bem estar da sociedade. A poética da obra de Fábio Penteado está ligada aos pressupostos modernos que procuram aliar a vida ordinária com a beleza e a poesia, suas obras se revelam em plenitude quando nela a vida atua.

▪ Igreja Presbiteriana Nacional de Brasília -1965

Concurso nacional de anteprojetos realizado para escolha de um projeto para a edificação da Igreja Presbiteriana Nacional, a ser construída na nova capital brasileira, Brasília. Segundo os excertos da ata do júri, a avaliação dos projetos, seria baseada em uma divisão de critérios com pesos diferenciados, onde funcionalidade receberia o maior peso, 4, a estética peso 3, a economia peso 2 e apresentação peso 1. Os critérios de apreciação e julgamento estabelecidos privilegiariam uma abordagem mais funcional de projeto, onde funcionalidade tem um peso maior que estética e economia. Após o exame dos trabalhos inscritos, a comissão julgadora resolveu conceder o primeiro prêmio ao projeto do arquiteto Ubirajara Motta Lima Ribeiro, que segundo o parecer apresenta certos valores como, “ideia original, ambientes com acentuado sentido religioso, coerência com o meio urbano, marco monumental”¹⁸⁵, uma ressalva seria levantada, a necessidade de acentuar os valores simbólicos de acordo com as necessidades e a liturgia própria da Igreja Presbiteriana. Um aspecto dos mais importantes, pois ressalta o desejo da Instituição para que seu Templo comunicasse as expressões de fé as quais confessa. Os prêmios para o segundo e terceiro lugares não foram concedidos, o valor desses prêmios foram dados aos projetos que receberam menção honrosa. Foram apresentados 23 projetos neste concurso, entre eles estava o do arquiteto Fábio Penteado, que não foi mencionado e nem premiado, mas foi publicado posteriormente em seu livro. [223]

¹⁸⁴ CAMARGO, Monica, J. *Poéticas da razão e construção: conversa de paulista*. Tese de Livre Docência. São Paulo, 2009, p.176

¹⁸⁵ Revista Acrópole, nº 302, jan 1964, p.38-42

[223] Croqui para concurso de Ante projeto da Igreja Presbiteriana de Brasília, Brasília, 1965, Fábio Penteadó. Não construído. (PENTEADO, 1998: 58)

Gênese da forma e composição espacial

O projeto é marcado pela predominância da cobertura genérica, em concreto aparente que defini o caráter totalmente horizontal do volume. Essa solução é baseada no projeto da Sociedade Harmonia do Tênis, de 1964, obra pioneira de solução de cobertura homogênea e genérica que seria recorrente na arquitetura paulista. A cobertura gera uma praça, que abriga o homem do sol e da chuva, é espaço de convívio, de relacionamento que valoriza a inter relação visual entre interior e exterior. O chão é escavado formando desnível propício para acomodar degraus a semelhança de arquibancadas. A configuração da planta tem como centro o presbitério, local de onde é proclamada a Palavra, e onde esta a mesa da comunhão, este funciona como ponto irradiador de onde saem as linhas diagonais que se expandem pelo interior e exterior. Essa organização interna contrasta com a ortogonalidade da volumetria da grelha da cobertura. A grande cobertura relativamente genérica é peça fundamental no desenho desse projeto. A praça abrigada, livre de apoios, exceto na periferia, protege o espaço de culto protestante, o lugar de reunião da *ecclesia*, espaço comunitário para oração, e exposição da Palavra. O tema da grande cobertura sob o qual se desenvolve o programa arquitetônico nos anos 60 e 70 demonstra uma tendência na concepção de edifícios que resgatam funções urbanas de convívio e conagração. Para que tal percepção se realizasse, a organização espacial absorveria o passeio e a praça ao programa, os abrigando dentro de seus vãos generosos construídos através das grandes

estruturas de concreto armado. A matriz do projeto é miesiana onde a solução formal tem tanto caráter poético como sintético. [224]

[224] Maquete com detalhe da cobertura e disposição interna do Templo Presbiteriano de Brasília, Brasília, 1965, Fábio Penteado. Não construído. (PENTEADO, 1998: 58)

Estrutura e técnica construtiva

O protagonismo estrutural está na base do projeto que dispõe uma cobertura em grelha assimétrica, composta por dois conjuntos de vigas altas, dispostas paralelamente e nos sentidos perpendicular e longitudinal se cruzam quadriculando a malha. Estas vigas estão apoiadas sob quatro pilares situados nos cantos, que tem a forma de tronco de pirâmide apoiando as vigas no topo. A cobertura não apresenta uma forma pura, mas pela variação no comprimento dos balanços das vigas gera movimento nas bordas. Os pilares contribuem para minimizar os balanços e permitem um espaçoso intercolúnio formando ampla planta livre. [225]

[225] Corte do Templo Presbiteriano de Brasília, Brasília, 1965, Fábio Penteado. Não construído. (PENTEADO, 1998: 58)

Aspectos poéticos e metafóricos

No projeto elementos como a luz e os materiais ganham protagonismo, são valorizados pela sua dimensão poética e sensível. O espaço permite uma ambiência mutante, que é sensível a passagem do sol. Aqui não são as paredes que se desmaterializam numa explosão de luz e cor, mas é a cobertura que cria uma espacialidade interna que sugere o transcendente, o celeste. O piso é levemente desnivelado, e discretamente utilizado como extensão do exterior, nele se manifesta a explosão colorida vinda dos vidros que fecham os vãos da grelha de concreto da cobertura. É o vitral horizontal, "que ressalta a arquitetura da catedral como uma experiência essencialmente luminosa. Luz que formaliza a catedral, pois esta viva no espaço."¹⁸⁶ [226]

[226] Foto interna da Maquete do Templo Presbiteriano de Brasília, detalhe da cobertura, Brasília, 1965, Fábio Penteadó. Não construído. (PENTEADO, 1998: 58)

¹⁸⁶ GIROTO, Ivo Renato. *Intenção, projeto e multidão na arquitetura de Fábio Moura Penteadó*. Tese de Doutorado, 2013, p.226

Ao constituir a grande laje, as aberturas zenitais são soluções consagradas para iluminar o espaço marcado pela horizontalidade.

É notável como a redução da arquitetura à configuração estrutural mínima, porém potente, não é o elemento que constrói a espacialidade. A presença do mosaico colorido é seminal na configuração da ambiência do templo. A singularidade alcançada através do modelo arquitetônico reflete que a sistematização tipológica não é capaz de explicar a dimensão perceptiva da arquitetura.¹⁸⁷

Outro aspecto importante deste projeto é organização espacial que convida ao encontro e a vida comunitária. Devido à escassez de informações sobre o projeto, os desenhos e maquetes desenvolvidas deixam de apresentar as questões programáticas pertinentes ao tema, apresentando mais uma solução genérica. A avaliação de outro trabalho do arquiteto também exploraria a utilização do concreto para dar forma a uma Capela, agora num abrigo para idosos.

▪ CAPELA PARA VILA DOS IDOSOS - 1968

Projeto realizado para o Parque dos Anciãos, um abrigo de idosos na cidade de Campinas. Foi concebido com a parceria de Teru Tamaki e José Ribeiro, a pedido da FEAC- Federação das Entidades Assistenciais de Campinas, é uma proposta que contempla uma solução de implantação que valoriza as relações humanas. O projeto buscou uma conexão entre o parque dos anciãos e a população do entorno. Aqui Penteado questiona o programa tradicional dos asilos, procurando uma dimensão mais humana. As residências para os idosos e o programa de apoio necessário são dispostos em uma série de blocos longilíneos que convergem em sentido radial à praça e conseqüentemente a Igreja que está numa das extremidades dessa praça circular. Os blocos de moradia são cobertos por longas abóbodas em tijolo, um método construtivo mais simples e barato. A Igreja que domina a entrada da praça seria aberta para o uso dos moradores do entorno, promovendo a integração idealizada pelo arquiteto. [227]

¹⁸⁷ GIROTO, Ivo Renato. *Intenção, projeto e multidão na arquitetura de Fábio Moura Penteado*. Tese de Doutorado, 2013, p.227

[227] Maquete Parque dos Anciãos, Campinas-SP, 1968, Fábio Penteado. Não construído. (PENTEADO, 1998: 67)

Gênese da forma e composição espacial

Capela resolvida pela formalização escultórica de cilindros em concreto armado, a volumetria apresenta-se pela tangencia e a irregularidade na sucessão de tubos de diferentes alturas que formam esse conjunto volumétrico. Os desenhos revelam que existe mais de uma entrada para a Capela, uma delas se dá por uma fenda num dos tubos menores, acesso mais cômodo para os idosos do residencial, outra entrada, talvez a principal seja a voltada para a cidade, uma abertura semicircular, mais ampla convida a população para participar das cerimônias religiosas.

A dinâmica espacial se revela ao entrar no espaço através da articulação de diversos círculos com diâmetros diferentes. As diferentes alturas dos tubos contribuem para um ambiente com um jogo sofisticado de luz e sombra. A posição da assembleia é mais livre, está organizada nas ondulações proporcionadas pela configuração planimétrica. [228]

[228] Croqui da Capela do Parque dos Anciãos, Campinas-SP, 1968, Fábio Penteado. Não construído. (PENTEADO, 1998: 68)

Estrutura e técnica construtiva

Proposta para ser construída em concreto armado, a igreja diferia na técnica construtiva dos demais edifícios, que teriam cobertura em abóbodas de tijolos. Sete volumes cilíndricos que se tangenciam seriam construídos em concreto armado, e se erguem para dar forma ao espaço interno. Cada peça é coberta por lajes que são planos inclinados que favorecem o escoamento das águas de chuva, que ao mesmo tempo acentuam a verticalidade do volume.

Aspectos poéticos e metafóricos

A edificação da Capela não apresenta apenas uma busca pela construção de uma ambiência sacra, mas também permite uma leitura onde é rompida fisicamente a exclusão do abrigo de idosos. Através de uma integração entre Igreja, praça e bairro procura-se promover a interação com a comunidade do entorno. A posição da Igreja no residencial fala dessa intenção de projeto, aberta para o convívio e a integração. O culto religioso, em um

espaço atraente, dinâmico e belo atrairia para o convívio os moradores do bairro, esta era uma estratégia declarada pelo arquiteto.

A estratégia de composição arquitetônica do residencial através de elementos com tendência concêntrica, apontam para a praça e a Capela, reforçando sua importância como entes geradores tanto da forma de implantação do residencial como da própria Capela, comunicando ser espaço que privilegia o encontro.

[229] Croqui da Vila Anciãos, Capela vista a partir de fora, Campinas-SP, 1968, Fábio Penteado. Não construído. (PENTEADO, 1998: 68)

▪ Lina Bo Bardi (1914- 1992)

No final do ano de 1946, desembarca no Rio de Janeiro, precisamente do navio Almirante Jaceguay, o casal de italianos Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Achillina di Enrico Bo, nasceu em Roma em 1914, cresceria no entorno do Castelo de Sant'Angelo e do Vaticano, onde seria batizada.¹⁸⁸ Ingressou no curso de Arquitetura da Universidade de Roma, neste momento dirigida por Marcello Piacentini. Ao chegar ao Brasil projetou, escreveu, ilustrou e editou. Mulher multifacetada desenhava do utensílio doméstico a cidade, foi autora de projetos marcantes e emblemáticos. Considerada da segunda geração de arquitetos modernos, fez várias revisões do Modernismo através de suas obras.

Seus projetos e construções de edifícios religiosos trazem como marca a admiração pelo artefato popular e a autenticidade do mesmo, a espontaneidade do objeto produzido por pessoas simples e anônimas ganham destaque em suas exposições e também em sua arquitetura, como na Capela de Uberlândia..

¹⁸⁸ Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. Organizado por Silvana Rubino e Marina Grinover; introdução Silvana Rubino. São Paulo, Cosac & Naify, 2009, p. 24

▪ Capela Espírito Santo do Cerrado- 1976-1982

A arquiteta foi convidada pelo Frei Egydio e Frei Fúlvio, franciscanos atuantes no cerrado do Triângulo Mineiro, para projetar uma capela na periferia de Uberlândia, Minas Gerais. O lote para a construção da igreja estava situado entre um quartel militar e um bairro de “mulheres perdidas”. Não havia dinheiro para contratar uma construtora, ou sequer pedreiros profissionais, a construção ficaria a cargo da comunidade local, homens, mulheres e crianças, em sistema de mutirão. O material seria o de doação, a simplicidade deste mostra como podem ser arranjos num projeto arrojado. O projeto foi uma doação da arquiteta Lina Bo Bardi, e construído inteiramente pelos moradores do entorno, numa experiência projetual onde a comunidade assume um papel relevante, construindo juntos, uma casa de oração. [230], [231]

[230] Igreja Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia, 1976-1982, Lina Bo Bardi. Construída. (Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999:9)

[231] Planta baixa Igreja, residência de religiosos e área social da Comunidade Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia, 1976-1982, Lina Bo Bardi. Construída. (Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999:11)

Gênese da forma e composição espacial

O projeto é constituído por quatro volumes cilíndricos articulados entre si. Na parte mais alta do terreno está o campanário, volume que sinaliza o conjunto religioso no bairro, justaposto a ele está o volume que abriga a igreja propriamente, logo em seguida um outro volume que abriga a residência das religiosas, com um pequeno claustro e jardim central. E por fim, num outro volume circular aberto, esta um espaço destinado as reuniões, festas e outras ocupações da comunidade do bairro, este espaço mais o campo de futebol e a área para churrasco compõem o centro comunitário do bairro.

Igreja, centro comunitário e a residência para religiosas constituem um único complexo, uma engrenagem desenvolvida num processo projetual onde tudo esta interligado. O projeto é caracterizado pelo movimento, nada está estático aqui, as linhas ondulantes que se conectam uma a outra dão o movimento necessário ao conjunto. A planta circular para igreja, é forma já utilizada por Lina num estudo desenvolvido para outra Capela em 1962, não se sabe ao certo para onde se destinava o projeto em questão. Trata-se de uma capela de planta circular, mas em forma mais elaborada, forma de “caracol”. Neste caso a técnica construtiva seria a do concreto armado, e sua cobertura num tronco de cone, com um canhão de luz natural iluminando o lugar. O espaço de oração não conta com nenhuma entrada de luz, exceto a que vem de cima. A planta lembra o projeto da capela do Palácio do Alvorada, mas sua volumetria nos traz a memória obras de Le Corbusier.[232],[233]

[232] Projeto de Capela, 1962, Lina Bo Bardi. Não construída. (Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2007:171)

[233] Planta baixa da Capela, 1962, Lina Bo Bardi. Não construída. (Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2007:171)

Na igreja do Espírito Santo do Cerrado há uma multiplicação da forma cilíndrica e multidirecional do conjunto que é um todo. Parece haver uma menção as igrejas de planta central cobertas por uma grande cúpula. No projeto de Lina o centro está deslocado para o

altar. No projeto é possível encontrarmos elementos arquitetônicos que ocorrem desde o paleo cristão, mas Lina propõe um novo espaço religioso, e uma nova dimensão para o espaço comunitário, que acompanha o caminhar da Igreja, em sua leitura dos aspectos sociais. Nessa igreja a vida não se manifesta unicamente na capela, mas perpassa por todos os espaços utilizados pela comunidade.

Estrutura e técnica construtiva

As dimensões são as estritamente necessárias, não há acabamentos especiais e nem reboco nas paredes internas e externas. Estruturada em volume circular foi toda construída com tijolos de barro assentados com barro, deixados aparentes. O concreto armado seria utilizado em partes essenciais da estrutura, como na viga que percorre todo o perímetro do volume, nos pilares e no pórtico que marca o acesso a igreja. Além de estarem presentes nas “gárgulas” que realizam a saída da água da chuva.

A estrutura portante do telhado foi realizada em madeira de aroeira, material encontrado na região, a cobertura é de telha tipo “capa-e-canal” assentadas diretamente na estrutura em madeira que não tem forro, algumas telhas de vidro logo acima do altar concentram luz zenital. A torre é um cilindro construído com o mesmo material da igreja, tendo algumas aberturas retangulares no topo. O piso é de cimento com pequenos seixos rolados colocados a mão. O interior também conserva a mesma simplicidade externa, os materiais continuam aparentes. O espaço de convivência, tem fechamento diferenciado, foi realizado com bambus dispostos na vertical, inicialmente seu piso era em “terra batida”.
[234],[235],[236]

[234] Foto 1 da construção da Igreja Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia, 1976-1982, Lina Bo Bardi. Construída. (Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999:22)

[235] Foto 2 da construção da Igreja Espírito Santo do Cerrado, edificando a torre, Uberlândia, 1976-1982, Lina Bo Bardi. Construída. (Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999:14)

[236] Foto 3 da construção da Igreja Espírito Santo do Cerrado, área da nave, Uberlândia, 1976-1982, Lina Bo Bardi. Construída. (Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999:14)

Aspectos poéticos e metafóricos

Sua arquitetura é como um organismo que se ajusta a vida e põe no centro o homem com suas necessidades materiais e espirituais. Sua concepção projetual dá beleza e simplicidade a igreja, retratando seu povo. Lina se encarrega de fazer com que brote da própria arquitetura o caráter de transcendência e de espiritualidade, os recursos utilizados são a claridade de um espaço unitário que gira entorno do altar, bem como no uso estratégico da luz natural e dos materiais. Uma etérea coroa de luz natural perfura o espaço vindo da fresta entre cobertura e fechamentos de tijolos, que recorre o interior do perímetro. No projeto havia a indicação de pequenos furos nas paredes de tijolos aparentes, múltiplas aberturas ao longo das paredes da igreja que filtrariam a iluminação através de vidros multicoloridos, e contribuiriam para delinear a espacialidade. O acesso da igreja esta alinhado com o altar, que coincide com a orientação norte e sul. Se cabe destaque para um aspecto metafórico do espaço é sua dimensão da vida comunitária, este é o foco, uma menção a esfera do divino, que se manifesta na apropriação e reunião do povo neste lugar, numa vivencia de partilha e comunhão na escala do homem. A comunidade não só participa da celebração, mas é parte ativa no desenvolvimento do projeto e também na edificação do templo, é uma construção de tijolos, mas também de pedras vivas que são as pessoas. Essa experiência permitiu desenvolver na coletividade uma consciência maior sobre o espaço da igreja como local de encontro e oração comunitária. [237]

[237] Croqui da Igreja, enfatizando a luz sobre o altar, Uberlândia, 1976-1982, Lina Bo Bardi. Construída. (Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1999:14)

- **Capela Sta. Maria dos Anjos em Vargem Grande Paulista- 1978**

O projeto foi desenvolvido para uma casa de repouso de idosos junto a um retiro para padres franciscanos. Mais uma vez Lina Bo Bardi desenvolve um projeto pautado pela simplicidade e de certa forma com caráter artesanal e um ar de “rusticidade moderna”. [238],[239]

[238] Croqui planta da Igreja Sta. Maria dos Anjos, Vargem Grande Paulista- SP,1978, Lina Bo Bardi. Construída. (OLIVEIRA, 2006:29)

[239] Croqui elevação da Igreja Sta. Maria dos Anjos, Vargem Grande Paulista- SP,1978, Lina Bo Bardi. Construída. (OLIVEIRA, 2006:28)

Gênese da forma e composição espacial

A planta tem um desenho quadrado, mas a disposição do mobiliário está disposta no sentido diagonal, a forma pura, seria reordenada pelos chanfros existentes nas extremidades norte e sul, que correspondem ao altar e a porta de entrada. A forma cartesiana da ortogonalidade moderna é desfeita, e Lina subverte a figura platônica, mesmo recorrendo a ela. A capela está edificada sobre uma base de concreto, também quadrada, ela também forma o piso da varanda, e piso da capela, ou seja, o espaço interno se abre através do piso para o exterior. A capela então é acessada por poucos degraus.

A volumetria pura do quadrado, desfeita pela subversão formal também é comprometida pela varanda que cobre todo o perímetro da capela, um espaço com bancos de concreto destinados a convivência. O volume é notadamente fechado e austero, praticamente fechado para o entorno, a não ser pelas quatro aberturas no alto das empenas. A iluminação natural é feita por essas aberturas retangulares que tem uma dimensão suficiente para trazer a luminosidade precisa ao espaço de recolhimento. No interior, como mencionado, o eixo proeminente é o da diagonal que marca o caminho da entrada ao altar.

Estrutura e técnica construtiva

O volume está construído com blocos de concreto rebocados com uma massa misturada a terra rosada do local. Há um interessante trabalho de absorção de modernidade e tradição, entre o trabalho industrial e o artesanal, uma aproximação entre homem e natureza. O projeto original previa laje plana de concreto, constituindo um teto jardim. A varanda é estruturada com troncos brutos de madeira, e recebeu originalmente sapé para cobertura.

Aspectos poéticos e metafóricos

Há uma falta de profundidade no tratamento de questões puramente litúrgicas, evidenciado pelas plantas que apenas fazem referência ao altar, desconsiderando outros elementos. No entanto, é através do tratamento do projeto e da conceituação que emergem aspectos escolhidos por Lina, que demonstram sua sensibilidade para com as questões do

espírito. Essa sensibilidade é manifesta no trajeto da luz, na simplicidade dos materiais e na proposição do encontro. Seus projetos religiosos produzem refúgios dignos para a oração e o encontro, pautados pela simplicidade que traz um forte apelo social e moral.

▪ **Hans Broos (1921-2011)**

A experiência da guerra levaria muitos jovens a deixar a Europa. Esse foi o caso do arquiteto Hans Broos. Nascido em Gross- Lomnitz na Eslováquia em 1921, conclui seus estudos em arquitetura na Universidade Técnica de Braunschweig, Alemanha, em 1949. Após formado trabalha principalmente em obras de reconstrução na cidade de Braunschweig. Muda-se para Karlsruhe para trabalhar na Universidade Técnica de Karlsruhe com o professor Egon Eiermann (1904-1970), também participa de várias obras de reconstrução em Berlim. Os projetos em que participa nesses anos são a Rádio Emissora Stuttgart (1951) e a Fábrica Ciba (1946-1952). Encontra-se com Le Corbusier na Universidade de Karlsruhe, onde o arquiteto proferiria uma palestra. Encorajado pela produção da arquitetura moderna brasileira, garantida pela repercussão internacional dessa produção, deixa a Alemanha em 1953 e desembarca inicialmente no sul do país, na cidade de Blumenau, cidade de colonização alemã. No sul, desenvolve seu primeiro projeto em terras brasileiras, uma igreja para a comunidade luterana de Itoupava Seca, em Santa Catarina. Arquiteto de ampla produção desenvolveu projetos dos mais interessantes na área da arquitetura religiosa. É através da obra da Igreja São Bonifácio, de 1968, que o arquiteto decide mudar para São Paulo.

▪ **Igreja Luterana de Itoupava Seca- 1953**

Marcado pela simplicidade do desenho e pureza das linhas, desenvolve a caixa branca, ou “caixa sacra” preconizada pelo arquiteto alemão Rudolf Schwarz. Esta é a primeira obra realizada pelo arquiteto aqui no Brasil, traz referências da arquitetura nórdica, em sua simplicidade e no caráter singelo, provenientes de alguns de seus mestres como Egon Eiermann.

Gênese da forma e composição espacial

A planta é organizada do ponto de vista funcional, delimitando um espaço para bancos da assembleia, e uma área envoltória destinada a circulação, percorrendo todo o perímetro do templo. A forma utilizada é a do trapézio que se abre no sentido do altar, culminando em duas empenas em vértice. A entrada no templo se dá por uma abertura na elevação principal, que está alinhada axialmente com o altar, contribuindo para o sentido processional, um aspecto da tradição arquitetônica eclesiástica. [240]

[240] Planta baixa Igreja Luterana (protestante), Itoupava Seca- SC, 1954, Hans Broos. Construída. (Revista Acrópole nº313, 1965:28)

O presbitério é uma peça trapezoidal, elevada em relação ao nível da nave, com três degraus, ele finaliza numa espécie de abside formada pelo volume escultural em concreto armado que acomoda as peças necessárias a liturgia. No altar, apenas os elementos essenciais para o culto luterano, a mesa da comunhão e o púlpito. Este ganha destaque, pois é um volume suspenso no ar, o púlpito é composto por linhas metálicas, que dialogam com a linearidade de todo o conjunto, ele é acessado por uma escada metálica. A luz natural é trabalhada de forma gradativa, entrando pelas aberturas estreitas no início da nave, e ganham área à medida que se aproximam do altar, tem um requintado trabalho de marcenaria, promovido pelo *brise-soleil*. A extensa parede desmaterializada no fundo do altar pode ser uma referencia de algumas obras do arquiteto Egon Eiermann, com quem Broos trabalhou na Alemanha, lembramos aqui das obras *Matthäuskirche* (1952) ou da *GedächtnisKirche* (1957). [241],[242] A torre deslocada do corpo da igreja é peça em concreto aparente, um volume trapezoidal, formado por duas empenas de concreto armado fechados no topo e vazias no interior. Esta ligada a uma marquise que faz a cobertura de toda a extensão da empena principal, a referencia aqui, seja no desenho da torre como no desenho

conjunto de torre e marquise é Pampulha de Oscar Niemeyer. Santa Catarina conheceria assim, a modernidade do Templo em uma mistura de elementos modernos nórdicos e brasileiros. [243]

[241] Vista interna Igreja Luterana (protestante), Itoupava Seca- SC, 1954, Hans Broos. Construída. (Revista Acrópole nº313, 1965:27)

[242] *Gedächtnis-Kirche* (protestante), Berlim-Alemanha, 1955-1963, Egon Eiermann. Construída. (SCHNELL, 1974:280)

[243] Vista lado leste da Igreja Luterana (protestante), Itoupava Seca- SC, 1954, Hans Broos. Construída. (Revista Acrópole nº313, 1965:27)

Estrutura e técnica construtiva

Pela questão financeira, houve uma preferência pelos materiais locais. A madeira, material abundante na região seria utilizada com função estrutural e nas aberturas que aparecem em todo o perímetro da edificação, também foi utilizada no *brise soleil*. No entanto, o arquiteto selecionaria outros materiais como a alvenaria e o concreto armado. O plano de fechamento próximo do nível do solo seria executado em alvenaria comum, sem função estrutural trabalharia apenas como fechamento. A estrutura da edificação fica por conta da madeira e do concreto armado. Estrutura e fechamento são destacados na obra, mostrando a independência existente entre os componentes. É marcante a presença dos pilares no interior da nave da igreja, uma sucessão de 15 pilares de madeira dão sustentação a cobertura, também em madeira, e formam uma espécie de peristílo que marca o ritmo do interior. O concreto armado também entraria como ator estrutural, mas apenas em quatro pontos de apoio, situados nas extremidades da planta, no suporte em concreto armado que sustenta o mezanino e na peça que forma dois pilares junto ao altar. Esse elemento desenhado por Hans Broos, além de atender a função estrutural, é volume de caráter escultural que envolve o altar e eleva-se até o encontro da cobertura. Uma obra de caráter expressionista, desenvolvida em concreto armado aparente, que se contrasta com os demais pontos de apoio em polidos pilares de madeira. O *brise* em madeira compõe outro elemento da técnica construtiva, com função de proteção das aberturas e filtro da luminosidade. [244]

[244] Sistema estrutural Maquete da Igreja Luterana (protestante), Itoupava Seca- SC, 1954, Hans Broos. Construída. (Revista Acrópole nº313, 1965:26)

Aspectos poéticos e metafóricos

Os materiais utilizados, as texturas deixadas à mostra, a caixa branca muito iluminada criam uma ambiência de acolhimento e de “iluminação”. A caixa retangular, com fechamento em ângulo no sentido do altar, acentua a condução perspéctica do olhar, esse olhar ganha movimento, pelo desenho das aberturas que começam retilíneas no início mas ganha área a medida que se aproxima do altar, trazendo intensa iluminação, já que ela entra gradativamente no Templo. O brise também é responsável pelo jogo de luz e sombra no espaço, que se reflete nas paredes brancas e no piso. O volume escultórico no altar é peça importante, que também traz movimento na rigidez ortogonal da caixa, e que contribui para a percepção de elevação pelo carácter orgânico da peça.

▪ Igreja e Centro Paroquial São Bonifácio 1964-1966

Igreja reconhecida com os prêmios IAB/SP, Edifício Religioso no ano de 1967, e o Prêmio Especial Rino Levi também em 1967, além do prêmio Bienal do IAB de Belo Horizonte. Esse projeto do arquiteto Hans Broos, marca no contexto da cidade um compromisso com o urbanismo do CIAM, é um edifício solto e integral no lote, e não apenas uma fachada bidimensional. [245]

[245] Vista frontal da Igreja São Bonifácio (católica), São Paulo, 1964-1966, Hans Broos. Construída. (Revista Acrópole nº 344, 1967:25)

Gênese da forma e composição espacial

Existe no projeto uma valorização do terreno enquanto princípio ordenador na definição do partido arquitetônico. O programa solicitado constava de uma igreja para cerca de 300 pessoas, salão de conferencias, moradia para padres, apartamento para hóspedes, escritório de administração, biblioteca e outras dependências. A área disponível para a edificação tinha 25 m de largura por 105 m de comprimento e um declive de 14,25 m. O arquiteto Hans Broos consegue organizar todo o programa solicitado mesmo com as condições adversas apresentadas. O projeto marcado pelo conceito corbusiano de manutenção do solo urbano como espaço público, organiza o programa a partir de uma área livre situada entre o volume da igreja e o bloco que contém os outros serviços solicitados. Espaço livre, uma praça em continuidade ao passeio público, aberto e permeado pela vista do bairro. O projeto originalmente propunha a ausência de barreiras entre o espaço público e o privado. [246]

[246] Croqui da Igreja São Bonifácio (católica), São Paulo, 1964-1966, Hans Broos. Construída. (Acervo do Arquiteto Hans Broos)

O restante do programa, com exceção da igreja, seria resolvido num bloco que esta abaixo do nível da rua principal, aproveitando o desnível do terreno. O que demonstra bom atendimento das necessidades, e solução exemplar para lotes com essa configuração urbana, possibilitando o destaque da casa de oração do restante do programa. Hans Broos procura com o desenho do edifício a permeabilidade visual e espacial do espaço da cidade, solução alinhada ao projeto de Lina Bo Bardi para o Museu de Arte de São Paulo.

O volume para a igreja é constituído por um paralelepípedo elevado do solo, recuado do alinhamento e sustentado com estrutura formada a partir de quatro pilares destacados na volumetria. A abstração geométrica é caminho tomado para a organização da caixa sacra, que se acessa por uma "*promenade architecturale*" na entrada, protegida por uma laje, que delicadamente extravasa o plano da fachada principal. Essa rampa de acesso esta cercada por uma caixa transparente de vidro, que dialoga com a permeabilidade visual estabelecida pela "praça". Essa transparência da caixa de vidro se opõe a opacidade da caixa de concreto do volume da nave, formando jogo interessante de cheio e vazio, pesado e leve.

[247]

[247] Rampa de acesso a Igreja São Bonifácio (católica), São Paulo, 1964-1966, Hans Broos. Construída. (Foto: Márcio Lima)

Após ascender ao recinto sacro pela rampa, chega-se a um espaço marcado pela nudez do concreto aparente e pela luz que revela os planos de fechamento e o altar. A caixa é fechada para o ambiente externo, conta com pequenas aberturas próximas ao nível do piso para entrada de ar e alguma iluminação, prevalecendo às superfícies de concreto aparente em todo o perímetro do templo. Ao adentrar o espaço, na zona de entrada nos deparamos com um volume fechado em madeira de jacarandá do mato Grosso, que contém ante-sala, sacristia, confessionários e reservado para mães com bebê, volume que está abrigado sob a laje do coro.

A nave é organizada numa planta livre, sem subdivisões internas com bancos e objetos litúrgicos dispostos livremente no seu interior. Inclusive as cadeiras desenvolvidas para o espaço podem ser organizadas de maneiras diferentes, até mesmo de modo concêntrico e não longitudinal. O altar é o foco visual do espaço, formado pelos objetos essenciais, mesa do altar, púlpito e pia batismal, um altar lateral é colocado no lado direito da nave, constituído por uma placa de concreto em balanço tendo como fundo uma peça de tapeçaria presa à parede. Esses objetos foram confeccionados com os materiais escolhidos pelo arquiteto, concreto, aço e vidro. O púlpito era formado por dois planos de concreto aparente, um horizontal que está em balanço em relação ao desnível provocado pelo altar, que avança o espaço do presbitério indo ao encontro da assembleia e outro vertical fazendo o fechamento frontal da peça. O altar é constituído por uma chapa de 10 cm de granito serrado que repousa sobre dois apoios de aço, peça triangular que descarrega esse peso em uma placa vertical de concreto de pouca espessura, ou seja, um plano horizontal, apoiado sob um plano vertical, demonstrando a opção do arquiteto pelos traços elementares. A pia batismal também segue o mesmo gesto simples e primário, formada por uma subestrutura de aço cruciforme tem no centro uma bacia de vidro vermelho sustentada pelos quatro braços suspensos no ar. Os assentos, formados por cadeiras móveis são confeccionados em madeira cabreúva e estrutura em aço pintado de preto. O piso da igreja é em mosaico português de pedra calcária escura, organizados em áreas de 90 x 90 cm, em xadrez, com cantos destacados com peças maiores. A escada do altar é de granito cinza serrado, bem como as faixas limites e soleiras. O espaço duro pelo concreto parece se deixar tocar pela luz difusa que é refletida sobre dois planos sucessivos antes de envolver o espaço sacro, trazendo luz natural suavizada, organizando áreas mais iluminadas e outras mais obscuras. [248]

[248] Interior da Igreja São Bonifácio, luz natural (católica), São Paulo, 1964-1966, Hans Broos. Construída. (Foto: Márcio Lima)

As possíveis referências utilizadas por Broos, tanto do caráter moderno da linguagem, quanto da correção compositiva, vem de Mies van der Rohe e Le Corbusier, especialmente de *La Tourette*. Entretanto Hans Broos, diferente de outros arquitetos da tendência brutalista paulista, não trabalha aqui com o virtuosismo estrutural, o que poderia dizer de sua autonomia em relação à Escola Brutalista, mesmo aceitando alguns de seus pressupostos formais e conceituais.

Estrutura e técnica construtiva

A elegante caixa de concreto, estruturalmente se organiza em um prisma de corpo retangular, com 34 m de comprimento, 13 metros de largura e com 5,5 m de pé direito livre, e está elevada em 4 m do solo. As superfícies são planas, com destaque apenas para a saliência dos pilotis, destacando o sistema estrutural, também há molduras projetadas em algumas aberturas de ventilação e iluminação. As paredes de fechamento longitudinais servem em sua altura total, de vigas principais que suportam as lajes do piso, coro e da cobertura. No teto estão fixadas por meio de tirantes aparentes, parte da laje piso contígua a

rampa e a própria rampa de acesso, que também tem função de contraventamento para o prisma superior. A cobertura se estrutura por uma sucessão de vigas no sentido transversal, dispostas a 1,80m, que sustenta superfície de fechamento produzida com tijolos cerâmicos furados, essa superfície é interrompida ao se aproximar das extremidades laterais, onde uma ruptura no plano permite deixar entrar luz natural. [249] Essa luz é captada através dos *sheds* de concreto, estrutura invisível a partir do interior da nave, contribuindo para a ambiência do espaço religioso. Três *sheds* postos no sentido das vigas da cobertura, rompem com a posição dos *sheds* laterais, e sua função é acentuar através da luminosidade o espaço do altar. Na cobertura também estão os cilindros para exaustão e o sistema de calhas para escoamento de água pluvial, cujos canos de descarga estão encaixados nos quatro pilotis. [250]

De concreto também são algumas peças do mobiliário, desenhados pelo próprio arquiteto, que trabalha com linhas e planos estritamente necessários, e se coadunam a ambiência austera, porém celebrativa banhada pela luz. No exterior ganha destaque o campanário que se constrói com traços estruturais essenciais, ele não é massa, mas é esqueleto formado a partir de um pórtico duplo triangular que suporta a caixa sineira logo acima da cobertura. A torre lembra a estrutura de campanário utilizada na Igreja holandesa, *De Hoeksteen* em *Uithoorn*, do arquiteto Gerrit Rietveld, projeto anterior ao de Broos desenvolvido em 1960. [251]

[249] Corte longitudinal demonstrando a estrutura da Igreja São Bonifácio (católica), São Paulo, 1964-1966, Hans Broos. Construída. (Revista Acrópole nº 344, 1967:28)

[250] Detalhe do shed de iluminação do altar da Igreja São Bonifácio (católica), São Paulo, 1964-1966, Hans Broos. Construída. (Foto: Márcio Lima)

[251] Igreja *De Hoeksteen* (protestante), *Uithoorn-Holanda*, 1960, Gerrit Rietveld. Construída. ([https://br.pinterest.com/pin/546905948476324697/Koninklijke Bibliotheek](https://br.pinterest.com/pin/546905948476324697/Koninklijke_Bibliotheek))

Aspectos poéticos e metafóricos

No interior, uma cruz acima do altar, formada por quatro perfis metálicos em L, constitui presença da imagem simbólica da cristandade, suspensa e banhada pela intensa luz natural que vem de cima sugere evento dramático no espaço. Aliás, a luz é ferramenta de projeto que possibilita hierarquizar e organizar o espaço, promovendo novas percepções à medida que o tempo avança. A iluminação natural praticamente é obtida a partir de fontes de luz não aparentes, na lateral a luz passa pelas vigas transversais, que ocultam as aberturas zenitais ao longo dos planos longitudinais, luz difusa e suave, que se intensifica no altar. A estratégia enfatiza a predominância visual e espacial do altar banhado por material "celeste". [252],[253]

O projeto original previa nas duas empenas longitudinais um conjunto de alto relevo em concreto, dispostos ao nível dos olhos. Do lado esquerdo de quem entra, estaria representada as estações da via sacra, e do lado direito motivos sobre a criação do Mundo, assim a abstração geométrica da arquitetura dialogaria com figuração estilizada dos relevos do escultor Kurt Bielecki. Essa faixa contínua escultural teria plasticidade realçada pela luz tangente que vem de cima, caminhando no sentido processional rumo ao altar. Infelizmente, apenas o grupo da via sacra foi executado.

O arquiteto moderno, não trabalha com símbolos do passado, mas cria novas metáforas, através de uma apropriação de conceitos da fé cristã, dando a elas roupagem e sentidos novos. Hans Broos consegue em meio à depuração formal e iconográfica criar uma ambiência sacra. O material é outro recurso importante aqui, o concreto aparente é material poético e expressivo neste caso, nas palavras do próprio arquiteto o concreto aparente que se faz presente tanto externo quanto internamente na obra, quer "transparecer a expressão de veracidade do pensamento religioso".¹⁸⁹ Nesse contexto, a ideia de beleza também está associada à verdade construtiva, onde a plástica procura ser condizente com o conceito de honestidade material e ao prazer tátil.

¹⁸⁹ BROOS, HANS, *apud* DAUFENBACH, Karine. *A modernidade em Hans Broos*. Tese de Doutorado, 2011, p.223

[252] Iluminação da Igreja São Bonifácio (católica), São Paulo, 1964-1966, Hans Broos. Construída. (Foto: Márcio Lima)

[253] Via sacra sobre plano de concreto da Igreja São Bonifácio (católica), São Paulo, 1964-1966, Kurt Bielecki. Construída. (Foto: Márcio Lima)

▪ Igreja da Abadia de Santa Maria - 1974

Projeto desenvolvido para substituir a antiga Abadia, localizada numa quadra da região da Avenida Paulista, sua demolição se deu em 1976. A área para a construção da nova Abadia estava localizada numa antiga chácara próximo a Serra da Cantareira no bairro do Tucuruvi em São Paulo. Com projeto do arquiteto Hans Broos, a pedra fundamental seria lançada em 1975, marcando o início das obras de construção. Implantada na cota mais alta do terreno, a edificação é constituída por um volume prismático retangular, monobloco em concreto armado aparente. Todo o programa necessário à vida monástica beneditina está acomodado neste volume, celas, refeitório, cozinha, claustro e uma Capela, que está inserida no edifício, não ganha destaque volumétrico em relação ao bloco unitário do conjunto. Mas seu interior é rico em experimentações lumínicas e de textura.

Gênese da forma e composição espacial

A Igreja é formada por planta quadrada acomodando espaço livre, com caráter flexível genérico, como colocado pela modernidade, no entanto essa flexibilidade não é possível na realidade, pelas estruturas rígidas de uma Igreja abacial. O plano cartesiano da planta é quebrado por um volume diagonal, que divide o espaço, destinando área privada para a acomodação das monjas e outra área aberta para os leigos em geral, o espaço das monjas considerado clausura, anteriormente foi fechado por grades metálicas. [254] Esse volume mencionado, um trapézio com forma curva na extremidade, abriga confessionário e a capela com o sacrário. Externamente esse volume tem painel em relevo de concreto aparente projetado por Burle Marx, trata-se de um painel abstrato geometrizado que dialoga com a abstração arquitetônica. [255] A posição do altar ocupando um dos ângulos do quadrado permite que a celebração seja visualizada tanto pelas monjas como pelos leigos do outro lado. Mesmo separado pelo volume da capela do sacrário, o espaço é liturgicamente ordenado de forma a centralizar o altar. [256]

A geometria ortogonal do volume é interrompida pelo elemento central de concreto, que estrutura e confere dinamismo ao espaço. O espaço é caracterizado pelo grande vão livre, e a austeridade do concreto aparente. Toda a planta é assinalada pela racionalidade, os ambientes obedecem a uma rigorosa modulação, que são equivalentes nos dois eixos da planta. A entrada da igreja se dá pela fachada principal do bloco, onde um vazio acomoda rampa para acesso a clausura e jardim com pergolado em concreto que conduz a entrada da igreja, marcado por pequeno pórtico em concreto. Com pé direito duplo, a igreja tem luz

que entra a partir de cima e desce tangenciando todo o perímetro. O interior é marcado pela extrema essencialidade, onde todos os objetos litúrgicos também são feitos de concreto aparente, material que é usado de distintas maneiras e posições, seja nas paredes de bloco, no piso e na laje nervurada, tendo suas texturas realçadas pela iluminação natural.

A plasticidade adquirida pelo uso do concreto bem como a solidez do edifício trazem referências das obras tardias de Le Corbusier, mais precisamente *La Tourette* (1956-1960), obra de virtuosismo plástico e expressividade do concreto. Os dois projetos, o de Broos e Le Corbusier, trazem uma reflexão sobre a importância da significação e dos aspectos existenciais da arquitetura, ao que Giedion chamava “Monumentalidade moderna”. De Corbusier vem a plasticidade com que o concreto é utilizado, os brises verticais em concreto, dispostos em ritmo irregular, presentes no plano principal da Igreja de Broos, que também aparecem no refeitório dos monges no Convento de *La Tourette*, além da referência formal do campanário. [257] Mas, diferente de Le Corbusier, que resolve o programa através de uma organização de volumes de caráter mais plástico e voltados a um desenvolvimento escultural e monumental, Hans Broos resolve tudo num único bloco. Que permanece um volume único, onde os usos se articulam no entorno do claustro, elemento definidor do projeto. A escolha pelo monobloco faz com que essa obra de Broos se alinhe mais as características da Escola Paulista.

[254] Planta da Igreja da Abadia de Santa Maria (católica), São Paulo, 1974, Hans Broos. Construída. (DAUFENBACH, 2006:120)

[255] Detalhe do painel escultórico da Igreja da Abadia de Santa Maria (católica), São Paulo, 1974, Burle Marx. Construída. (Foto Cristiano Mascaro)

[256] Iluminação incidente sobre a cruz da Igreja da Abadia de Santa Maria (católica), São Paulo, 1974, Hans Broos. Construída. (Foto Cristiano Mascaro)

[257] Ritmo dos brises na elevação principal da Igreja da Abadia de Santa Maria (católica), São Paulo, 1974, Hans Broos. Construída. (Foto Cristiano Mascaro)

Estrutura e técnica construtiva

A estrutura da igreja é formada pelas empenas em bloco de concreto, formando superfície homogênea, que é cortada por uma viga de concreto longitudinal, além dos pilares marcando o ritmo, todos os materiais são deixados aparentes. A cobertura do espaço apresenta uma grelha bidirecional de concreto, que sustenta uma laje plana de mesmo material. A laje tem alguns recortes para promover iluminação zenital, no encontro do plano com as empenas de fechamento foram deixados aberturas em todo o perímetro para que a luz pudesse chegar ao espaço, sobre o altar uma abertura de quatro módulos da laje nervurada permite entrada de grande quantidade de luz. Uma delicadeza do arquiteto foi colocar dentro do módulo quadrado uma forma circular, formando canhão de luz sobre o sacrário no volume diagonal.

Entretanto, a estrutura da capela faz parte de uma estrutura maior, a de toda a Abadia, que vai apresentar seus pilares de apoio no subsolo, estes se encontram recuados em relação às empenas, dando a sensação de que o volume pesado flutua sobre o terreno, num jogo estrutural que privilegia a tensão entre o peso do edifício e a leveza do vazio com o solo, negando de certa forma a forma pesada. Organizado sobre uma grelha uniforme de concreto se estrutura todo o complexo.

Aspectos poéticos e metafóricos

A capela enquanto volume interno com influencia da caixa miesiana, é espaço de planta livre, aberta, que dialoga com o exterior através de uma de suas empenas fechadas por brises em concreto e vidro, trazendo iluminação para uma espécie de nártex, espaço para acolhida e imersão no espaço. A iluminação aqui é variável e segue o ritmo do tempo, da luz que passa pelo *brise* irregular marcando áreas de luz e sombra. A luz se completa pela iluminação etérea e difusa que desce pelo perímetro e de maneira abundante no altar e sobre o sacrário. No projeto Hans Broos trabalha com uma abstração total, seja na arquitetura como na escolha de Burle Marx para desenvolver o painel escultórico.

O arquiteto concretiza com a capela da Abadia o essencial espaço sacro moderno, a depuração formal, a luz, as texturas, a geometria, criam e remetem a um espaço ajustado para o homem moderno orar e meditar. No entanto falar dos aspectos poéticos e metafóricos da Igreja projetada por Broos deve também considerar o projeto de toda a Abadia, a capela é episódio da vida das monjas, pois sua espiritualidade é vivenciada a

cada momento, em cada espaço, seja no caminhar, no repouso para a meditação, ou na convivência da partilha do alimento. Hans Broos no partido adotado, estruturado pelo vazio central, o claustro do mosteiro, manifesta suas intenções projetuais para um lugar de silêncio, de contemplação, de contato com a natureza e de introspecção, caráter que marca toda a Abadia. Seu trabalho é de delicadeza e atenção, onde os espaços são pensados para a vida, em seus aspectos práticos e existenciais. O jogo dos elementos de projeto, como as rampas, pergolados, brises, jardins, luz e sombra compõem espaços de plena riqueza.

Hans Broos também desenvolveria o projeto para o Mosteiro beneditino de Vinhedo, um projeto marcado pela exposição do concreto. O volume da Igreja está articulado ao do Mosteiro, mas aqui ele se destaca do bloco realizado em concreto aparente que acomoda as demais dependências. O arquiteto resolve a área de moradia e apoio para os monges em um plano em H, com pátio interno central, e uma espécie de pátio aberto para fora. A estrutura surge de formas elaboradas, e é protagonista do desenho. A capela é resolvida através de uma forma trapezoidal simples, tendo um de seus fechamentos verticais feito em diagonal. A iluminação é pouca, realizada por sheds, e entra tangenciando a face inclinada, criando ambiente de recolhimento, marcadamente acentuando a diferença e não comunicação entre interior e exterior. [258]

[258] Perspectiva Mosteiro de Vinhedo (católica), Vinhedo-SP, 1971-1983, Hans Broos. Construída. (DAUFENBACH, 2006:100)

- **Paulo Mendes da Rocha (1928)**

Formado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, em 1954, foi aluno de uma das primeiras turmas. Frequentou o mesmo grupo de discussões que Carlos Millan, interessados na linguagem moderna para a arquitetura. Desenvolveu uma sólida carreira acadêmica a partir dos anos 1960, envolvido com as questões do papel social do arquiteto. Sua produção está afinada com a Escola Paulista de arquitetura. Apresentamos duas obras religiosas desenvolvidas pelo arquiteto, uma do início de sua carreira, logo depois de formado e outra de 1987.

- **Capela do Jardim Virgínia- Guarujá- 1955**

O projeto de uma capela para o Jardim Virginia em Guarujá, foi desenvolvido entre o encerramento de sua graduação e a vitória no concurso do Clube Atlético Paulistano. O projeto decorre de uma experimentação formal e plástica dos pressupostos modernistas.

Gênese da forma e composição espacial

O projeto está entre as obras iniciais da carreira do arquiteto, já prefigura algumas das experimentações que Paulo Mendes da Rocha trabalharia no futuro. A capela apresenta-se pela solução estrutural aliada a configuração espacial. É volume de forma pura, triangular, organizada por uma sucessão de estruturas triangulares de concreto. A Capela está elevada em relação ao nível do solo, sendo necessário subir seis degraus para acessar o átrio de entrada, onde se situa a pia batismal, ao que indicam os desenhos, está do lado externo da nave, abrigado das intempéries pela projeção da estrutura/cobertura. O fechamento do plano principal é feito em madeira, um painel homogêneo, liso, sem nenhuma simbologia religiosa. O piso interno ao que indicam os desenhos são de régua de madeira, dispostos no sentido longitudinal, é pelo piso que parte da iluminação chega ao interior da nave, conforme desenho de Paulo Mendes, a luz viria de baixo, através da reflexão. A nave tem planta com configuração tradicional, é basilical na organização da assembleia, a mesa do altar é uma superfície em balanço. A mesa está presa a um painel de madeira mais escura, painel retangular de cerca de 2,50 metros, logo acima uma grande tela com imagem religiosa arremata o conjunto do altar. Logo nos fundos, ficam as dependências de apoio. [259] A torre é deslocada para os fundos, contígua ao volume da

capela, parece nascer da estrutura, onde o arquiteto faz uma releitura do desenho tradicional da cruz latina. [260]

[259] Vista elevação principal e planta baixa da Capela do Jardim Virgínia (católica), Guarujá-SP, 1955, Paulo Mendes da Rocha. Não construída. (PISANI, 2014:42)

[260] Vista interna e elevação lateral da Capela do Jardim Virgínia (católica), Guarujá-SP, 1955, Paulo Mendes da Rocha. Não construída. (PISANI, 2014:42)

Estrutura e técnica construtiva

É marcadamente interessante a síntese entre a solução estrutural e a configuração espacial. Pórticos triangulares de concreto estruturam a capela, estrutura e fechamento parecem constituir em uma única peça, que é responsável pelo suporte do piso, da cobertura e dos fechamentos. A Capela de São Francisco na Pampulha seria a referida para este projeto, seja na conjunção de estrutura e espaço, quanto solução volumétrica.

▪ Capela São Pedro em Campos do Jordão- 1987

Capela projetada para a residência de inverno do Governador, o Palácio da Boa Vista, em Campos do Jordão. Implantada e projetada de forma a não se sobrepor ao palácio e nem ser objeto secundário no conjunto, a escolha do terreno seria primordial para bom desenvolvimento do trabalho.

Gênese da forma e composição espacial

A implantação é fator preponderante para o partido adotado na capela. Foi tomada a decisão de implantar o acesso da capela pela próprio platô onde está localizado o palácio, procurou-se limitar a volumetria da capela, e utilizar o desnível existente no limite do terreno para acomodar o volume, que pousa sobre esse novo nível. [261] A nave da capela está locada sobre uma viga apoiada na coluna central, que forma o piso escalonado onde se acomoda a assembleia. O presbitério está no nível mais baixo dessa nave, sendo destacado pela plataforma onde é colocado, subindo cerca de 20 centímetros. A escolha de inclinar o piso foi solução necessária, devido a entrada da capela estar num nível acima, na esplanada do palácio, quis se privilegiar também a boa visibilidade do altar. Esse mesmo piso encontra-se em balanço, e flutua sobre um espelho d'água disposto no nível mais baixo, superfície de formato poligonal irregular está no mesmo nível do batistério, onde se encontra a pia batismal colocada diretamente sobre a água sendo acessada por uma escada também disposta sobre a água. Um piso nesse nível acomoda as pessoas para realizarem ou assistirem a cerimônia do batismo. É por esse mesmo piso, que o governador acessa a capela, através de um túnel que liga esta ao palácio. [262], [263]

O coro foi tirado de sua posição tradicional, nos fundos da nave e colocado na lateral, depois da grande coluna que sustenta a capela. A peça, uma laje plana de concreto está chumbada nessa coluna, através de uma ligação pouco perceptível, o que contribui ainda mais para o efeito de liberdade, flutuando no espaço sacro. Na mesma laje, mas no verso, uma pintura de Glauco Pinto de Moraes, representando Pedro o apóstolo, no episódio em que Jesus o convida para caminhar sobre as águas, colore o interior cinza de concreto.

O mobiliário é o essencial, altar, ambão, pia batismal são construídos em concreto aparente, os bancos são pranchas de madeira dispostas horizontalmente para formar os assentos e verticalmente para os encostos, unidos por uma estrutura metálica de cor preta, da mesma forma, corrimãos são peças tubulares de aço. A volumetria dessa caixa de vidro e concreto é a de um polígono irregular, uma caixa desmaterializada e transparente que acentua a continuidade visual existente na capela, recurso projetual que não aparece com frequência em outras obras do arquiteto.

[261] Vista da Capela São Pedro, acessada pelo platô (católica), Campos do Jordão-SP, 1987, Paulo Mendes da Rocha. Construída. (ZEIN, BASTOS, 2010:367)

[262] Planta baixa da Capela São Pedro (católica), Campos do Jordão-SP, 1987, Paulo Mendes da Rocha. Construída. (SPRIO, 2001: 54)

[263] Maquete volumétrica digital da Capela São Pedro (católica), Campos do Jordão-SP, 1987, Paulo Mendes da Rocha. Construída. (PISANI, 2014:246)

Estrutura e técnica construtiva

Uma caixa de concreto armado na cobertura é elemento acentuado na composição estrutural da capela, é formada por uma viga com cerca de 2 metros de altura e um conjunto de vigotas dispostas perpendicularmente a viga principal. Apenas uma coluna central, de grande proporção sustenta toda a carga do conjunto. A coluna central e única comunica cobertura e solo, parece nascer do espelho d'água, onde está locada. Essa coluna sustenta cobertura, piso e coro. O piso da nave é sustentada por apenas uma viga, uma espécie de mísula apoiada na coluna central, dá a sustentação para o piso escalonado. [264]

[264] Corte longitudinal da Capela São Pedro, detalhes da estrutura, Campos do Jordão-SP, 1987, Paulo Mendes da Rocha. Construída. (SPRIO, 2001: 55)

Aspectos poéticos e metafóricos

Vários aspectos do projeto são marcados pelas relações metafóricas, a altura variada dentro da capela é relação perceptiva interessante, pois ao entrar um pé direito opressivo de 2,20 metros comprimi o indivíduo, a grande e pesada cobertura auxilia nessa percepção. Mas á medida que se caminha, a altura vai ganhando dimensão ao alcançar o altar.

A superfície dura do concreto e a textura austera aparente é amenizada pela paisagem que circunda toda a capela, a planta livre moderna é aqui representada numa convergência entre interior e exterior, a paisagem das montanhas de Campos de Jordão, possível pela total transparência do fechamento, mas que não é total, pela presença massiva da grande coluna no centro e do jogo de reflexos intensificado pelo espelho d'água.

O projeto é rico em detalhes, o jogo de cheio e vazio, pesado e leve, propiciados pela viga da cobertura, pesada e rígida e as paredes de vidro, num discurso que fala da oposição entre a massa compacta e pesada, e o vidro que desmaterializa os planos de fechamento. São estratégias arquitetônicas sensíveis e inteligentes utilizadas em favor de um espaço sacro. Uma cruz, pequena em relação a dimensão da capela, está presa na grande cobertura por um único cabo, ela esta contra o plano envidraçado que fecha a capela, e seu plano de fundo ora é o céu azul ou as brancas nuvens, ou o céu escuro pontilhado de estrelas. [265]

[265] Croqui da Capela São Pedro, Campos do Jordão-SP, 1987, Paulo Mendes da Rocha. Construída. (ZEIN, BASTOS, 2010:367)

DAS CONTRIBUIÇÕES ENTRE ARQUITETURA MODERNA E ARQUITETURA RELIGIOSA

capítulo 4

Croqui da Igreja São Bonifácio, São Paulo, 1964-1966, Hans Broos. Construída. (Acervo do Arquiteto Hans Broos)

Quais seriam os relatos importantes da História da Arquitetura religiosa do século XX? Mesmo o edifício religioso deixando seu protagonismo no meio urbano da Modernidade, muitos deles pela sua qualidade projetual são também essenciais para a compreensão e construção de uma Historiografia mais ampla sobre o Movimento Moderno. Para muitos dos arquitetos modernos, o edifício religioso não seria tema desnecessário para a sociedade industrial, como quisera Tony Garnier, mas uma expressão integrante dessa nova realidade. August Perret, com a igreja *Notre Dame* em *Le Raincy*, explorou as novas técnicas e novos materiais, como o concreto armado, visualizando meios adequados e racionais para a renovação da tipologia do edifício religioso, da mesma forma Frank Lloyd Wright com o *Unity Temple*, ampliaria com ele as concepções espaciais da arquitetura. Os ideais de Perret e Wright também podem ser vistos refletidos na preocupação com a relação do Templo no novo espaço urbano, da atenção aos novos materiais e tecnologia, além de uma determinação em desenvolver uma nova linguagem monumental e significativa. [266]

[266] Igreja *Notre Dame*, Le Raincy- França, 1922-25, Auguste Perret. Construída. (CHRIST-JANER, FOLEY, 1962: 9)

Assim sendo, este capítulo se dedica a algumas das contribuições que se podem observar na relação entre Arquitetura Moderna e Arquitetura religiosa, seja em nível paulista, como internacional. Percorreremos de maneira sucinta pelos ideais da Arquitetura Moderna e a formação do indivíduo moderno que refletiram formalmente e conceitualmente nas ressignificações do Templo cristão, bem como pelos exemplos onde a Arquitetura moderna do Templo traduziu o desejo de modernização não apenas no nível religioso, mas também social.

A concepção de novos edifícios religiosos também contribuiria em alguns casos na redefinição das identidades profissionais de alguns arquitetos, ao iniciar um projeto de espaço sagrado, esses profissionais o utilizaram como lócus para uma experimentação formal, técnica e poética, com a intenção de dar expressão as novas realidades urbanas, materiais e tecnológicas. Por fim apontaremos conjecturas sobre a participação da Arquitetura religiosa nas revisões realizadas pelo Movimento Moderno que senão diretamente, indiretamente proporcionaram reflexões de cunho conceitual e de significação.

4.1- Arquitetura Moderna e o Homem Moderno

As grandes transformações técnicas e sociais operaram significativas mudanças para os campos artísticos e conseqüentemente para os processos construtivos reclamando um novo método arquitetônico. Como coloca Lucio Costa, “a nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais.”¹⁹⁰ As mudanças se cristalizaram, e sob o nome de Movimento Moderno, artistas e teóricos buscaram novas orientações para seu tempo. Havia uma expectativa de que a Arquitetura Moderna fosse a realização das potencialidades do homem, seu caráter profético, e de certa forma redentor, que prevalecia principalmente nos textos das vanguardas, convertia-se numa crença. Ela teria impacto no campo cultural, sendo reflexo de uma confiança que entendia que,

“O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana.”¹⁹¹

A intenção de modificação da vida do indivíduo por meio das experiências estéticas se afinava com uma revolução maior, não apenas baseada na sensibilidade, mas também das próprias necessidades práticas, de como morar, trabalhar e viver. Mudanças estas que seriam espelho de um “Projeto de Modernidade”, como colocado por Habermas, projeto este baseado nos processos de desenvolvimento social do novo tempo em que a sociedade vivia, modificando as formas de como o indivíduo se relaciona com o mundo.

No campo da disciplina arquitetônica a própria concepção de “espaço” modifica-se, as vanguardas modernas falam do espaço livre, caracterizado pela fluidez, leveza, continuidade, transparência e abstração. É o oposto do espaço tradicional que é fragmentado, delimitado, diferenciado volumetricamente e específico. Todavia é necessário algum esclarecimento sobre o pretensão objetivo do “Projeto Moderno”, que seria o de libertar a natureza humana da “irracionalidade da religião”, através de formas racionais de pensamento aplicadas a toda expressão cultural e material do homem, incluindo a Arquitetura. Essa militância a favor da racionalidade da existência humana rejeitaria inclusive a construção de espaços sagrados. No entanto,

“O século XX- com seus campos de concentração em esquadrões da morte, seu militarismo e duas guerras mundiais, sua ameaça de aniquilação nuclear e sua experiência de Hiroshima e Nagasaki- certamente deitou por terra esse otimismo. Pior ainda, há a suspeita de que o projeto do

¹⁹⁰ COSTA, Lúcio. Razões da nova arquitetura. in XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. Organizado por Alberto Xavier. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, p.50

¹⁹¹ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2014, p.23

Iluminismo estava fadado a voltar-se contra si mesmo e transformar a busca da emancipação humana num sistema de opressão universal em nome da libertação humana.”¹⁹²

Essas grandes mudanças sociais afetaram a fé no “progresso” que o Iluminismo racionalista proporcionou. Há cada vez mais um descontentamento e incomodo com essa categorização racionalista da vida, que não oferecia respostas para a complexidade da vida humana. E é no interior do próprio Modernismo que algumas objeções a esse modelo inicial de pensamento, brotariam questionando a “ideia de que a máquina, a fábrica e a cidade racionalizada oferecem uma concepção rica o bastante para definir as qualidades eternas da vida do homem.”¹⁹³

Os arquitetos utilizariam da qualidade plástica, formal, espacial e tecnológica do Movimento Moderno, reconhecendo os valores e as insuficiências do Projeto Moderno, e se aplicam a uma humanização das formas modernas, conscientes do fracasso de uma utopia limitadora.

As diferentes experiências modernas no campo da arquitetura religiosa revelariam as mudanças operadas tanto na sensibilidade estética, como no entendimento da própria expressão religiosa e sua relação com a materialidade arquitetônica, porém é importante considerar o papel que os pressupostos racionalistas tiveram na revisão dos conceitos religiosos. Dentre essas experiências, as contribuições expressionistas para o espaço sagrado receberiam o impulso da elevada carga de utopia que essa parcela da vanguarda trazia consigo. O arquiteto Bruno Taut (1880-1938) desenvolveu alguns projetos onde a forma piramidal se constituía como paradigma universal para o edifício religioso. Seus trabalhos representavam a utopia expressionista através das associações entre um novo conceito de religião, e sua união com a arte, que juntos seriam capazes de alcançar a “regeneração” da sociedade. A tendência expressionista em seu desejo de instaurar uma religião universal a fim de compensar uma perda da religião tradicional, buscou propagar essa nova concepção religiosa através de uma espiritualidade não institucionalizada, materializada na Arquitetura. Os exemplos da obra “*Goetheanum*” em Dornach, Suíça do arquiteto Rudolf Steiner de 1925, bem como o Templo Estelar, 1920 de Bruno Taut, traduzem materialmente nas alusões formais com o cosmos, e das alegorias que sublimavam a transparência do vidro, as utopias da transformação social através dos aspectos espirituais do homem moderno. [267],[268],[269]

¹⁹² HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2014, p.23

¹⁹³ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2014, p.39

[267] *Goetheanum*, Dornach-Suíça, 1925-1928, Rudolf Steiner. Construída. (CURTIS, 2008:289)

[268] *House of Heaven*, Dornach-Suíça, 1920, Bruno Taut. Não construída. (GIL, 1999:169)

[269] *Grande Templo Estelar*, Alpes-Suíça, 1920, Bruno Taut. Não construída. (GIL, 1999:68)

No entanto, a aplicação dos pressupostos modernos na arquitetura seria diversificada, com produções desenvolvidas unicamente pela pauta da razão construtiva, funcional ou econômica, uma compreensão restritiva dos conceitos do Movimento Moderno. Seus projetos arquitetônicos são resolvidos apenas por uma concepção racional baseada nos problemas de ordem técnica, encarada apenas pela análise científica que objetivava a

standartização para obtenção de uma universalização formal e social. Se fosse verdadeira a visão de que a Arquitetura Moderna se pautasse unicamente pela reivindicação de racionalidade funcional, a linguagem moderna seria incompatível com o projeto do espaço sagrado, que requer algo mais. Entretanto, a Arquitetura do Movimento Moderno se mostrou mais profunda, exemplos como o *Unity Temple* de Frank Lloyd Wright, teria como grandeza, a capacidade, de nos levar para além da razão, mesmo podendo vê-lo e compreendê-lo racionalmente, há algo mais acontecendo nele.¹⁹⁴ A Arquitetura é a disciplina mais dependente da materialidade, sendo sua expressão máxima, trabalhando com a expectativa racional de criação estrutural lógica e organização programática eficiente. Todavia, na Arquitetura, o racional e técnico, podem ser um meio para se atingir outra finalidade que não objetive a técnica, mas utiliza-se desses meios para alcançar uma outra finalidade. Podemos nos perguntar que outra finalidade seria essa, e uma das respostas é dada pelo arquiteto Le Corbusier, quando diz que a vida moderna pede uma nova sensibilidade do homem moderno, mas uma sensibilidade que “considere a criação do espírito”, para Le Corbusier a Arquitetura é pura criação do espírito, que “estabelece relações comoventes com materiais brutos” e “está além das coisas utilitárias”.¹⁹⁵

A Arquitetura mesmo confronta uma finalidade técnica e utilitária, ainda mais a destinada aos espaços sagrados, que dependem da materialidade para expressar o que não é material, neste caso, o material mesmo é transcendido. O Templo é tema arquitetônico que desafia a compreensão limitada do Modernismo, e contribui para que alguns questionamentos possam ser feitos para a própria disciplina. A Arquitetura religiosa contribui com uma reflexão importante para o Movimento Moderno, maiormente no pós Segunda Guerra, onde centenas de igrejas foram construídas, reclamando caráter e propondo uma revisão do racionalismo funcionalista. Os arquitetos modernos manifestaram diversos anseios diante do projeto do Templo, alguns desenvolveram seus planos baseados na relação do indivíduo moderno e a comunidade e outros através da criação de uma ambiência que evoque metáforas metafísicas. Dificilmente esses projetos eram indiferentes a noção de que o sagrado não exigiria expressão especial.

O Modernismo se apresenta como questão complexa, tem produção arquitetônica que ao mesmo tempo está baseada em um sistema científico lógico, mas que também apresenta profunda reflexão sobre um novo sistema formal simbólico. Após o colapso do sistema racionalista funcionalista, baseados nos princípios básicos da Arquitetura Moderna, seriam repensadas as novas estruturas para uma sociedade já impregnada pelos paradigmas modernos. A linguagem moderna da arquitetura continuaria a ser utilizada, pois

¹⁹⁴ GOLDBERGER, Paul. *Architecture, Sacred Space and the challenge of the Modern*. Lectures Chautauqua Institution, 2010, p. 4

¹⁹⁵ CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*, São Paulo, Perspectiva, 2011, p. XXXIII

se constituía em um modo de ver e entender o mundo, necessária para se estabelecer relações significativas entre o homem e seu novo entorno.¹⁹⁶ A busca por traduzir os conceitos do espiritual através dos vocábulos modernos, se deu pela intensificação das experiências existenciais do espaço, que teriam condições de estabelecer ligações entre o indivíduo e o universo do transcendente, aspecto que está na base de diversas práticas religiosas.

“A abstração, minimizando a determinação linguística e simbólica da arquitetura e, deste modo, explorando as qualidades intrínsecas da experiência fenomenológica do espaço, vem responder a essa universalidade do espaço sagrado.”¹⁹⁷

Através de uma busca pela fenomenologia do espaço, e não tanto dos aspectos religiosos institucionais. Percebe-se que a continua solicitação de construção de Templos cristãos durante a Modernidade, maiormente depois das Guerras Mundiais, reclamaria uma necessidade inerente de significação. O teórico Sigfried Giedion (1888-1968) escreveria sobre alguns aspectos que foram negligenciados pelo funcionalismo ortodoxo, em 1944 ao escrever *“Architecture, You and Me”*, propõe para o debate teórico o conceito de “Nova Monumentalidade”¹⁹⁸, que nasce dentro do próprio Movimento Moderno. Ao verificar a produção de arquitetura dos países onde a Arquitetura Moderna já havia ganhado espaço e a ela confiados projetos de caráter monumental, com necessidade de significação que implicasse algo mais que problemas funcionais, se observava na resposta dada para esses edifícios que algo lhe faltava.¹⁹⁹ A Monumentalidade, segundo Giedion, surgiria da eterna necessidade que tem os homens de criar símbolos para suas atividades, para seu destino, para suas crenças religiosas e para suas convicções sociais.²⁰⁰

O arquiteto Le Corbusier também entendia a necessidade de significado na Arquitetura, ainda mais que a via como obra do espírito, Giedion comenta que:

“Muito antes de Le Corbusier ter empreendido a execução da Capela de Peregrinação de Ronchamp, ou o Convento de La Tourette, ele já estava profundamente preocupado com o problema da igreja e com a qualidade mística de seu espaço. Certa vez, anos antes de receber uma encomenda para construir uma igreja, perguntei-lhe como ele imaginava um espaço sagrado moderno, e ele me disse que ergueria uma torre no centro e construiria uma

¹⁹⁶ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de La arquitectura moderna: sobre La nueva tradición Del siglo XX*. Barcelona, Reverté, D.L. 2008, p.28

¹⁹⁷ BAPTISTA. Luís Santiago. *Lugares sagrados: as tensões entre a manifestação autoral e a experiência de comunidade*. in Revista ARQA nº108, 2013, p.20

¹⁹⁸ Em latim monumentum, significa coisas que recordam, algo com significação duradoura.

¹⁹⁹ GIEDION, Sigfried. *Architecture, you and me: the diary of development*. Cambridge- Massachusetts, Harvard University Press, 1958, p. 28

²⁰⁰ Giedion apud NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de La arquitectura moderna: sobre La nueva tradición del siglo XX*. Barcelona, Reverté, D.L. 2008, p. 207

série de vigas de concreto cruciformes, uma acima da outra, de modo que o olhar que se dirigisse para cima parecesse alcançar o infinito.”²⁰¹

A contribuição real da arquitetura sagrada em torno do tema de uma Nova Monumentalidade, não se referia propriamente sobre a escala do edifício, o mais importante, estava em sua base que aspirava ideais de permanência e atemporalidade da arquitetura, formando assim um possível “elo entre o passado e o futuro”, como colocado por Giedion ao abordar os nove pontos sobre a nova monumentalidade. [270]

[270] Croqui para uma igreja, destaque para a forma “monumental”, Tremblay- França, 1929, Le Corbusier. Não construída. (Revista AU 2008:69)

No Brasil, o arquiteto Oscar Niemeyer procurou apresentar os ideais do Movimento Moderno, principalmente a sua busca pela produção de uma arquitetura socialmente transformadora, através de uma tradução significativa e relevante para o contexto brasileiro. Sua obra destaca a dimensão arquitetônica que revela o espaço arquitetônico na participação e união das massas. Sua produção a partir das obras de Pampulha revela através da plástica do concreto armado, um nível de produção arquitetônica que tenha significação, e seria então contraposta ao denominado Estilo Internacional. Para Giedion a arquitetura brasileira seria vista como uma contrapartida para os fracassos da produção estritamente funcionalista da Arquitetura Moderna. Essa produção “seria um saudável

²⁰¹ GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 596

desvio da norma funcionalista, apresentando um caminho decididamente plástico e já distante da contenção formal das vanguardas (...).²⁰²

Dentre os projetos de espaço sagrado de Oscar Niemeyer a Catedral de Brasília é exemplo de trabalho que dialoga com os conceitos da Nova Monumentalidade, além de ser socialmente abrangente.

Na análise da Arquitetura religiosa moderna paulista, verificou-se que em suas estratégias projetuais, houve trabalhos que privilegiaram o entendimento do espaço sacro não em seu caráter monumental, mas apenas no campo da horizontalidade do homem e suas relações, seja no âmbito coletivo, como com ele mesmo. É uma demonstração de como a tipologia utilizando das novas formas e novos materiais, desprende o templo dos signos condicionados pelos estilos e se preocupa com a proposta de Universalismo pretendido pelo Movimento Moderno anulando a diferenciação que existe entre os edifícios. Essa produção geralmente seria marcada pelos processos de standardização industrial, a consideração de uma escala mais próxima a desenvolvida no contexto urbano em que estaria implantada, e são pertencentes às primeiras caracterizações do funcionalismo. A Capela como instituição pública também seria considerada uma “extensão da casa”, dando a intenção de que habitar não é apenas uma função privada mas também pública. O homem habita quando participa em comunidade, o edifício publico expressaria as crenças comuns e não os individuais.

O projeto para o núcleo residencial da Fábrica Mecânica Pesada, projetado na década de 1950, pelos arquitetos Jacques Pilon e Gian Carlo Gasperini, trabalham com esse aspecto de adaptação do Templo a escala da residência, deixando de considerar outros aspectos importantes da tipologia. Também o projeto do arquiteto Abelardo de Souza para um conjunto residencial em Guaratinguetá caminha nessa mesma direção, favorecendo questões técnicas. Esses projetos são marcados pelo funcionalismo, que procura atender da melhor forma as necessidades da atividade. [271],[272]

²⁰² WISNICK, Guilherme. *Modernidade Congênita*. in ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. *Arquitetura moderna brasileira*. Nova York, Phaidon Press, 2004, p.29

[271] Projeto Capela Fábrica Mecânica Pesada, Taubaté- SP, 1956, Jacques Pilon e Gian Carlo Gasperini. Não construída. (Revista Habitat, nº 36, 1956:35)

[272] Projeto Igreja na Rodovia Dutra, Guaratinguetá- SP, 1953, Abelardo de Souza. Não construída. (Revista Habitat nº17, 1953:42)

Após os anos 1960 com a solidificação de uma Escola Paulista de arquitetura, a ênfase de sua produção seria colocada no processo de construção, o caráter transformador da arquitetura estaria representado nestas relações tectônicas. Seu aspecto construtivo seria tão importante quanto o tema e causa de sua construção, buscando uma estratégia em que a arquitetura esteja a serviço da sociedade. A produção então trataria a dimensão tectônica da construção, como locus onde estaria depositada a responsabilidade expressiva. Alguns projetos então seriam marcados pela desconsideração das questões estritamente funcionais e optam por um projeto que valorize mais a experiência estética. A Capela para o Guarujá do arquiteto Eduardo Longo, de 1968, possui volumetria piramidal em concreto armado e iluminação zenital, que se destaca como protagonista desse espaço. O projeto não atende todas as necessidades funcionais e litúrgicas necessárias, mas consegue criar

uma ambiência sacra através da luz e a sombra. A resolução do programa sacro nesse caso se resolve através das questões poético e metafóricas. [273]

[273] Projeto Capela Guarujá, Guarujá- SP, 1968, Eduardo Longo. Não construída. (Revista Acrópole nº 388, 1971:5)

Não há homogeneidade para a solução do Templo moderno, os caminhos são diversos, as orientações privilegiam perspectivas diferenciadas. Contudo, a Arquitetura religiosa também contribuiria para promoção de uma imagem de país em desenvolvimento. Algumas desses projetos e edificações foram possíveis devido aos incentivos para modernização de bairros e cidades.

4.2- A busca pela Modernidade a partir do Templo

A Igreja, não apenas a católica romana, mas também as de outras expressões cristãs compreendem que as mudanças operadas pela Modernidade trariam implicações na compreensão de mundo das pessoas, bem como de sua relação com a fé. As instituições religiosas diante dessas modificações, entendem que o homem moderno também precisaria de um outro espaço que pudesse atender a uma nova forma de compreender o sagrado.

Mesmo que as questões se fizessem delicadas, a adoção do vocabulário moderno para o Templo poderia auxiliá-los na tarefa de traduzir os aspectos transcendentais para a imanência da vida, contribuindo para responder as aspirações mais profundas do ser humano. O crítico de arte Mário Pedrosa, diante da produção sacra na arquitetura, percebe que “as relações entre as exigências da liturgia das várias igrejas e as necessidades estruturais e estilísticas da arquitetura e da arte modernas se não são fáceis, nem por isso são difíceis. São, simplesmente, delicadas.”²⁰³

Se as instituições continuassem a utilizar a linguagem do passado para suas igrejas, seria o mesmo que empregar um idioma já não compreendido, como o latim, que seria abolido das cerimônias religiosas nos anos 1960. Modernizar a “imagem” da igreja, também passava pela modernização de sua arquitetura. Todavia, a tipologia também esteve associada a uma cultura de feição “desenvolvimentista” que esteve presente no país nos anos de 1950 e 1960. O entendimento corrente era o de que a técnica e a forma moderna seriam instrumentos que contribuiriam para instaurar a Modernidade para determinado contexto. Segundo o historiador, Marcus Silveira, há um certo apelo ao imaginário desenvolvimentista na construção de novos Templos, gerando em muitos casos a demolição das antigas igrejas, o autor comenta que,

“O apelo ao transcendente, característico da arquitetura religiosa, teria ampliado enormemente as potencialidades simbólicas da estética modernista, uma vez que o expectador se via convidado à fruição de um edifício que simultaneamente respondia às suas angústias quanto ao devir no plano espiritual- um sopro de eternidade- e no plano material, a antecipação de uma tão sonhada realidade modernizada.”²⁰⁴

Uma estética moderna para o templo expressaria um modo moderno de viver que incluiria uma visão mais abrangente da vida do indivíduo. As construções de templos modernos contribuiriam para a propagação da Arquitetura Moderna, seja para os bairros mais periféricos de São Paulo, como para cidades do interior, exercendo certo fascínio ante uma ideologia desenvolvimentista. Adrián Gorelik coloca que na América Latina “a Modernidade foi um caminho para chegar à modernização, não sua consequência, a Modernidade se impôs como parte de uma política deliberada para conduzir à modernização e nessa política a cidade foi o objeto privilegiado.”²⁰⁵

²⁰³ PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981, p. 341

²⁰⁴ SILVEIRA, Marcus. *Templos modernos, templos ao chão: a trajetória da arquitetura religiosa modernista e a demolição de antigos templos católicos no Brasil*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2011, p.33

²⁰⁵ GORELIK, Adrián. *O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização*. In Miranda. Wander M. *Narrativas da modernidade*, São Paulo, Autêntica, 1999, p.56

A própria construção de Brasília esteve associada, dentro de um plano cultural, a implantação de um novo padrão estético para o Brasil, seria ela a propulsora de uma “estreita relação entre projeto estético construtivo e o desenvolvimentismo ideológico, político e econômico.”²⁰⁶ A imagem da Catedral de Brasília, com sua ousadia estrutural e formal, exerceria certo encantamento que iria se estender no imaginário popular. [274]

[274] Maquete Catedral de Brasília, Brasília, 1958, Oscar Niemeyer. Construída. (Revista Acrópole nº256, 1960:58)

Movidos pelo arrojo e modernidade da nova capital, outras ações para modernização incentivariam o projeto e edificação de diversos templos. Um exemplo seria o Plano de Ação Carvalho Pinto, plano criado em 1959 e estendido até 1963, que tinha como alvo o desenvolvimento do interior paulista. O governador Carvalho Pinto faria a modernização das cidades através da construção de escolas, hospitais, fóruns e presídios de matriz moderna. Em uma das ações desse plano, na cidade de Presidente Venceslau o arquiteto Abelardo de Souza seria contratado para desenvolver um Grupo Escolar, e neste conjunto destaca-se a presença de uma Capela junto à praça. O grupo escolar é projeto de 1961, e sua capela acentuada pelo formalismo, o arquiteto utiliza um traço orgânico para estruturar a volumetria, sua planta livre de formas curvas tem referencias da Capela desenhada por Oscar Niemeyer para o Palácio do Alvorada. [275]

²⁰⁶ WISNICK, Guilherme. *Modernidade Congênita*. in ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian. *Arquitetura moderna brasileira*. Nova York, Phaidon Press, 2004, p. 37

[275] Projeto de Capela, perspectiva e planta baixa, Presidente Wenceslau, 1961, Abelardo de Souza. Não construída. (Revista Habitat nº 65, 1961: xx)

A cidade de Bauru veria a construção de algumas igrejas modernas nesse período, com o intuito de modernização da cidade, importantes projetos seriam construídos, maiormente as igrejas projetadas pelo arquiteto Fernando Fernandes Pinho²⁰⁷, se destacariam nesse cenário. A primeira delas foi construída decorrente do Plano de urbanização do Bairro Residencial Jardim Estoril I, datado de 1958. O projeto do bairro trazia consigo os conceitos do habitar moderno, identificado com as unidades de vizinhança, numa das centralidades foi edificada a Igreja Ns. S. de Fátima, 1963. Suas linhas retas, o volume trapezoidal e o sistema estrutural independente dos planos de fechamento são características notadamente modernas. [276], [277]

²⁰⁷ O arquiteto Fernando Pinho nasceu no Porto, Portugal, em 1921. Graduiu-se no Curso de Belas Artes da Universidade do Porto em 1950, conclui seu doutorado na Escola de Belas Artes de Lisboa em 1952. Chegou ao Brasil no ano de 1952, abre um escritório na cidade de Bauru, onde desenvolveria muitos projetos de matriz moderna.

[276] Planta da Igreja N. Sra. De Fátima, Bauru-SP, 1963, Fernando Pinho. Construída. (SALCEDO, LANDIM, 1999:7)

[277] Vista frontal da Igreja N. Sra. De Fátima, Bauru-SP, 1963, Fernando Pinho. Construída. (Foto: Márcio Lima)

Outra igreja projetada pelo mesmo arquiteto seria a de São Benedito, em 1964, inserida num bairro já existente, apresenta sua estrutura aparente, marcada pelos pórticos em concreto armado, destacando assim estrutura de planos de fechamento. A fachada principal, com seu plano cego previa mural de mosaicos, tema recorrente na arquitetura moderna. Mas o destaque da fachada ficou por conta da marquise que incorpora o símbolo da cristandade, marcando a função do edifício. Essa marquise se estende da fachada rumo ao adro de entrada, servindo de abrigo, o elemento simbólico é convertido em peça com função arquitetônica. [278]

[278] Maquete e planta baixa da Igreja São Benedito, Bauru-SP, 1964, Fernando Pinho. Construída.
(Revista Acrópole nº 307, 1964:74)

Também em Bauru a Igreja Matriz de Santo Antonio, de 1964, conserva as linhas ortogonais da forma cartesiana. Há um uso lógico e econômico da estrutura, numa sucessão de pórticos regulares. O partido adotado é a de uma caixa retangular, limpa de ornamentos e símbolos gratuitos, conserva apenas a cruz na fachada principal, colocada na grande abertura responsável por grande parte da iluminação do espaço. As fachadas laterais possuem brises, que filtram a luz em toda sua extensão, a forma prismática regular horizontal quebra com o imaginário de uma igreja historicista. **[279]**

[279] Maquete e planta baixa da Igreja Santo Antonio, Bauru-SP, 1964, Fernando Pinho. Construída.
(Revista Acrópole nº 302, 1964:51)

Assim como na cidade de Bauru, outros projetos também traduzem o desejo de modernização a partir do Templo. Em Campinas, o arquiteto Ícaro de Castro Mello, projetaria a Igreja N. S. Aparecida em 1954. O projeto é marcado pelo impulso moderno de experimentar geometrias platônicas, bem como na utilização de novos materiais e tecnologias, o arquiteto nesta obra continua com os exercícios formais já utilizados no tema dos ginásios esportivos. O esquema centralizado utilizado para a configuração da planta marca sua preferência pelos templos cristocêntricos, muito valorizado pelo Movimento Litúrgico, o projeto não foi construído. [280]

[280] Maquete e planta N. Sra. Aparecida, Campinas-SP, 1954, Ícaro de Castro Melo. Não construída.
(Revista Habitat nº19, 1954:82)

Na cidade de Curitiba o arquiteto Teodoro Rosso, desenvolveria um estudo para Santuário no ano de 1958, que seria composto por uma estrutura em pórticos de concreto armado, com finalidade de deixar a nave livre de peças estruturais. Há uma tendência a exibição estrutural no projeto, formado pela elevação frontal em estrutura triangular na base que se eleva numa torre, acentuando a verticalidade do volume. O arrojo estrutural, a demonstração da técnica construtiva como elementos de modernização são realçados nesse projeto. [281]

[281] Perspectiva e Planta, estudo de um Santuário, Curitiba-PR, 1958, Teodoro Rosso. Não construída.
(Revista Acrópole nº 237, 1958:42)

Em outros casos o apelo ao imaginário desenvolvimentista seria utilizado como recurso argumentativo para a demolição de antigas igrejas, algumas delas de estilo colonial construídas em taipa. Esse é o caso da Catedral de Bragança Paulista, onde a matriz colonial seria demolida para dar lugar ao novo Templo moderno, projetado pelo arquiteto Antonio Carlos Farias Pedrosa, em 1967. A planta em polígono irregular com ábside no extremo do altar e possui paredes laterais curvas. O acesso ao piso elevado da nave é feito por escadaria originária da antiga catedral, da qual restaram também quatro colunas em granito dispostos na entrada. É possível verificar influências do projeto de Le Corbusier para a Capela de *Rochamp* (1955), não tanto na escolha do desenho da planta, mas no plano de cobertura e no volume lateral onde se situa a capela lateral. [282]

[282] Maquete e planta da Catedral de Bragança Paulista, Bragança Paulista-SP, 1967, Antonio Carlos Farias Pedrosa. Não construída. (Revista Acrópole nº 336, 1967)

Semelhantemente na cidade de Jales, em 1958 se empreenderia esforços para a construção de uma nova catedral, a autoria do projeto caberia aos arquitetos Gomes Cardim Filho e Luciano O. F. Gomes Cardim. O partido apresenta uma caixa monumental, prisma retangular estruturado através de pórticos de concreto, intercalados por fechamentos em vidro e placas de cimento. Traz uma exposição franca da estrutura portante e um ritmo de articulação constante, protagonista da expressão plástica. O corpo do edifício ficaria elevado a 4 metros do solo, tornando o projeto mais monumental pelo acesso elevado. O campanário, obra monumental, teria 30 metros de altura marcando a elevação principal. [283]

[283] Perspectiva e Corte longitudinal Catedral de Jales, Jales-SP, 1958, Gomes Cardim Filho e Luciano O. F. Gomes Cardim. Não construída. (Revista Acrópole nº 233, 1958:184)

Já a nova Igreja Matriz de Caraguatatuba também projetada em 1958, não ocuparia o espaço da antiga matriz, esta seria preservada. O texto de apresentação da obra coloca que o desenvolvimento acelerado da cidade de Caraguatatuba pedia um novo templo. O partido privilegiou a fachada principal que tem aspecto de grande altar, e seria utilizado para as cerimônias ao ar livre. A nave tem forma parabólica em concreto armado, assim como o salão social. A interligação entre os edifícios se faz mediante marquises. O projeto é do arquiteto Eduardo Correa da Costa Jr e não foi construído. Verificamos que em alguns momentos a Arquitetura religiosa moderna, também foi conveniente para difundir uma crença, que baseada na renovação da técnica e da forma serviria como elemento instaurador da modernidade. [282]

[284] Perspectiva e Planta Catedral Caraguatatuba, Caraguatatuba-SP, 1958, Eduardo Correa da Costa Jr. Não construída. (Revista Acrópole nº 239, 1958:184)

Temos traçado até aqui algumas contribuições que a Arquitetura Moderna ofereceu para o espaço sacro, em sua renovação formal e plástica, mas também conceitual, prevendo algumas vezes espaços baseados numa religiosidade mais difusa, fundamentadas numa compreensão afetiva da fé, mediada pela experiência estética. Também o templo como tema edilício seria visto como fator causador de certa modernização num período de desenvolvimentismo.

No entanto, acredita-se que as contribuições entre arquitetura moderna e arquitetura religiosa sejam recíprocas, reconhecendo que a arquitetura religiosa também provocaria algumas reflexões importantes para o campo maior da disciplina.

4.3- Revisões a partir do Espaço sacro

Algumas atitudes projetuais tomadas durante a realização de um projeto sacro parecem ter ressonâncias na obra de alguns dos principais arquitetos modernos. Diversas vezes o programa foi visto como uma oportunidade para inovação, experimentação de formas e tecnologias. O Templo Unitário de Frank Lloyd Wright, é exemplar nessa questão, pois a força de suas formas e o caráter de seu espaço contribuiu como fundamento essencial para as reflexões espaciais que Wright já vinha desenvolvendo em seus projetos residenciais, as implicações deste caso teriam repercussões para disciplina como um todo. A arquitetura revelaria a própria postura estética e filosófica de Wright em criar uma “casa moderna” para a reunião e oração do indivíduo moderno, não tanto um santuário, mas um espaço de congregação, abordagem que iria refletir em outras de suas obras, onde a residência também seria vista como um espaço “sagrado”.

Outros arquitetos reinformam a própria Arquitetura através de seus experimentos e das possibilidades espaciais, formais e conceituais provenientes do espaço sacro.

Le Corbusier ao projetar *Rochamp* conferiria a arquitetura Moderna uma nova dimensão de significado, a importância desta obra não pode ser subestimada, pois demonstra como os significados espirituais podem combinar-se com o pressupostos modernos. Da mesma forma a igreja de *Firminy* (1960) seria mostra da possibilidade de uma nova arquitetura expressiva, que se baseia em novas interpretações das formas modernas. Semelhantemente os arquitetos latino americanos Félix Candela e Oscar Niemeyer, com suas obras perpetrariam experimentações no campo formal que conferiram novo status para a arquitetura moderna. Suas obras levam o status do templo moderno para um outro patamar onde as possibilidades decorrentes do concreto armado permitiriam uma nova e intensa plasticidade que não era comum ao Movimento Moderno. Suas obras religiosas, como a Capela de São Francisco, a Igreja da Virgem Milagrosa ou a Capela de Palmira em Las Lomas de Cuernavaca (1959), são campos de experimentações capitais para as revisões que se fizeram para o Movimento Moderno.

A Capela de São Francisco na Pampulha, de Oscar Niemeyer é presença constante nas publicações mais consagradas da Arquitetura Moderna, se equiparando a *Ronchamp* de Le Corbusier. Essa obra de Niemeyer influenciou até mesmo o que se entende por Arquitetura Moderna, se tornando também um ícone para diversas obras, o arquiteto mesmo utilizaria partido semelhante no Auditório Juscelino Kubitschek. Muitos projetos seriam influenciados pela concepção inovadora de Niemeyer, recorrendo ao partido de Pampulha para dar forma ao Templo. A abóboda parabólica em concreto armado demonstraria na experimentação de Niemeyer as possibilidades de criação através deste material para a criação de um templo. A unidade de concepção estabelecida pela estrutura, e a forma que induz ao recolhimento, seria encarada como favorável para a experimentação do espaço sagrado. [285]

[285] Influência da Capela São Francisco de Oscar Niemeyer sobre a produção religiosa. Exemplos em ordem, Capela para a Escola Normal Maria Auxiliadora- Rubens Carneiro Vianna, Capela Minas Gerais- Abelardo de Souza, Capela São João Batista da Ordem de Malta- Kurt Hollander, Igreja Santo Antonio, a Capela para o Hospital Jaçanã- Eduardo Kneese de Melo e igreja de Punta Ballena, Uruguai- Luiz Garcia Prado. (Revista Acrópole nº 181, 239, Revista Habitat nº39, Revista de Engenharia Mackenzie XL nº124-125)

O engenheiro e arquiteto uruguaio Eladio Dieste também partiria de um mesmo campo experimental, no entanto ele utilizaria o tijolo de barro cozido, onde reinventa a técnica de construção e a plástica no uso do material. A Igreja de Atlântida (1952-1958) ou a Igreja de San Pedro em Durazno que reconstruiu após o incêndio de 1967, seriam mostras de uma investigação a partir do vocabulário moderno de tipologia e técnica construtiva, que influenciariam outras obras no futuro. **[286],[287]**

[286] Planta baixa da Igreja Cristo Obrero, Atlântida-Uruguaí, 1952-1958, Eládio Dieste. Construída. (CURTIS, 2008:575)

[287] Vista da Igreja Cristo Obrero, Atlântida-Uruguaí, 1952-1958, Eládio Dieste. Construída. (CURTIS, 2008:575)

O ideal de construir uma estrutura sagrada intencionalmente “monumental” como sugerida pelo tema da “Nova Monumentalidade” coloca a importância de aspectos de uma dimensão existencial. Essa consciência posta para um arquiteto que se aventura na construção de um edifício que faz alusão implícita ou explicitamente para a dimensão espiritual da vida humana, deve necessariamente atender as mais longas trajetórias de significado que se tornam silenciadas pela exclusiva valorização da eficiência funcional e conveniência econômica. Esse exemplos de obras religiosas modernas citadas acima são ilustrativos dessa sensibilidade, falam da função complexa de mediação dos arquitetos face o envolvimento com o sagrado.²⁰⁸

O espaço sagrado também permitiu que determinadas trajetórias profissionais fossem encaradas tendo o edifício sacro como culminação da obra criativa. O exercício de criação dos templos teria o efeito de libertar a imaginação do arquiteto e conduzi-lo para uma criação mais livre. Arquitetos como o alemão Dominikus Böhm, Otto Wagner, e o espanhol Luis Moya Blanco se dedicaram intensamente ao tema, e através de uma criação ousada e liberta refletiram a partir dessas obras mudanças significativas na forma de encarar a arquitetura.

Essas repercussões da Arquitetura sacra no programa moderno e na obra dos arquitetos paradigmáticos do período contribuiriam para uma revisão de seu traçado e conceituação. Talvez realçando preocupações não exploradas em outros programas, mas que a partir do tema sacro, trariam inferências para os demais projetos.

Outras obras religiosas seriam precursoras de novas formas de conceber o espaço arquitetônico, utilizando novos recursos materiais e tecnológicos. A Igreja Santa Maria Madalena de Joaquim Guedes, é obra que anuncia uma “busca deliberada por um despojamento essencial que recusa quaisquer laivos esteticistas em prol de uma resolução

²⁰⁸ BRITTON, Karla Cavarra. *Constructing the ineffable: contemporary sacred architecture*. Connecticut, Yale School of Architecture, Yale University Press, 2010, p.23

desenvolvida de maneira geométrica(...)"²⁰⁹ Através do projeto dessa igreja Joaquim Guedes num rompante original apresenta completamente a nudez do concreto armado em um projeto não apenas "utilitário", seu "galpão" abriria portas para especulações técnicas e tectônicas para a Arquitetura paulista.

Outros projetos se caracterizam pelas inovações em seu traço arquitetônico, até então não utilizadas em outras obras. O projeto do arquiteto Ubirajara Mota Lima Ribeiro para o Concurso de ideias para a Igreja Presbiteriana em Brasília, 1964, seria pioneiro na introdução de partido arquitetônico que seria muito comum em outras obras paulistas²¹⁰. Ubirajara Mota resolve o partido do Templo através de uma mínima intervenção na paisagem, utiliza a própria topografia do lugar, um terreno plano, criando pavimento enterrado ou semi- enterrado, uma única cobertura em concreto seria a responsável pelo acolhimento de todo o programa. A igreja no interior do solo é bloco a altura dos olhos, sendo iluminada por cilindros pré-moldados que afloram na cobertura captando a luz. O edifício está camuflado na paisagem através de teto jardim que basicamente se alinha ao nível da rua, ele é identificado pela agulha monumental, que está implantada no eixo das naves, penetrando-as, e continuando visualmente através da mesa eucarística. [288],[289]

[288] Perspectiva da Igreja Presbiteriana Nacional, concurso de ante-projeto, Brasília, 1958, Ubirajara Motta Lima Ribeiro. Não construída. (Revista Acrópole nº 302, 1964:38)

²⁰⁹ ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista*. Tese de Doutorado, 2005, p.107

²¹⁰ ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista*. Tese de Doutorado, 2005, p.193

[289] Planta baixa da Igreja Presbiteriana Nacional, concurso de ante-projeto, Brasília, 1958, Ubirajara Motta Lima Ribeiro. Não construída. (Revista Acrópole nº 302, 1964:39)

Para outros arquitetos a observação das questões do espírito em face da modernidade desempenharia um papel mais eloquente, como uma fonte derivada para pensar sobre Arquitetura.²¹¹ Seria o próprio caráter “sagrado” que o Templo traz consigo que contribuiria na reimaginação de toda uma forma de projeto. Aproximar-se dessa leitura do projeto moderno, não parece ser apropriado principalmente se adotarmos como referencia uma construção historiográfica da Arquitetura Moderna que despreza os aspectos “não racionais” da disciplina. Sobre esse aspecto, é necessário recorrer a própria base das vanguardas modernas, onde há um resgate de aspectos nitidamente controversos, William Curtis ao escrever sobre um dos cursos básicos da Bauhaus coloca que:

“Johannes Itten, o primeiro professor do *Vorkurs*²¹², era um pintor suíço que havia assimilado as ideias pedagógicas de antes da guerra de Adolf Hölzles e Frank Cizek, em Viena, e acreditava no papel central do treinamento para formas e sentimentos na educação. Além do mais, desenvolvendo ideias simbolistas da geração anterior á guerra (especialmente algumas teorias de Kandinsky expostas em *Concerning the Spiritual in Art*, 1912), ele sustentava que havia uma relação interna entre certas configurações visuais e certos estados de espírito. Não restam dúvidas de que Itten acreditava estar conduzindo seus alunos a uma forma de iniciação religiosa, pois em suas aulas realmente encorajava a meditação, exercícios de respiração profunda e treinamentos físicos como instrumentos de relaxamento mental e

²¹¹ BRITTON, Karla. Concern for the spirit: A history of modern church architecture . The Institute for Sacred Architecture in http://www.sacredarchitecture.org/articles/concern_for_the_spirit/ 2012, p.5

²¹² Curso básico, primeiro curso no qual todo aluno da Bauhaus deveria se submeter onde o aluno deveria desaprender de todas formas acadêmicas, e recomeçar experimentando as formas abstratas.

autodescoberta. Muitos estudantes entraram no culto do Masdeísmo, que envolvia jejuns, uma dieta vegetariana e várias disciplinas espirituais.”²¹³

Não apenas Johannes Itten ou Wassily Kandinsky considerariam essa dimensão da obra artística, mas é notável que alguns dos arquitetos influentes do Movimento Moderno, como Mies Van der Rohe, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Louis Kahn, Bruno Taut e Erich Mendelsohn, trazem em seus escritos e em sua produção arquitetônica vários modos de pensamentos ligados as questões do “espírito”, havendo uma convocação de certa imaginação religiosa de maneiras diversas.

O teórico da arquitetura Christian Norberg-Schulz, escrevendo a partir de um enfoque concreto e fenomenológico, entende que a arquitetura moderna seria capaz de ajudar o homem a alcançar um lugar e um ponto de apoio existencial.²¹⁴ Essa concepção existencial do espaço arquitetônico é devedora das teorias fenomenológicas surgidas na segunda metade do século XX, das quais Martin Heidegger, com seu texto “Construir, habitar, pensar”, 1951, é fundante. Heidegger defende uma visão holística da Arquitetura, que se perdeu de certa forma com a afirmação da racionalidade instrumental técnico-científica da Modernidade. Martin Heidegger também estabelece um certo vínculo entre arquitetura e sagrado, expandindo a ideia de sagrado para além das práticas tradicionais da religião e dos espaços congregacionais. Essa concepção fenomenológica propõe uma aproximação dos aspectos existenciais da vida e do transcendente e os incorpora nas qualidades intrínsecas da arquitetura.

A arquitetura como experiência significativa do espaço, é um “desenho para a vida”, lema inclusive muito utilizado para indicar o objetivo do Movimento Moderno. Como arte, a arquitetura pertence á vida, e tem como propósito proporcionar lugar onde a existência possa ter espaço, o que abrange seu relacionamento com o transcendente. Norberg-Schulz reconhece que toda a Arquitetura tem reverberações de sacralidade, maiormente no espaço destinado exclusivamente para o culto é que mais pedagogicamente e evidente é sentida essa presença do sagrado. “Se estudamos a Arquitetura como história de formas significativas, também descobrimos nela a presença do homem, da natureza e de Deus.”²¹⁵

A historiadora da arquitetura Karla Britton propõe que as preocupações filosóficas de Mies Van der Rohe sobre os fundamentos espirituais da arquitetura em uma era tecnológica, traziam argumentos de que a construção não poderia ser vista sobe a mera questão de

²¹³ CURTIS, William.J.R. *Arquitetura moderna desde 1900*, Porto Alegre, Bookman, 2008, p.185

²¹⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de La arquitectura moderna: sobre La nueva tradición del siglo XX*. Barcelona, Reverté, D.L. 2008, p.23

²¹⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura Occidental*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001, p.222

função e tecnologia.²¹⁶ O próprio arquiteto, diria que “o que é certo e significativo para alguma era- incluindo a nova era, é esta: dar ao espírito a oportunidade para a existência.”²¹⁷

Tem sido argumentado nos últimos estudos de Britton, Jim Williamson e Renata Hejduk²¹⁸, por exemplo, que a origem da preocupação de Mies van der Rohe para com a “*the building art*” seria uma expressão espacial das reflexões sobre teologia e Arquitetura religiosa da República de Weimar na Alemanha, desenvolvidas por Romano Guardini e o arquiteto Rudolf Schwarz.²¹⁹ Mies, além de seu trabalho exemplar com os métodos construtivos, também realizou uma reflexão filosófica sobre os fundamentos espirituais da Arquitetura em uma era de tecnologia. Mies escreveria o prólogo do livro em inglês de Rudolf Schwarz, intitulado “*The Church incarnate: the sacred function of Christian architecture*”, Mies diria que Schwarz é um dos “pensadores mais profundos de nosso tempo”, inclusive que o livro seria capaz de influenciar com seus argumentos e transformar pensamentos. Transcrevemos o prólogo escrito por Mies:

“Este livro foi escrito em hora mais escura da Alemanha , mas ele lança luz pela primeira vez sobre a questão da construção da igreja, e ilumina todo o problema da própria arquitetura . Rudolf Schwarz, o grande construtor da igreja alemã, é um dos pensadores mais profundos do nosso tempo. Seu livro, apesar de sua clareza, não é de fácil leitura, mas aquele que se dá ao trabalho de estudá-lo cuidadosamente vai ter uma visão real sobre os problemas discutidos. Eu li -o uma e outra vez, e eu conheço o seu poder de esclarecimento. Eu acredito que deve ser lido não só por aqueles preocupados com a construção da igreja, mas por qualquer pessoa sinceramente interessado em arquitetura. No entanto, não é apenas um grande livro sobre arquitetura, de fato, é um dos verdadeiramente grandes livros, um daqueles que têm o poder de transformar o nosso pensamento. Eu sempre senti que deveria ser traduzido para o Inglês.”²²⁰

²¹⁶ BRITTON, Karla. Concern for the spirit: A history of modern church architecture . The Institute for Sacred Architecture in http://www.sacredarchitecture.org/articles/concern_for_the_spirit/ 2012, p.10

²¹⁷ Mies van der Rohe em *From Die Form* 1930.

²¹⁸ Atualmente existe uma investigação sobre o poder que a criação arquitetônica tem para manifestar pelos próprios meios disciplinares o transcendente, incorporando materialmente e expressando espacialmente o horizonte intangível do mistério e do sacro. Trabalhos como “*Constructing the ineffable: contemporary sacred architecture*” organizado pela professora Karla Britton da Yale School of Architecture, ou o livro “*The religious imagination in Modern and Contemporary Architecture: A reader*” 2011, refletem uma ampliação desse campo de estudo.

²¹⁹ Para uma leitura mais aprofundada ver Britton, Karla Cavarra. *Concern for the spirit: A history of modern church architecture*. The Institute for Sacred Architecture; “*Constructing the ineffable: contemporary sacred architecture*, e “*Rudolf Schwarz and Mies van der Rohe: the form of the spirit* de Thomas H. Beby in the *Constructing the ineffable: contemporary sacred architecture*, o autor entre outras questões aborda as conexões existentes entre a dimensão do espírito na obra de Mies van der Rohe, colocando que o Pavilhão de Barcelona poderia ser visto como uma “expressão simbólica da possibilidade material para dar forma a um profundo entendimento da existência humana”, p.82-95

²²⁰ ROHE, Mies Van der. SCHWARZ, Rudolf. *The church incarnate: the sacred function of Christian architecture*. Prefácio Mies Van der Rohe. Chicago, Henry Regnery Company, 1958, p. 13

No livro Rudolf Schwarz não trabalha apenas com a questão do espaço sacro, mas reflete sobre o sentido da dimensão espiritual de toda a arquitetura. Ao discutir sobre seu sistema de sete planos ou diagramas para igrejas, aprofunda uma reflexão filosófica sobre os arranjos espaciais e as manifestações simbólicas e metafísicas que estão por trás do ordenamento espacial. Mies van der Rohe apresenta neste prólogo a importância que ele dá aos aspectos imateriais da arquitetura e como esses lançam luz sobre “o problema da própria arquitetura”.

O arquiteto Louis Kahn (1901-1974), também compartilhava desse mesmo sentido de “sacralidade” na arquitetura. Segundo Norberg-Schulz “Kahn entendia o edifício como uma manifestação de um modo total de estar no mundo”²²¹. Assim sendo a forma e o espaço desenvolvido pelo arquiteto buscava algo de “incomensurável”. A primeira Igreja Unitária de Rochester (1959) é exemplar na caracterização do método que desenvolve em outros de seus projetos, nesta igreja ele toma o que aparentemente é um conjunto simples de materiais e nos apresenta planos articulados por uma estrutura rígida de concreto apoiando uma laje ascendente. [290],[291] Sua igreja é uma das primeiras propostas modernas a entender a necessidade da monumentalidade para a arquitetura. Kahn desenvolve em sua obra os ideais de permanência e atemporalidade ao evocar a dimensão espiritual presente nas ruínas de civilizações antigas. O próprio arquiteto expressaria sua compreensão dos aspectos espirituais da arquitetura ao dizer que a

"Monumentalidade da arquitetura pode ser definida como uma qualidade, uma qualidade espiritual inerente a uma estrutura que transmite a sensação de eternidade, que não pode ser adicionada ou mudada. Nós sentimos essa qualidade no Parthenon, o símbolo arquitetônico reconhecido da civilização grega."²²²

Essa ambição de Louis Kahn em atingir em sua obra uma percepção de eternidade será referência para outros arquitetos que irão trabalhar com os aspectos imateriais e transcendentais na arquitetura.

²²¹ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de La arquitectura moderna: sobre La nueva tradición del siglo XX*. Barcelona, Reverté, D.L. 2008, p.151

²²² KAHN, Louis. “Monumentality”, 1944. in OCKMAN, Joan. *Architecture Culture 1943-1968: a documentary anthology*. Nova York, Columbia Book Architecture, Rizzoli, 1993, p.48

[290] Croquis, plantas e cortes da Primeira Igreja Unitária de Rochester, Nova York-EUA, 1959-1967, Louis Kahn. Construída. (GIL,1999:93)

[291] Vista da Primeira Igreja Unitária de Rochester, Nova York-EUA, 1959-1967, Louis Kahn. Construída. (BRITTON, 2010:42)

Cabe também mencionar aqui a influencia que os aspectos espirituais irão exercer sobre a obra de Tadao Ando, embora seja arquiteto de uma outra geração moderna. A natureza e o próprio conceito japonês de *shintai*, que implica na inseparabilidade do corpo e da alma, serão aspectos importantes para a experiência ontológica da arquitetura de Tadao Ando. A espiritualidade de sua arquitetura se manifestaria em tudo, na luz e vento, na chuva e na neve, sol e sombra, água e gelo, calor e frio, que são constituintes palpáveis da natureza e se repercutem mutuamente entre o corpo e a forma construída.²²³ Como coloca Kenneth Frampton, a arquitetura de Tadao Ando tem alguma coisa de uma espiritualidade secular, espiritualidade cosmogônica que é mais profundamente fundamentada na natureza, como revelada por intermédio de sua arquitetura. A Capela sobre a água, em *Tomamu, Hokkaido* (1985-1988) abre-se para um grande espelho d'água, as características tectônicas da Capela, como sua parede deslizante, a cruz sem suporte lateral e o lago na parte externa, “servem para criar aquela sensação de *oku* que permite ao artificial integrar-se misticamente ao ambiente natural das cercanias.”²²⁴ [292],[293],[294]

²²³ FRAMPTON, Kenneth. *The secular spirituality of Tadao Ando in Constructing the ineffable: contemporary sacred architecture*. Connecticut, Yale School of Architecture, Yale University Press, 2010, p.98

²²⁴ FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 2003, p.415

[292] Implantação da Capela sobre a água, Shimukappu, Hokkaido-Japão, 1985-1988, Tadao Ando. Construída. (FURUYAMA, 2005:139)

[293] Croqui da Capela sobre a água, Shimukappu, Hokkaido-Japão, 1985-1988, Tadao Ando. Construída. (ESPOSITO, 2011:30)

[294] Vista interna da Capela sobre a água, da entrada para o espelho d'água, Shimukappu, Hokkaido-Japão, 1985-1988, Tadao Ando. Construída. (FURUYAMA, 2005:138)

O campo de estudo sobre a colaboração entre os domínios da espiritualidade e da Arquitetura são amplos e estão por serem estudados, as menções que se fizeram servem para ilustrar que as trocas culturais não são unidirecionais. Da mesma forma que demonstramos que o Templo Moderno foi moldado segundo os aspetos plásticos e conceituais do Movimento Moderno, a arquitetura Moderna também passaria por algumas revisões que consideraria as questões da espiritualidade do homem, como demonstrada nos trabalhos de Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Louis Kahn e Tadao Ando. [295]

[295] Le Corbusier e Maquete da Igreja St. Pierre em Firminy. (*L'Art Sacré*, 1964:5)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos que o caminhar histórico e morfológico da Arquitetura sacra esta inseparável do dinamismo da cultura, o que pode ser analisado desde as primeiras edificações que receberam o culto cristão. A História da arquitetura religiosa moderna no século XX, ainda é campo pouco explorado, por isso, propusemos uma investigação do tema através de uma construção historiográfica de base crítica, que juntamente com a apresentação de projetos pouco conhecidos, reconhece e posiciona tal produção como programa pertencente ao ideário do Movimento Moderno. Procuramos apresentar a produção sacra paulista nesse determinado momento histórico, pois a pertinência do objeto de pesquisa acabou por se confirmar através da coleta de diversos projetos realizados, indicando a continuidade de solicitação e concepção do programa religioso durante a “vigência” do Movimento Moderno em São Paulo. Algumas questões iniciais precisaram ser abordadas logo no primeiro capítulo, onde abordamos sobre a tipologia religiosa e a arquitetura Moderna, tratou-se do possível paradoxo existente entre uma Arquitetura religiosa desenvolvida na Modernidade, visto estar amplamente difundido um pensamento de secularização iniciado no fim do século XIX. Nos perguntamos se seria possível reconhecer uma trajetória de engajamento e experimentação com o espaço sacro através da linguagem moderna, e como aliar a questão do transcendente a uma arquitetura, que se supunha, pretendia ser apenas imanente. Verificou-se, no entanto, que mesmo dentro do Movimento Moderno, a arquitetura seria encarada como algo mais que mera utilidade, os grandes mestres não a viam apenas como uma resposta da função, mas como “obra do espírito”, onde o racional e tecnologia, mediarium uma outra experiência que não objetivasse a técnica por ela mesma. A idealização de um projeto de arquitetura sem considerar os aspectos de significado, seria negado pelos arquitetos, maiormente em sua produção sacra, pois entenderiam que o programa não se satisfaz com uma abordagem exclusivamente funcional, mas reclama outros valores de ordem poética e de significado. Uma leitura reducionista da arquitetura moderna, a levaria entende-la apenas como função, todavia, a Teoria do Movimento Moderno jamais afirmou que a arquitetura não era nada mais além de ciência, tecnologia e função.

As instituições religiosas encaram inicialmente a arquitetura moderna como materialista e “anti religiosa” no entanto reconheceram, principalmente pelo incentivo do Movimento Litúrgico, que ela poderia atender a um desejo de retorno a um religião mais depurada do supérfluo e proporcionar uma ambiência sagrada necessária para o homem religioso moderno. Com esse incentivo, produziram-se Templos onde seria empregado o vocabulário formal moderno, encarando a necessidade de função e técnica, mas também a dimensão do “espírito”, do significado e da metáfora que se exemplificou na obras dos grandes mestres da Modernidade, através de variadas respostas ao tema do sacro. O

trabalho de Dominikus Böhm, Otto Bartning, Rudolf Schwarz, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Marcel Breuer, Alvar Aalto, Luis Barragán, Felix Candela e Oscar Niemeyer, demonstrariam de vez, uma superação do paradoxo entre Modernidade e Arquitetura religiosa, através de obras que consideram o campo da estética e das metáforas, mesmo que em alguns momentos essas metáforas fossem referentes a uma espiritualidade difusa e não institucional. Neste capítulo relacionamos a arquitetura do Templo cristão e tempos modernos, seus reflexos na liturgia e no significado, na função e na construção.

Trabalhamos aqui com três esferas de abordagem arquitetônica, a Arquitetura Moderna, Arquitetura Moderna Paulista e a Arquitetura Religiosa Moderna Paulista. Para efetivamente entrar no cenário arquitetônico da produção religiosa moderna, apresentou-se um breve panorama da arquitetura religiosa paulista, desde o século XVI ao início do XX. Relembrou-se a produção colonial com seus Templos de barro, maiormente representado pela Capela de São Miguel Paulista, obra de 1622, e outras obras testemunhas desse período histórico. Com o crescimento da cidade de São Paulo, o século XIX veria inúmeras transformações urbanas e sociais decorrentes das mudanças políticas, econômicas e sociais. O Templo historicista e eclético seria a linguagem arquitetônica encontrada para expressar certa pujança paulistana, além de representar um resgate da herança religiosa do período medieval. Ampliou-se muito o quadro de igrejas na cidade de São Paulo, o antigo quadrilátero central formado pelas ordens religiosas do Colégio dos jesuítas, do Mosteiro do Carmo, do Mosteiro de São Bento e de São Francisco, seria ampliado com os novos bairros que receberiam suas novas igrejas. Destaca-se as igrejas de Santa Cecília (1896-1901), Bom Jesus do Brás (1896-1903) e a nova igreja de Santa Ifigênia, construída sobre a antiga igreja de taipa. São Paulo receberia também uma nova Catedral, a antiga Sé seria substituída por um Templo em estilo gótico, gerando não poucas querelas sobre seu projeto. O século XIX, e princípio do XX assistiria a edificação dos primeiros templos protestantes em São Paulo, que ainda impedidos de utilizarem elementos arquitetônicos que no imaginário remetessem a edificações religiosas, são construídos mais semelhantes residências. Com o final dessas restrições, a igreja Luterana seria uma das primeiras a erguer novo Templo adotando a linguagem gótica com alta torre sineira testemunhando sua presença na cidade. Nesse período não identificou-se apenas produções historicistas, mas um incipiente racionalismo formal já apontaria as primeiras transições para uma mudança significativa em relação a arquitetura religiosa do século XX. O trabalho do arquiteto Victor Dubugras, possui marcas de uma aproximação com o que chamamos de “Proto-Modernismo”, e três de seus projetos para edifícios religiosos apresentam essa busca pela racionalização das formas. Esse arquiteto estaria abrindo as portas para as novas igrejas de concreto, já na nova São Paulo industrial e seu efervescente cenário cultural que já via

relances de uma arquitetura moderna. As primeiras obras religiosas com linguagem moderna seriam produzidas ainda nos anos 1940 com um projeto de Vilanova Artigas para o Centro Paroquial Jaguaré, projeto marcado por um prisma geométrico, estrutura porticada independente de concreto armado e a desmaterialização dos planos de fechamento, infelizmente não foi construída. Mas, seria nos anos 1950 que os projetos ganhariam destaque e as primeiras edificações seriam construídas. O panorama religioso paulista nesses anos é caracterizado pelas restrições quanto à utilização da arquitetura e arte moderna para o espaço sacro. Tal produção seria incentivada maiormente pelo Movimento Litúrgico atuante na cidade de São Paulo através da Ordem dos Dominicanos, que incentivariam uma renovação da liturgia e da própria arquitetura do Templo. Foi possível identificar uma maior abertura de diálogo com a estética moderna devido os estímulos promovido pelos dominicanos, o concurso que eles promoveram para a construção da Igreja de São Domingos é a culminação de seus incentivos e esforços pela renovação das artes e arquitetura no âmbito religioso. O concurso proporcionou o desenvolvimento de projetos que se pautaram pela ressignificação do que se espera de um espaço sagrado, a forma, os materiais e as técnicas escolhidas representam as várias respostas modernas para o tema. Muito embora do concurso não tenha sido construído nenhum dos projetos, Franz Heep, o arquiteto estrangeiro que trabalhou com Le Corbusier, daria nova forma à igreja moderna dos Dominicanos, abrindo então a produção moderna, que antes restrita a certo público, para a fruição do povo comum.

A intenção de apresentar propostas projetuais, com o fim de criar e revelar formas adequadas e capazes de incorporar os ideais de uma sociedade moderna ao transcendente foi um desafio para os arquitetos modernos paulistas. A pesquisa demonstrou uma vasta produção sobre a tipologia que não recebeu a mesma projeção que outras obras. Da pesquisa o material recolhido foi catalogado a partir de uma organização sistemática, listado e indexado por data de projeto, este material pode ser visto nas fichas disponíveis no apêndice deste trabalho. Dentre o material, selecionamos os projetos e autores que se revelaram mais significativos para o desenvolvimento da linguagem moderna na arquitetura religiosa, escolhidos devido a sua trajetória de experimentação das formas, sua relevância e qualidade projetual. Estes foram alvo de uma análise mais minuciosa, onde se procurou explorar mais sobre as questões e condições de origens, a gênese da forma e composição espacial, a estrutura e técnica construtiva, bem como seus aspectos poéticos e metafóricos, aliados as razões e os significados formais existentes no projeto desses espaços sagrados. Dentre eles figuram os projetos dos primeiros arquitetos que se aplicaram na busca de uma forma moderna para o Templo, como Zenon Lotufo, Jacob Ruchti e Rino Levi. Seus projetos são marcados pela concepção funcionalista, a regularidade das plantas, o uso da abstração

da forma e a utilização da natureza como recurso mediador da experiência estética e religiosa, indicando as rupturas com o Templo do passado, no entanto permanências são identificadas, como a planta basilical acentuando o caminho. Embora não fossem objetos destinados à seriação, os projetos demonstram uma busca pela racionalização da forma e da técnica, compatíveis com as discussões de padronização de estrutura e materiais, um ritmo lógico da planta de forma geométrica pura denuncia o intento. Zenon Lotufo seria influenciado pelo formalismo de Oscar Niemeyer, o templo de Bauru, uma única casca de concreto revela a opção pela forma livre, já o templo de Jandira, revela uma edição da Capela de Ronchamp de Le Corbusier, embora simplificada justamente para que a padronização de peças e materiais acontecesse. Já Jacob Ruchti e Miguel Forte demonstram a influência de Frank Lloyd Wright na escolha das formas e da tectônica, trabalham com os materiais pesados, aparentes e naturais, como recurso simbólico o arquiteto utiliza, assim como Wright, a intensa inclinação das formas para emular elevação. Rino Levi através de suas formas elementares e regulares, busca pelo templo introspectivo, os jardins internos, a gradação da iluminação, contribuiriam para a ambiência de espaço de recolhimento e oração, o arquiteto trabalha com a elegância da abstração como vocabulário para emular o “sagrado” em suas edificações.

Ao falar de Arquitetura Paulista, não se pode deixar de mencionar momento importante que foi o surgimento da “Escola Paulista de Arquitetura”, marcada principalmente pela utilização do concreto armado, a ênfase estrutural e a nudez do material. Conferimos como o concreto armado em suas possibilidades tecnológicas e poético simbólicas, puderam ser utilizadas a favor de uma produção moderna do Templo. E o que se identificou foi que ela atendia a alguns dos pressupostos levantados pela renovação litúrgica, o ideal de austeridade, simplicidade e sua sobriedade, manifestariam através das características intrínsecas dos materiais, os componentes necessários de valor existencial. Existem algumas questões associadas à verdade material e simplicidade que já faziam parte das intenções reformistas promovidas pelos adeptos do Movimento Litúrgico. A igreja Sta. Maria Madalena de Joaquim Guedes, desvela as possibilidades do uso do concreto aparente para o Templo. No final dos anos 1950 e princípio dos 1960, seria revista a forma, material e o programa da arquitetura, os aspectos básicos da Arquitetura Moderna seriam mantidos, porém ressignificados. O trabalho dos arquitetos Joaquim Guedes, Carlos Millan, Fabio Penteadó, Lina Bo Bardi, Hans Broos e Paulo Mendes Da Rocha, demonstraram as mudanças realizadas, alguns muito próximos de uma estética chamada Brutalista, outros percorrendo caminhos nem sempre alinhados a corrente principal. O sentido de elementaridade e de regularidade, que caracterizou a produção dos anos 1950 é abandonado em favor de soluções marcadas pelo destaque da estrutura, enfatizada pelo

uso do concreto armado aparente, que assume um papel de definidor do partido e de referencia na criação das formas. Os valores construtivos e materiais da arquitetura também são enfatizados, um certo caráter experimental de cada exercício arquitetônico, seja na técnica quanto na forma parecem estar mais visíveis nestas obras. Naturalidade do gesto e pureza prismática marcados pela tectônica e plasticidade caracterizam a produção como colocou Gimenez:

No caso brasileiro "o funcionalismo, apesar de sua origem ética, foi considerado insuficiente para prover a artisticidade pretendida para a arquitetura brasileira."²²⁵ Muitos dos arquitetos paulistas tiveram a coragem de eliminar severamente o supérfluo e compor com superfícies nuas em função da luz, excluir o inútil era a intenção, mas a busca não se concentrava na depuração em si, a finalidade também passava pela descoberta de um partido poético através do indispensável. O objeto paulistano deveria parecer-se com algo singelo, humilde e até mesmo rude, "já que produzido num meio de poucos recursos e tantas chagas."²²⁶

A cada um desses arquitetos coube uma parcela na construção da Arquitetura religiosa moderna, Carlos Millan em seus projetos individuais prezou por certa standartização da forma, a primeira proposta para a Igreja de São Caetano do Sul, demonstra essa opção pela regularidade das peças de fechamento e da cobertura, bem como pela distribuição da estrutura, no entanto, trabalha magistralmente com os recursos metafóricos do espelho d'água, do batistério ali inserido e da transparência dos fechamentos. Solução semelhante é adotada para a igreja do Convento dos Dominicanos em Belo Horizonte, em parceria com Joaquim Guedes e Liliana Guedes, exercício muito refinado. A grelha bidirecional de concreto, a delicadeza dos apoios e a transparência dos panos de vidro revelam a influencia de Mies Van der Rohe, no entanto, em ato criativo, os arquitetos fecham as laterais com denso plano de concreto. Joaquim Guedes, surpreenderia a cada exercício, sua reposta ao terreno e capacidade inventiva manifestam projetos singulares, o que se demonstra pelos trabalhos desenvolvidos para Lauzanne Paulista, Osasco e também a Vila Madalena. O arquiteto Hans Broos, responde ao programa através da materialidade, das formas pesadas, porém invadidas por luz etérea, demonstra desenvoltura ao trabalhar com a iluminação como ferramenta de projeto, talvez por seus templos terem sido construídos em quase maioria, fique mais "palpável" a apreensão de sua obra. A linguagem moderna foi abraçada com toda a sua potencialidade poética, revelada em formas puras, na estereotomia que considera o pesado, mas também na leveza da estrutura que pousa no solo, como demonstra a Igreja do Centro Paroquial São Bonifácio.

²²⁵ GIMENEZ, Luis Espallargas. *Arquitetura paulistana da década de 1960: técnica e forma*. Tese de Doutorado, 2004, p.28

²²⁶ GIMENEZ, Luis Espallargas. *Arquitetura paulistana da década de 1960: técnica e forma*. Tese de Doutorado, 2004, p.170

Semelhantemente Lina Bo Bardi, utilizaria a materialidade como recurso para dar forma ao Templo, se apropria das técnicas e materiais populares para que conjuntamente elaborem e construam a “Casa de oração para o povo”, certa rusticidade moderna foi característica de suas obras. Fábio Penteadó inovaria na utilização da grelha uniforme e homogênea para o concurso de ante projeto para a igreja Presbiteriana de Brasília, no entanto, permite que o caráter sagrado do lugar se manifeste na revelação da luz zenital que transforma piso e cobertura em vitrais, há uma inversão em relação a metáfora do gótico, não são as paredes que desmaterializam, mas sim a própria cobertura, que explode em luz e cor. Enquanto Fábio Penteadó deflagra a cobertura, Paulo Mendes da Rocha concentra o peso da materialidade na cobertura em concreto da Capela São Pedro em Campos do Jordão, piso e cobertura são pesadas superfícies de concreto, cercadas pela transparência das paredes laterais, no entanto, o destaque aqui recai sobre o drama dos balanços dentro da nave, piso da assembleia e coro parecem flutuar sobre espelho d’água, se mantendo estáveis sobre a superfície da água, talvez cumprindo com o que a “fé vacilante” do apóstolo Pedro o impediu de fazer. Os exemplos tratados argumentam sobre o ato tectônico da própria arquitetura, ao considerar que ela é espaço, mas também materialidade, manifestando na poética da estrutura, do fechamento e na revelação do fazer as metáforas necessárias para o caráter do Templo cristão.

Ao se perguntar quais teriam sido os relatos mais importantes da História da Arquitetura religiosa do século XX, procuramos entender as possíveis contribuições entre arquitetura moderna e arquitetura religiosa, e seus pontos de convergência. Entendeu-se que um resgate dos princípios da arquitetura moderna e sua relação com o homem, seria aspecto necessário para apreender o quanto os paradigmas do Movimento Moderno, como a universalidade, a depuração formal e os aspectos de coletividade estariam presentes no projeto do Templo Moderno, influências constatadas não apenas do ponto de vista formal mas também conceitual. Alguns projetos seriam manifestações de um desejo de Modernização, associado a uma cultura de feição “desenvolvimentista”, entendendo que a técnica e a forma moderna seriam instrumentos que acarretariam na modernização social. Ao mesmo tempo que o Templo acolhe a Modernidade através das mudanças de sua arquitetura, continuaria sendo um ponto de “acolhimento existencial”, ressignificado diante das mudanças.

Baseado no entendimento de que as trocas não são unidirecionais, apontamos algumas conjecturas sobre a participação da Arquitetura religiosa nas revisões realizadas pelo Movimento Moderno que senão diretamente, indiretamente proporcionaram reflexões de cunho conceitual e de significação. O entendimento do espaço sagrado como tema que reclama outros aspectos que não apenas o funcional nos fez ponderar que a arquitetura

sagrada contribuiu com o tema da “Monumentalidade”, conceito apresentado por Sigfried Giedion, que não se refere apenas a questão de escala do edifício, mas principalmente sobre a base da arquitetura que aspira a ideais de permanência e atemporalidade. As relações entre arquitetura e os aspectos da espiritualidade na Modernidade apresentam relações mais complexas do que inicialmente se supunha. A apresentação de alguns teóricos neste trabalho, como Christian Norberg-Schulz, Alan Colquhoun, Paul Tillich demonstraram que a importância da arquitetura moderna não está essencialmente na busca do “racional” e sua relação com a lucidez da construção e da forma, mas também abrangeu aspectos de significação. Maiormente no Templo, onde os grandes arquitetos modernistas evidenciaram verdadeiro interesse e sensibilidade ao tratar do tema, revelando que o vocabulário moderno permite ricas manifestações simbólicas. Suas obras parecem sugerir uma narrativa historiográfica da arquitetura moderna mais ampla e preocupada também com as questões do espírito. Na união existente entre o racional e o inexplicável, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Louis Kahn, Oscar Niemeyer, Carlos Millan, Joaquim Guedes, Fábio Penteado entre outros arquitetos apresentaram uma arquitetura onde a própria ideia de transcendente pode se tornar uma espécie de linguagem comum que une a experiência arquitetônica e a experiência religiosa, não as sobrepondo, mas entendendo que cada uma delas tem algo que pode enriquecer a outra, trazendo o transcendente para um novo nível de significado.²²⁷

Com a intenção de entender as questões e os dilemas da produção da arquitetura religiosa paulista, a pesquisa procurou resgatar, reconhecer e posicionar essa produção arquitetônica no contexto do Movimento Moderno, colocando porque certas configurações, volumetrias e soluções técnicas foram consideradas apropriadas para uma tarefa particular, no caso o programa para o Templo Cristão, investigando assim os significados e intenções não evidentes. O estudo desvela um pouco de como o traço moderno foi aplicado a Arquitetura religiosa, que diante de programas variados como a fábrica, o aeroporto, as estações de trem e metro, o tipo do edifício religioso persistiria como uma indicação da presença humana e do transcendente.

²²⁷ GOLDBERGER, Paul. *On the relevance of Sacred Architecture today*. In *Constructing the Ineffable: contemporary sacred architecture*, Yale School of Architecture, Yale University Press. 2010, p. 230, tradução nossa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Alexandre. *A catedral de São Paulo*. São Paulo, Editora Melhoramentos, 1929.
- ALONSO PEREIRA, José Ramon. *Memória e projeto na arquitetura religiosa contemporânea*, in Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporanea, 2011.
- ANELLI, Renato, GUERRA, Romano. *Rino Levi: Arquitetura e cidade*. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001.
- ANDA ALANIS, Enrique X. *Luis barragan, clasico del silencio*. Colombia, Escala, 1989.
- ARAÚJO, Luiz B. L. *Religião e modernidade em Habermas*. São Paulo, Loyola, 1996.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Arte e crítica de arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1988.
- _____. *Salvación y caída del arte moderno*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1966.
- BAPTISTA, Anna Paola P. *O Eterno ao Moderno: arte sacra católica no Brasil, anos 1940-50*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em História Social, 2002.
- _____. *A crise da civilização e o Cristo terrestre - iconografia cristã e arte moderna*. Acervo, Rio de Janeiro, v.16, nº2, p.89-108, ju/dez, 2003.
- BARTNING *apud* SCHNELL, Hugo. *La arquitectura eclesial del siglo XX en Alemania*. Munich, Schnell et Steiner, 1974.
- BASSANI, Jorge. São Paulo: *Cidade e Arquitetura | Um Guia*. Editora São Paulo, 2014.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- BERLAGE *apud* BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira Era da Máquina*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2006.
- BRANDÃO, Leda Oliveira. *A invenção da luz moderna*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura, 2005.
- BRITTON, Karla Cavarra. *Constructing the ineffable: contemporary sacred architecture*. Connecticut, Yale School of Architecture, Yale University Press, 2010.

_____. *The case for sacred architecture*, in *Constructing the ineffable: contemporary sacred architecture*. Connecticut, Yale School of Architecture, Yale University Press, 2010.

BROOS, HANS, *apud* DAUFENBACH, Karine. *A modernidade em Hans Broos*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós- Graduação em Arquitetura, 2011.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

CAMARGO, Monica ,J. *Poéticas da razão e construção: conversa de paulista*. Tese de Livre Docência. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2009.

CANDELA *apud* CHRIST-JANER, Albert; FOLEY, Mary Mix. *Modern church architecture: a guide to the form and spirit of 20th century religious buildings*. Nova York, McGraw-Hill Book Company, 1962.

CAVALIERI, Edebrande. *Transcendência e imanência na fenomenologia de Husserl* in Estudos de Religião, v.27, n.1- 35-58 - jan-jun. 2013.

CHRIST-JANER, Albert; FOLEY, Mary Mix. *Modern church architecture: a guide to the form and spirit of 20th century religious buildings*. Nova York, McGraw-Hill Book Company, 1962.

CLARO, Mauro. *Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2004.

COBIÁN, Esteban Fernández. *El espacio sagrado em la arquitectura española contemporânea*. Coruña. Tese de Doutorado apresentada junto a Universidade da Coruña, Departamento de Construccions Arquitectónicas, 2000.

COHEN, Jean L. *O futuro da Arquitetura desde 1889: uma história mundial*. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-87*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

COMAS, Carlos E. *Pampulha e arquitetura moderna brasileira*. in Igreja da Pampulha: restauro e reflexões. Organização Mariângela Castro e Silva Finguerut. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

CONSTANTINI, Mons. Celso. *Arte Sacra: Instrução da Suprema Congregação do Santo Ofício e comentários*. São Paulo, Cúria Metropolitana, 1952.

CONSTITUIÇÃO POLÍTICA DO IMPÉRIO DO BRASIL. Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 1863.

CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*, São Paulo, Perspectiva, 2011.

CORBUSIER *apud* ROTH, Leland. *In Entender La arquitectura, sus elementos, historia y significado*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2010.

CORBUSIER, Le *apud* CURTIS, William, J.R. *Formas sagradas e connotaciones antiguas, in Le Corbusier ideias y formas*. Madrid, Phaidon Press Limited, 1986.

COSTA, Lucio. *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*. In *Arquitetura religiosa. Textos escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. FAUUSP e MEC-IPHAN, 1978.

COSTA, Lúcio. *Razões da nova arquitetura*. in XAVIER. Alberto. *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. Organizado por Alberto Xavier. São Paulo, Cosac & Naify, 2003

CURTIS, Willian J R. *Arquitetura moderna desde 1900*. Porto Alegre, Bookman, 2008.

_____. *Formas sagradas e connotaciones antiguas, in Le Corbusier ideias y formas*. Madrid, Phaidon Press Limited, 1986.

D'ALAMBERT, Clara Correia. *O tijolo nas construções paulistanas do século XIX*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura, 1993.

DAUFENBACH, Karine. *A modernidade em Hans Broos*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2011.

DUTRA, Geraldo M. *A igreja e o Colégio dos Jesuítas de São Paulo*. São Paulo. Prefeitura Municipal de São Paulo, 1979.

FAGGIN, Carlos A M. *Carlos Millan: Itinerário profissional de um arquiteto paulista*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura, 1992.

FISCHER, Sylvia. *Os arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*. São Paulo, Fapesp, Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

FRADE, Gabriel. *Arquitetura e Liturgia: as contribuições do Movimento Litúrgico à Arquitetura católica paulistana (1933-1962)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica. Faculdade de Teologia, 2005.

FRAGELLI, Marcello. *Quarenta anos de prancheta*. São Paulo, Romano Guerra, 2010.

_____. *Arquitetura Sagrada no Brasil: sua evolução até as vésperas do Concílio Vaticano II*. São Paulo, Edições Loyola, 2007.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

_____. *The Sacred and the Profane: Le Corbusier and Spiritual form 1948-1965*, in Le corbusier, Londres, Thames & Hudson, 2001.

_____. *The secular spirituality of Tadao Ando in Constructing the ineffable: contemporary sacred architecture*. Connecticut, Yale School of Architecture, Yale University Press, 2010

GIEDION, Sigfried. *Architecture, you and me: the diary of development*. Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1958.

_____. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

Giedion apud NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de La arquitectura moderna: sobre La nueva tradición del siglo XX*. Barcelona, Reverté, D.L. 2008.

GIL, Paloma. *El templo del siglo XX*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999.

GIMENEZ, Luis Espallargas. *Arquitetura paulistana da década de 1960: técnica e forma*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2004.

GIROTO, Ivo Renato. *Intenção, projeto e multidão na arquitetura de Fábio Moura Penteado*. Tese de Doutorado, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2013.

GOLDBERGER, Paul. *Architecture, Sacred Space and the challenge of the Modern*. Lectures Chautauqua Institution, 2010.

GORELIK, Adrián. *O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização*. In Miranda. Wander M. *Narrativas da modernidade*, São Paulo, Autêntica, 1999.

HABERMAS, Jürgen. *The Ressurgence of Religion: A challenge to the Secular Self Understanding of Modernity*. The Castle Lectures. University of Yale, 2008.

Habermas, Jürgen. In *Fé e Saber*. Tradução Fernando Costa Mattos. São Paulo, Editora Unesp, 2013.

HABERMAS, Jürgen; RATZINGER, Joseph. *Dialética da secularização: sobre razão e religião*. São Paulo, Editora Ideias e letras, 2014.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Edições Loyola, 2014.

HEGEL, G.W.F. *A Arquitetura*. Tradução, introdução e notas Oliver Tolle. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

KAHN, Louis. "Monumentality", 1944. in OCKMAN, Joan. *Architecture Culture 1943-1968: a documentary anthology*. Nova York, Columbia Book Architecture, Rizzoli, 1993.

LEMOS in *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. Organização Annateresa Fabris. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

LINA por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. Organizado por Silvana Rubino e Marina Grinover; introdução Silvana Rubino. São Paulo, Cosac & Naify, 2009.

MAGALDI, Cassia R. C. *Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte*. São Paulo. Formarte, 2009.

MATERA, Sergio. *Carlos Millan: um estudo sobre a produção em arquitetura*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Programa de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura, 2005.

MARX, Murilo. Urbanismo- timbres na boca do sertão. In *Igrejas paulistas, barroco e rococó*. São Paulo, Editora Unesp e Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2003.

MELLO, Riardo B. *A cultura da crença: uma reflexão sobre o espaço simbólico e o simbolismo na arquitetura religiosa*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2007.

MODENESE, Eduardo F. *Entre linhas e curvas: a teoria e a prática na obra de Zenon Lotufo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2008.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001.

_____. *A modernidade Superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2013.

MORAIS, Marco A. L. *Igreja, ícone da trindade: espaço litúrgico, imago ecclesiae*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia. Programa de Pós-Graduação em Teologia, 2012.

MORGADO, Duarte Nuno. *Arquitetura cisterciense: espiritualidade, estética e teologia*. Lisboa, Paulus Editora, 2013.

MÜLER, Fábio. *O templo cristão na Modernidade 1920-1970*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, 2011.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Architectura Occidental*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001.

_____. *Intenciones em Architectura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2001.

_____. *Los principios de La arquitectura moderna: sobre La nueva tradición del siglo XX*. Barcelona, Reverté, D.L. 2008.

OCHSÉ, Madeleine. *Uma Arte Sacra para nosso Tempo*. São Paulo, Flamboyant, 1960.

PAPACHRISTOU, Tician. *Marcel breuer, nuevas construcciones y proyectos*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili, 1970.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981.

PENEDO, Alexandre. *Arquitetura Moderna São José dos Campos*. São José dos Campos. Edição do Autor, 1997.

PENTEADO, Fábio. *Fábio Penteado: Ensaios de Arquitetura*. São Paulo, Empresa das Artes, 1998

PEVSNER, Nikolaus, *Panorama da Arquitetura Ocidental*. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2015.

PFEIFFER, Bruce Brooks. *Frank Lloyd Wright*. Taschen, 2007.

PLAZAOLA, Juan A. *Historia del arte cristiano*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.

PORTO, Antônio Rodrigues. *História urbanística da cidade de São Paulo (1554-1988)*. São Paulo, Carthago & Forte, 1992.

REGAMEY, Pie-Raymond. *Arte Sacra Contemporânea*. São Paulo, Herder Editora, 1965.

REILY, Duncan A. *História documental do protestantismo no Brasil*. São Paulo, Aste Editora, 2004.

REIS, Nestor Goulart. *Racionalismo e Proto-Modernismo na obra de Victor Dubugras*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1997.

ROHE, Mies van der. *From Die Form*. Entrevista. 1930.

ROHE, Mies Van der. Prefácio do livro *The church incarnate: the sacred function of Christian architecture*, Chicago, Henry Regnery Company, 1958.

RUCHTI, Valéria. *Jacob Ruchti, a modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pesquisa e Pós Graduação da Faculdade de Arquitetura, 2011.

SCHNELL, Hugo. *La arquitectura eclesial del siglo XX en Alemania*. Munich, Schnell et Steiner, 1974.

SCHWARZ, Rudolf apud SCHNELL in *La arquitectura eclesial del siglo XX en Alemania*. Munich, Schnell et Steiner, 1974.

SEGAWA, Hugo, *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 2010.

SILVEIRA, Marcus. *Templos modernos, templos ao chão: a trajetória da arquitetura religiosa modernista e a demolição de antigos templos católicos no Brasil*. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2011.

SIZA, Álvaro; TOMBAZIS, Alexandros in *Conversation Arquitectura Ibérica*, special edition on Holy Trinity Church, Fátima, September 2007.

SPRIO, Annette. *Paulo Mendes da Rocha: bauten und projekte = works and projects*, Braun Publish, Csi, 2001.

TILLICH, Paul. *Christianity and the Existentialists*, 1956 in *Textos selecionados*, Fonte Editorial, São Paulo, 2010.

_____. *Contemporary Protestant Architecture in Modern Church Architecture: a guide to the form and spirit of 20 th century religious buildings*. Albert Chrsit-Janer and Mary Mix Foley New York, Book Company, 1962.

TILLICH, Paul apud RIAGUZOV, Michael in Paul Tillich's Position on Visual Arts and Architecture, Russia In Theological Reflections #1, 2003.

TIRAPELLI, Percival. *Igrejas paulistas: barroco e rococó*. São Paulo, editora Unesp, Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2003.

TOLEDO, Benedito Lima. *Frei Galvão: arquiteto*. Cotia, Ateliê Editorial, 2007.

TOSTES, Simone. *Arquitetura, modernização, modernidade e modernismo: os significados do moderno*. In Revista Interpretar Arquitetura, Ed. 14, 2009.

WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da Arquitetura Moderna, Correio da Manhã, Rio de Janeiro 1º de novembro de 1925 in XAVIER. Alberto. *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. Organizado por Alberto Xavier. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

YVES, Bruand. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura. Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura, 2005

Documentos

Arte Sacra: Instrução da Suprema Congregação do Santo Ofício e comentários: São Paulo Cúria Metropolitana, 1952.

Ata da 1ª Reunião do CAAS, p. 112 G. Frade (Livro de Atas da Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra (CAAS) 1948-1954.

Transcrição do parecer da XXIII Reunião da CAAS, em 24 de outubro de 1953, Pasta Paróquia São Domingos, Arquivo Metropolitano D. Duarte Leopoldo e Silva

Revistas

BAPTISTA. Luís Santiago. *Lugares sagrados: as tensões entre a manifestação autoral e a experiência de comunidade*. in Revista ARQA nº108, 2013.

BERNARDES, Sérgio W. *Igreja de São Domingos- São Paulo*. in Revista Arquitetura e Engenharia, 1954, nº33.

BRITTON, Karla Cavarra. *Concern for the spirit: A history of modern church architecture*. The Institute for Sacred Architecture in http://www.sacredarchitecture.org/articles/concern_for_the_spirit/ 2012.

CABRAL, Antonio S, *Capela São Francisco* in Revista Arquitetura e Engenharia, jul./ago. 1946.

LONGHI, Andrea. *Lugares Sagrados: perspectivas críticas*. Entrevista arquitetura. in Revista ARQA nº 108, 2013.

NOVAS IGREJAS NA ALEMANHA. *Catálogo da exposição*. Munique-Zurique, Schnell & Steiner, 1960.

PASSOS, Pe. Dinarte, C.M. A. *A moderna arquitetura religiosa*. Revista Eclesiástica Brasileira, Rio de Janeiro, v.4, n.3 set. 1944.

SAIA, Luiz. Notas para teorização de São Paulo. in Revista Acrópole, nº295, 6 jun. 1963.

SOUSA, Pe. Bento de. Arte religiosa. Revista Eclesiástica Brasileira, Rio de Janeiro, v.10, n.3 1950.

Revista Acrópole 1951: nº 158, 159.

Revista Acrópole 1953: nº 180, 181.

Revista Acrópole 1957: nº 223

Revista Acrópole 1958: nº 233, 237, 239

Revista Acrópole 1959: nº 243, 247.

Revista Acrópole 1964: nº302, 307, 308.

Revista Acrópole 1965: nº 313, 317, 321, 323.

Revista Acrópole 1966: nº 334

Revista Acrópole 1967: nº 336, 344.

Revista Acrópole 1971: nº 385, 388.

Revista Habitat 1953: nº12.

Revista Habitat 1954: nº 17, 19.

Revista Habitat 1956: nº 36

Revista Habitat 1957: nº 39, 40-41.

Revista Habitat 1961: nº65

Revista A Construção em São Paulo 1972: nº 1262.

Revista AD Arquitetura e Decoração 1957: nº22, 26

Revista Arquitetura e Engenharia 1951: nº17

Revista Projeto e Construção 1971: nº6

Revista de Engenharia Mackenzie XL 1955: nº124-125.

APÊNDICE

Nome do Projeto: Igreja para o Centro Paroquial Jaguaré

Cidade: São Paulo

Localização:

Arquiteto: Vilanova Artigas

Ano do projeto: 1944

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, elementos vazados, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais:

MARTINS, Ana Margarida; ROSENDO, Catarina; ROCHA, Francelina (Orgs.). A cidade é uma casa. A casa é uma cidade. Vilanova Artigas arquitecto. Exposição. Almada, Casa da cerca, 2001.

Descrição: Igreja que faz parte do Conjunto do Centro Paroquial Jaguaré, envolvendo também residência para os religiosos. A residência foi construída, mas a igreja não. O projeto todo apresenta a procura pela modulação, e a igreja tem como proposta volumétrica o trapézio. A igreja é toda fechada com elementos vazados e tem articulação com a torre e a residência feita pela marquise, tema contemporâneo.

Nome do Projeto: Igreja Cristã Presbiteriana

Cidade: Presidente Prudente

Localização: Rua Cons. Antonio Prado

Arquiteto: Zenon Lotufo

Ano do projeto: 1950- 51

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, madeira, vidro, tijolos.

Prêmios e reconhecimentos:

I Exposição Internacional de Arquitetura
1951. Categoria Edifício de Uso Público.

Fontes Documentais: Acrópole nº 158 de 1951; Arquitetura e Engenharia nº17 de 1951; Habitat nº12 de 1953

Descrição: Projeto marcado pela funcionalidade, o programa é organizado em zonas funcionais semi-independentes. A volumetria do conjunto alterna planos e superfícies curvas. Destacamos o pano cego da fachada frontal, que tem aplicação de painel mural abstrato, e o campanário em arco que atravessa a laje da cobertura da entrada principal. A planta é trapezoidal, estreitando sua largura em sentido do presbitério.

Nome do Projeto: Igreja Santíssima Trindade

Cidade: São Paulo

Localização:

Arquiteto: Jacob Ruchti

Ano do projeto: 1951

Projeto construído

Ano da construção: 1953

Materiais: Concreto armado, tijolos aparentes, vidro

Prêmios e reconhecimentos: II Exposição Internacional de Arquitetura 1953/1954. Categoria 3- Edifícios para fins religiosos

Fontes Documentais: RUCHTI, Valéria. Jacob Ruchti, a modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970). Dissertação de Mestrado, FAUUSP, 2011.

Descrição: Templo vinculado a Igreja Anglicana. O edifício é estruturado em pórticos de concreto, com lógica estrutural aparente. As empenas laterais são constituídas por tijolos aparentes. Tem geometria cuja base é um prisma retangular e finaliza com uma seção triangular, formando o corpo da igreja. A distribuição dos espaços introduz canteiros ajardinados nas laterais da nave única. Destaque para a iluminação que é filtrada por elementos zenitais nos corredores laterais e por vitral assinado por Maria Leontina. O mobiliário foi desenvolvido pelo próprio arquiteto.

Nome do Projeto: Capela

Cidade: Taubaté

Localização: Conjunto Residencial
Mecânica Pesada

Arquiteto: Jacques Pilon e Gian Carlo
Gasperini

Ano do projeto: 1951

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Tijolos aparentes, vidro,
madeira, aço

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Habitat, nº
36 de 1956

Descrição: A planta da capela está configurada num pequeno retângulo, o que não foge da tradição, mas, a porta de entrada é deslocada do centro e levada para a lateral do grande muro de pedra, a porta perde sua posição axial. Insere-se na arquitetura de solução harmonicamente horizontal de ordem, que foi adotada pela orientação do projeto de todo o conjunto. A grande cruz colocada na frente da capela substitui o tradicional campanário. O projeto caracteriza-se pela pureza formal e sinceridade construtiva, deixando a mostra toda a textura, trama e formas dos distintos materiais. “Sem dúvida, na simplicidade quase ascética da construção, os homens da Mecânica Pesada encontrarão, nesta capela, o refúgio espiritual necessário à prece, ao recolhimento” (Habitat, 1956, p.9).

Nome do Projeto: Igreja São Pancrácio

Cidade: São Paulo

Localização: Interlagos

Arquiteto: Gomes Cardim Filho

Ano do projeto: 1951

Projeto construído

Ano da construção:

Materiais: Tijolos, concreto armado

Prêmios e reconhecimentos: XVI Salão Paulista de Belas Artes obteve o Prêmio Prefeitura de São Paulo

Fontes Documentais: Revista Acrópole nº159 de 1951

Descrição: Projeto ainda conservador nas linhas arquitetônicas, mas que demonstra um incipiente interesse pela abstração formal. Do ponto de vista litúrgico ele é vanguardista, pois retira os altares laterais, e dá destaque para o altar principal com parede em forma parabólica. No campo das artes pretendia-se vitral na entrada de concepção moderna e na lateral da porta principal previa-se painel de azulejos pintados. A iluminação natural seria regulada pela utilização de *brise soleil*. Conforme o próprio autor a igreja será “destituída daqueles elementos de decoração quase impraticáveis na época presente, atenderá dentro de uma nova expressão de beleza mais compatível com a vida humana atual”

Nome do Projeto: Igreja para Escola de Aeronáutica

Cidade: Guaratinguetá

Localização:

Arquiteto: Rino Levi

Ano do projeto: 1952

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, madeira, tijolos, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Acervo de Projetos da FAUUSP

Descrição: Como no projeto para São Domingos, a estrutura aparente internamente se destaca como uma das protagonistas do espaço. Mas, neste traçado marcadamente ortogonal, a luz penetra o ambiente filtrada pelos pórticos laterais e pela exuberante vegetação do jardim mais dinâmico. O painel mural externo, marcado pela abstração, se abre para a esplanada fronteiriça da igreja, nele há um altar para cerimônias campais. O campanário é composto por três pilastras.

Nome do Projeto: Igreja São Domingos

Cidade: São Paulo

Localização: Rua Caiubí - Perdizes

Arquiteto: Rino Levi

Concurso para Igreja São Domingos

Ano do projeto: 1952

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Acervo de Projetos da FAUUSP ;

Descrição: Projeto apresentado ao Concurso da Igreja São Domingos, organizado pelos padres da Ordem dos Dominicanos. Edifício marcado pela expressividade da estrutura e da luz, como protagonistas da articulação formal interna do recinto religioso. Procura enfatizar a percepção do altar pela convergência do olhar. Todo o programa da igreja se abriga sob a casca. Presença de mural em mosaico com estudo realizado pela artista plástica Elisabeth Nobeling. Campanário marcado pelo rigor geométrico. Segundo o memorial a simplicidade plástica deveria valorizar a textura dos materiais e os murais.

Nome do Projeto: Igreja São Domingos

Cidade: São Paulo

Localização: Rua Caiubí - Perdizes

Arquiteto: Jacob Ruchti e Miguel Forte

Concurso para Igreja São Domingos

Ano do projeto: 1952

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: RUCHTI, Valéria. Jacob Ruchti, a modernidade e a arquitetura paulista (1940-1970). Dissertação de Mestrado, FAUUSP, 2011.

Descrição: Projeto apresentado ao Concurso da Igreja São Domingos, organizado pelos padres da Ordem dos Dominicanos. Volumetria baseada na geometria, formas piramidais que buscam emular o sagrado pela eloquência formal das grandes estruturas verticais. Guarda, reservando as devidas proporções, semelhança com a Trinity Chapel, de Frank Lloyd Wright.

Nome do Projeto: Igreja São Domingos

Cidade: São Paulo

Localização: Rua Caiubí - Perdizes

Arquiteto: Vilanova Artigas

Concurso para Igreja São Domingos

Ano do projeto: 1952

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Acervo Digital da Biblioteca da FAUUSP – Projetos de Vilanova Artigas

Descrição: Planta baseada em geometria platônica, o círculo foi utilizado para dar forma a planta da nave e suas dependências. Possivelmente tem sua cúpula realizada em concreto armado. Segue a linha de projeto desenvolvida por Otto Bartning, na “*Sternkirche*” de 1921-1922, um dos templos mais visionários do século XX.

Nome do Projeto: Igreja São Domingos

Cidade: São Paulo

Localização: Rua Caiubí - Perdizes

Arquiteto: Franz Heep

Ano do projeto: 1953

Projeto construído

Ano da construção: 1953

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Acrópole nº321 de 1965 ; Projeto nº97 de 1987

Descrição: Projeto realizado à pedido do frei dominicano Benevenuto Cazabart. Apresenta um partido de planta basilical, nave única, tem a cobertura em concreto armado abobadado. As paredes estruturais estão dispostas em zigue-zague, dando movimento aos planos laterais que se alternam entre empenas cegas e vazadas . É um volume pesado, marcado pela luz difusa. A torre do campanário é um episódio de originalidade e de ousadia para o momento. O projeto original precisou ser modificado pela mudança de terreno. Vitrais de autoria de Yolanda Mohalyi, esculturas de Lluba Wolff,

Nome do Projeto: Igreja para Comunidade Evangélica

Cidade: Itoupava Seca

Estado: Santa Catarina

Localização:

Arquiteto: Hans Broos

Ano do projeto: 1953

Projeto construído

Ano da construção: 1953-55

Materiais: Concreto armado, madeira, tijolos em concreto, vidro.

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Acrópole nº313 de 1965;

Descrição: Marcado pela simplicidade do desenho e pureza das linhas, é a caixa branca, ou caixa sacra preconizada pelo arquiteto alemão Rudolf Schawrz. A estrutura é independente, interna aos planos que fecham o volume. Pela questão financeira, houve uma preferência pelos materiais locais, a madeira foi usada na estrutura, no *brise soleil*, com detalhamento preciso de carpintaria. A luz entra gradativamente na nave, e se manifesta com intensidade no altar, este é marcado por um elemento orgânico em concreto aparente.

Nome do Projeto: Igreja Presbiteriana de Bauru

Cidade: Bauru

Localização:

Arquiteto: Zenon Lotufo

Ano do projeto: 1953

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais:

Acrópole nº180 de 1953;

Descrição: Projeto marcado pela influência das cascas de concreto de Oscar Niemeyer, o arquiteto nesses anos inaugura um período de maior ousadia com pesquisas de grande apuro técnico e plástico. O programa está organizado de maneira funcional. Há um apelo psicológico para o espaço interno, marcado pela casca curva que envolve a nave de culto.

Nome do Projeto: Capela para a Escola Normal “Maria Auxiliadora”

Cidade: Barretos

Localização: Vila Alina

Arquiteto: Rubens Carneiro Vianna e
Oswaldo Correa Gonçalves

Ano do projeto: 1953

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais:

Revista Acrópole nº181 de maio de 1953

Descrição: A capela faz parte de um complexo maior que incluía residência, sala de aulas, teatro e ginásio. A capela é fortemente marcada pelo partido arquitetônico da capela na Pampulha de Oscar Niemeyer, que foi paradigma de arquitetura religiosa durante muitos anos. Toda a circulação do complexo é feita por marquises. A Capela tem na fachada principal vitral figurativo concebido pelo artista plástico Antonio Bandeira.

Nome do Projeto: Igreja na Rodovia Dutra

Cidade: Guaratinguetá

Localização:

Arquiteto: Abelardo de Souza

Ano do projeto: 1953

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro, madeira, tijolos, pedra

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais:

Revista Habitat nº17 de 1953

Descrição: O projeto para o edifício religioso apresenta muitos elementos construtivos tipicamente modernos, como o uso de brises e venezianas. Isto possibilita conectar o interior ao exterior, e marca também a continuidade espacial com a praça. A planta tem um formato de polígono irregular, o que confere dinamismo espacial a organização planimétrica, esse movimento causado pelas paredes não ortogonais conduz a atenção do espectador até o presbitério. O projeto contemplava uma vedação móvel em veneziana de madeira na entrada principal, isso possibilitaria completa abertura para o exterior. A igreja localiza-se numa área destinada a praça pública, e era previsto integrar essa praça as atividades ao ar livre da igreja

Nome do Projeto: Igreja no Brooklyn Paulista

Cidade: São Paulo

Localização: Brooklyn

Arquiteto: Abelardo de Souza

Ano do projeto: 1953

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro, tijolos.

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais:

Revista Habitat nº17 de 1953

Descrição: A volumetria é simples, um prisma retangular coberto por telhado de duas águas. O projeto é marcado pela simplicidade das linhas, predomina a horizontalidade, que é quebrado pelo campanário, alinhado ao eixo de entrada da igreja, mas afastado do mesmo. Este é envolvido pela marquise que abraça o edifício todo. As aberturas são fechadas por elementos vazados em concreto.

Nome do Projeto: Anteprojeto para uma Igreja Presbiteriana

Cidade: Jandira

Localização:

Arquiteto: Zenon Lotufo

Ano do projeto: 1954

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais:

Acrópole nº223 de 1957; MODENESE, Eduardo F. Entre linhas e curvas: a teoria e a prática na obra de Zenon Lotufo. Dissertação de Mestrado, FAUUSP, 2008.

Descrição: Neste projeto Zenon trabalhou com uma volumetria trapezoidal, diferenciando dos outros dois projetos marcados pelas superfícies curvas. O tratamento dado às aberturas das paredes laterais faz referência a Le Corbusier na Capela Notre-Dame-du-Haut, em Ronchamp. A escada de acesso ao balcão tem uma forma escultural, marcando as possibilidades do concreto armado.

Nome do Projeto: Igreja para o Conj. Residencial Tecelagem Paraíba

Cidade: São José dos Campos

Localização:

Arquiteto: Rino Levi

Ano do projeto: 1954

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, madeira, elementos vazados, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Acrópole nº223 de 1954 ; ANELLI, Renato L.S. Rino Levi. Arquitetura e cidade. São Paulo, Romano Guerra Editora, 2001.

Descrição: Caixa retangular, com cobertura inclinada, que se projeta através de um plano cego para a cidade. Neste plano, há a indicação de um mural que se pretende abstrato. O acesso a igreja se dá pelo pátio lateral, o mesmo pátio que poderá servir para reuniões, e atividades outras. As empenas laterais são desmaterializadas pela luz que invade o espaço através dos elementos vazados. Há uma caracterização efetiva de marcar o espaço sacro em termos modernos.

Nome do Projeto: Igreja para o Conj. Residencial Tecelagem Paraíba-2

Cidade: São José dos Campos

Localização:

Arquiteto: Rino Levi

Ano do projeto: 1954

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, alvenaria

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: PENEDO, Alexandre. *Arquitetura Moderna São José dos Campos*. São José dos Campos. Edição do Autor, 1997

Descrição: O projeto é baseado na volumetria marcada pelo sistema de abóbodas da cobertura. O projeto é uma inversão da Capela São Francisco de Niemeyer, pois a abóboda não está direcionada longitudinalmente como em Pampulha, mas está na transversal, alinhando-se com a marquise

Nome do Projeto: Igreja N. S. Aparecida

Cidade: Campinas

Localização:

Arquiteto: Ícaro de Castro Mello

Ano do projeto: 1954

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro,

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Habitat nº19 , dezembro de 1954.

Descrição: Marcado pelo impulso moderno de experimentar geometrias platônicas, e a utilização de novos materiais e tecnologias, o arquiteto Ícaro de Castro, continua com exercícios formais já utilizados no tema dos ginásios esportivos. O esquema centralizado utilizado para a configuração da planta marca sua preferência pelos templos cristocentricos, muito valorizado pelo Movimento Litúrgico. Os planos circulares que envolvem a nave, são marcados internamente, e externamente por pinturas figurativas

Nome do Projeto: Capela para o Hospital Jaçanã.

Cidade: São Paulo

Localização: Jaçanã

Arquiteto: Eduardo Kneese de Melo

Ano do projeto: 1955

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro, madeira

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais:

Revista de Engenharia Mackenzie XL
nº124-125 agosto de 1955.

Descrição: Projeto desenvolvido para o Hospital Jaçanã. O projeto tem a delicadeza de elevar o piso da capela, por isso o acesso acontece pela escadaria frontal. A volumetria parece ser única para o edifício, a planta é trapezoidal, com altar terminando em plano curvo, talvez uma menção a tradicional abside, utilizada de uma maneira própria e moderna. O campanário guarda semelhança com o da capela da Pampulha, diminuindo a seção ao se aproximar do solo.

Nome do Projeto: Capela no Guarujá

Cidade: Guarujá

Localização: Jardim Virgínia

Arquiteto: Paulo Mendes da Rocha

Ano do projeto: 1955

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado,

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: PISANI, Daniele.
Paulo Mendes da Rocha – Obra completa.
São Paulo, Editora GG Brasil, 2013.

Descrição: Um dos projetos iniciais da carreira do arquiteto. Trata-se de uma variação da linguagem modernista. A capela é organizada por uma sucessão de estruturas triangulares de concreto, que sustentam o piso da nave única. É marcadamente interessante a síntese entre a solução estrutural e a configuração espacial. A forma triangular da capela, bem como a torre valorizam a linha ascendente. O acesso se dá por uma escadaria, conduzindo para uma plataforma de entrada, a sua frente o fechamento é feito de madeira, um painel homogêneo. A torre é deslocada para os fundos, onde o arquiteto faz uma releitura do desenho tradicional da cruz latina. A planta tem configuração tradicional, basilical com organização tradicional da assembleia.

Nome do Projeto: Capela

Cidade:

Estado: Minas Gerais

Localização:

Arquiteto: Abelardo de Souza

Ano do projeto: 1955

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, madeira, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Habitat nº39 de 1957; CONSTATINO, Regina Adorno. *A obra de Abelardo de Souza*. Dissertação de Mestrado, FAUUSP, 2004.

Descrição: Abóboda parabólica em concreto armado, uma clara leitura da Capela de São Francisco de Assis, também em Minas Gerais, projetada por Oscar Niemeyer. Continua na linha de experimentação das possibilidades de criação do concreto armado. A unidade de concepção está estabelecida pela estrutura que é ao mesmo tempo fechamento. A forma induz o recolhimento no interior e demonstra serenidade ao pousar no solo, sensações simpáticas para a experimentação do sagrado.

Nome do Projeto: Capela São João Batista da Ordem de Malta

Cidade: São Paulo

Localização: Jabaquara

Arquiteto: Kurt Hollander

Ano do projeto: 1956

Projeto construído

Ano da construção: 1957

Materiais: Concreto armado, tijolos, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais:

Descrição: O discurso vanguardista para a arquitetura religiosa com a Capela da Pampulha, de certa forma se torna em referência formal para outros arquitetos. É o caso desse projeto que tem a volumetria complementada pela marquise que sai logo acima da entrada, que não está em posição axial, e envolve o campanário. Há na fachada um painel de tema sacro que está no caminho da abstração, mas ainda não desvincilhado da figuração. O painel configura arte socialmente participativa, destinada a todos os que passam.

Nome do Projeto: Igreja Santa Maria Madalena

Cidade: São Paulo

Localização: Rua Girassol , 795

Arquiteto: Joaquim Guedes

Ano do projeto: 1956

Projeto construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro,

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais:

Acervo de projetos da FAUUSP

Descrição: O primeiro projeto é datado de 1956, apresenta algumas diferenças em relação á obra construída, basicamente na configuração da planta, na disposição do altar, na instalação dos altares laterais e dos confessionários. Aqui a estrutura ganha um destaque maior, pois no nível do solo ela já está proeminente, destacada do plano de fechamento da nave. Também é digno de nota, a torre esguia que sai do próprio volume, estratégia formal diferente da usada no projeto final, a torre em concreto é elemento importante para a significação da edificação.

Nome do Projeto: Igreja Santa Maria Madalena

Cidade: São Paulo

Localização: Rua Girassol , 795

Arquiteto: Joaquim Guedes

Ano do projeto: 1957

Projeto construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro,

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais:

CAMARGO, Monica J. Joaquim Guedes. São Paulo, Cosac & Naify, 2000;
GIMENEZ, Luis Espallargas. Arquitetura paulistana da década de 1960: técnica e forma. Tese de Doutorado, FAUUSP, 2004.

Descrição: Projeto em concreto armado aparente, edificação reducionista com despojamento essencial, tem aspecto de galpão industrial. Um grande trunfo do projeto foi sua disposição interna afinada aos princípios do Movimento Litúrgico. A disposição do altar entre duas alas de bancos elevadas marca o centro com o altar, e a noção de comunidade disposta em volta da mesa para celebração, disposição até então inédita. O interior é desnudo, marcado pela transgressão do concreto armado.

Nome do Projeto: Capela

Cidade: São Paulo

Localização:

Arquiteto: Ícaro de Castro Mello e Zenon Lotufo

Ano do projeto: 1957

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: pedra, madeira, tijolos

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Habitat nº40-41 abril de 1957

Descrição: A simplicidade molda o ambiente destinado a oração. De volumetria muito simples, marcado por prisma retângular coberto com telhado duas águas. Os planos de fechamento se alternam entre alvenaria, pedra e no sentido longitudinal o fechamento é feito por esquadrias de madeira com treliças formando um xadrez alternado com vidro, desmaterializando o plano lateral. O altar é marcado pela simplicidade, uma cruz metálica sobre uma prancha de mármore assinala o essencial da iconografia cristã.

Nome do Projeto: Igreja Santa Luzia

Cidade: Campinas

Localização: Novo Campos Elzeos

Arquiteto: Ariosto Mila

Ano do projeto: 1957

Projeto construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro, tijolos,

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista AD
Arquitetura e Decoração, São Paulo nº26
nov/dez 1957

Descrição: Esse projeto de linhas simples se configura por uma nave retangular, de formato basilical, que esta apoiada nos pórticos, permitindo uma adaptação natural da estrutura à topografia. A vista principal é formada por um triângulo em concreto, que faz o papel da torre e abriga o símbolo da religião. Percebe-se pelas imagens uma utilização de materiais variados, tomando partido de suas características. Ainda na fachada triangular temos uma faixa de elementos vazados.

Nome do Projeto: Igreja do Convento Dominicano

Cidade: Belo Horizonte

Localização:

Arquiteto: Carlos Millan, Liliana Marsicano Guedes e Joaquim Guedes

Ano do projeto: 1957

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro,

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Acervo de Projetos da FAUUSP

Descrição: A versão de planta livre empregada pelos arquitetos tem como aspecto notável a volumetria compacta, um prisma de base quadrada neste caso, subordinada pela posição dos elementos estruturais e a organização estritamente simétrica. Estes princípios empregados pelos arquitetos são de matriz Miesiana marcados pela elementaridade, característica de seus pavilhões diáfanos

Nome do Projeto: Igreja de Sto. Antonio

Cidade: São Paulo

Localização: Lauzane Paulista

Arquiteto: Joaquim Guedes

Ano do projeto: 1958

Projeto construído

Ano da construção: não construída

Materiais: Concreto armado

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Acervo de Projetos da FAUUSP.

Descrição: A nave é organizada em semi círculo com piso inclinado, a semelhança dos teatros de arena. A entrada se dá mediante quatro portas que são acessadas mediante escadas, saindo próximo ao altar. Quatro áreas destinadas para os bancos completam o espaço de culto, que vai aumentando sua inclinação a medida que se aproxima da superfície curvada do semi círculo. O espaço esta organizado de forma que haja uma valorização da centralidade do altar, instalado em superfície também semicircular elevado por três degraus.

Nome do Projeto: Estudo para um Santuário

Cidade: Curitiba

Estado: Paraná

Localização:

Arquiteto: Teodoro Rosso

Ano do projeto: 1958

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro, tijolos,

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Acrópole nº 237 de 1958

Descrição: Estudo de uma igreja com capacidade de 1000 pessoas. O corpo da igreja seria composto por uma estrutura em pórticos de concreto armado, com finalidade de deixar a nave livre de peças estruturais, que facilitaria no aproveitamento do espaço e na visibilidade. A iluminação natural se daria por luz que viria do lanternim superior. O forro de cobertura inclinada teria painéis decorativos em toda sua extensão. Há sobriedade e simplicidade nas linhas arquitetônicas, o altar principal tem linhas retas e é marcado por apenas uma cruz acima. A fachada tem uma grande torre em concreto, com estrutura triangular na base e que juntas, formam uma torre que acentua a verticalidade do volume. A planta ainda conserva o altar distante dos leigos, apresentado o modelo basilical.

Nome do Projeto: Catedral para Jales

Cidade: Jales

Localização:

Arquiteto: Gomes Cardim Filho e Luciano O. F. Gomes Cardim

Ano do projeto: 1958

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro, chapas pré moldadas de cimento

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Acrópole nº 233 de 1958

Descrição: Partido com caixa monumental do templo, sendo um prisma retangular, mesclando pórticos de concreto, vidro e placas de cimento. Há uma exposição franca da estrutura portante, e um ritmo de articulação constante da estrutura, esta é protagonista da configuração do espaço e da expressão plástica. O campanário (cerca de 30 metros) é peça importante, pois marca a fachada principal com uma cruz, seria utilizado como mirante também, levando um elevador em seu interior. O corpo do edifício ficaria elevado a 4 metros do solo, por meio de colunas de concreto armado, Os planos de fechamento seriam em caixilhos de alumínio, com vidro transparente e chapas pré moldadas de cimento.

Nome do Projeto: Igreja Matriz para Caraguatatuba

Cidade: Caraguatatuba

Localização:

Arquiteto: Eduardo Correa da Costa Jr.

Ano do projeto: 1958

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Acrópole nº 239 de 1958

Descrição: Projeto marcado pelo contraste entre a antiga matriz de traço colonial e a nova igreja com projeto moderno. A igreja contemplava além do programa religioso, salão para as reuniões do serviço assistencial da igreja. Projeto que quebra com a rotina porta monumental na fachada principal, neste projeto a entrada esta nas laterais do edifício, dando a fachada principal aspecto de grande altar para as cerimônias ao ar livre. A nave tem forma parabólica em concreto armado, assim como o salão social. A interligação entre os edifícios se faz mediante marquises. A planta é trapezoidal, acentuando o olhar para o altar.

Nome do Projeto: Capela Rural

Cidade: Mauá

Localização: Parque Buenos Aires

Arquiteto: José Luiz Fleury de Oliveira

Ano do projeto: 1958

Projeto construído

Ano da construção: 1959

Materiais: pedra, tijolo, madeira, alumínio

Prêmios e reconhecimentos: Menção Honrosa no VII Salão Paulista de Arte Moderna

Fontes Documentais: Revista Acrópole nº 243 de 1959

Descrição: Capela situada na área rural de Mauá, sendo adotada no projeto arquitetônico partido que possibilitasse abrigo para missa campal. Os planos de fechamento, poucos, protegem as pessoas do vento sul, este é um muro de granito cinza que esta no sentido longitudinal a capela. A proposta é manter o espaço aberto, sendo delimitado por muros, apenas o local do altar. Do outro lado, um muro semi circular abriga uma árvore, que completa a cobertura triangular da pequena capela. Marcando a capela como espaço de encontro cristão, uma grande cruz em eucalipto ao lado do muro de pedra, marca a entrada e a paisagem do campo.

Nome do Projeto: Igreja Ns. S. Aparecida

Cidade: São Caetano do Sul

Localização: Rua oriente

Arquiteto: Carlos Millan

Ano do projeto: 1959

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro,

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Acervo de Projetos FAUUSP

Descrição: Intitulado como a primeira proposta do arquiteto para a Igreja em São Caetano do Sul. Tem uma solução volumétrica horizontal, cuja horizontalidade é quebrada unicamente pela torre triangular na fachada da rua oriente. Destaque para o espelho d'água posterior ao altar, cuja parede é envidraçada para visão desse espelho d'água fechado por muros e vegetação. O batistério foi colocado no próprio espelho d'água e parece flutuar sobre ele.

Nome do Projeto: Igreja Ns. S. Aparecida

Cidade: São Caetano do Sul

Localização: Rua oriente

Arquiteto: Carlos Millan

Ano do projeto: 1959/1962

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Acervo de Projetos FAUUSP; Revista Acrópole nº 317 de maio de 1965

Descrição: Nessa segunda proposta para a Igreja de São Caetano, o arquiteto trabalha com uma concepção de formas mais livres e menos ortogonal. A solução volumétrica é mais complexa, composta por volumes irregulares com planos de concreto armado inclinados. O espaço interno tem pé direito crescente e luz zenital que acentua a presença do altar. Atenção para o batistério quase sem iluminação natural, pelo qual passa o cristão da sombra para o volume iluminado da igreja.

Nome do Projeto: Capela para Mosteiro
“Imaculada Conceição”

Cidade: Guaratinguetá

Localização: Via Dutra

Arquiteto: Rubens Carneiro Vianna e
Ricardo Sievers

Ano do projeto: 1959

Projeto construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, pedras,
tijolos

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Acrópole
nº 247 de 1959

Descrição: A capela é peça que marca o elemento dominante na composição plástica do conjunto para o Mosteiro. Sua cobertura côncava em concreto esta mais elevada na entrada da capela, justamente onde se situa o coro alto. É também marcada pelas linhas horizontais, pequenas aberturas para iluminação interna e a presença da textura dos materiais, como a pedra. Arquitetura leve e despretenciosa, com materiais deixados “em bruto”.

Nome do Projeto: Capela do Jaguaré

Cidade: São Paulo

Localização: Parque Continental

Arquiteto: Roberto Tibau

Ano do projeto: 1959

Projeto construído

Ano da construção: 1960

Materiais: Concreto armado, tijolo, elementos vazados, pedra

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista AD
Arquitetura e Decoração, nº 22, 1957

Descrição: Projeto caracterizado pela escassez de recursos, volumetria marcada pela abstração geométrica, o projeto contempla capela que é iluminada por luz que vem do alto, bela utilização da metáfora da luz que vem de cima, simbologia cara ao cristianismo. Essa luz diáfana, entra no espaço e primeiramente marca o pequeno jardim interno. Uma pequena torre marca a entrada, e esta contém uma cruz no alto. Cobertura inclinada de uma água, cobre o espaço de oração e introspecção.

Nome do Projeto: Capela

Cidade: Presidente Wenceslau

Localização:

Arquiteto: Abelardo de Souza

Ano do projeto: 1961

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, tijolo, elementos vazados, pedra

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Habitat nº 65 de 1961 ;

Descrição: A capela faz parte de um complexo maior que envolve escola e praça. O arquiteto utiliza paredes curvas como elementos estruturais. A luminosidade da capela é difusa, e vem principalmente das aberturas dos tijolos da parede curva. Há uma utilização de materiais variados, tijolos, pedras, concreto. Há uma continuidade espacial entre o piso de lajotas de arenito irregulares da praça que acaba entrando na igreja. O coro foi projetado para ser em concreto aparente sem revestimento. A planta livre, orgânica de formas curvas cria uma ambiente introspectivo, de recolhimento.

Nome do Projeto: Igreja Batista da Liberdade

Cidade: São Paulo

Localização:

Arquiteto: Marcello Fragelli

Ano do projeto: 1961

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro, madeira

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: FRAGELLI, Marcello. Quarenta anos de prancheta. São Paulo, Romano Guerra, 2010.

Descrição: O templo está assentado sobre uma laje do edifício que tem acesso pela rua dos fundos, com uma diferença de cerca de 15 metros para a rua da frente. Os planos laterais são fechados com cascas dobradas de concreto, que se apoiavam nas fachadas inferiores em vértices, deixando aberturas triangulares orientadas para baixo. A cobertura também é resolvida com cascas de concreto, no centro criam troncos de pirâmides, algumas saindo para cima, outras para baixo, estruturas que trariam luz zenital para o espaço. O espaço é organizado de maneira que o presbitério seja organizado pela tribuna de onde se proclama a Palavra, a mesa da comunhão e no centro logo atrás o batistério, com um estreita queda d'água, correndo numa aresta interna de duas cascas e caindo no tanque.

Nome do Projeto: Igreja Matriz de Osasco

Cidade: Osasco

Localização:

Arquiteto: Joaquim Guedes

Ano do projeto: 1961

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Acervo de Projetos da FAUUSP

Descrição: A forma pura é trabalhada através das frestas verticais em toda a circunferência, esses cortes na forma descem desde cima e vão se abrindo mais a medida que se aproximam do solo. A sucessão de aberturas configuram as entradas e saídas, bem como trazem iluminação para o interior do edifício. A iluminação é marcada pela variação entre claro e escuro, sombra e luz proporcionadas pelo movimento solar.

Nome do Projeto: Capela da Fundação
Liceu Pasteur

Cidade: São Paulo

Localização: Rua Mairinque

Arquiteto: Jerônimo Bonilha Esteves e
Igor Sancovski

Ano do projeto: 1962

Projeto construído

Ano da construção: 1964

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos: Diploma
na categoria “Edifícios religiosos”, na 8º
Bienal de São Paulo

Fontes Documentais: Revista Acrópole
nº 323 de 1965 ; ZEIN, Ruth Verde. A
Arquitetura da Escola Paulista
Brutalista. Tese de Doutorado, UFRGS,
2005.

Descrição: Os arquitetos optam por dar uma expressão arquitetônica própria para a Capela, composta por uma grande laje nervurada. Internamente a laje é interrompida por canhões de luz, sendo o maior e mais expressivo o que se dirige ao altar, nesse sentido a ênfase se dá pela luz que vem zenitalmente através deste instrumento com forma livre. Há um contraste significativo de luz e sombra no interior da capela, há também aberturas no plano lateral, que são referências a Le Corbusier na Capela Notre- Dame - du - Haut, em Ronchamp, esta permite uma luz difusa e colorida. Os materiais empregados são sóbrios e despojados, estando aparente o concreto da laje de cobertura, do altar e acessórios, reboco rústico branco nas paredes, e cimento nos pisos.

Nome do Projeto: Igreja Ns. S. de Fátima

Cidade: Bauru

Localização: Rua Comendador Joaquim da Silva Marta

Arquiteto: Fernando Ferreira Pinho

Ano do projeto: 1963

Projeto construído

Ano da construção: 1964

Materiais: Concreto armado, tijolos, madeira, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: SALCEDO, Rosío F.B; LANDIM, Paula C.G. A arquitetura moderna na cidade de Bauru – projetos do arquiteto Fernando Pinho. Comunicação apresentada ao 3º Seminário DOCOMOMO- Brasil, 1999.

Descrição: O projeto original comportava igreja, auditório e residência dos padres. Tem plano trapezoidal, cujo foco está dirigido ao altar, as vigas em concreto dirigem o olhar do espectador para esse foco. O sistema estrutural está aparente no interior quanto no exterior do edifício. Há um cuidado na iluminação natural, que permite um jogo de claro e escuro tendo uma intensa iluminação com aberturas no plano atrás do altar. As paredes laterais levam tijolos de vidro, num desenho aleatório, formando pontos de luz. O batistério forma um corpo independente, um corpo circular iluminado em toda a extensão pelas aberturas. A torre está localizada ao lado do volume da igreja, e é composta por quatro cruzeiros de concreto, unidas em seus braços menores,

Nome do Projeto: Centro Paroquial São Bonifácio

Cidade: São Paulo

Localização: Rua Humberto I, Vila Mariana

Arquiteto: Hans Broos

Ano do projeto: 1964

Projeto construído

Ano da construção: 1965

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos: Prêmio Rino Levi na 1ª Premiação do IAB-SP em 1967

Fontes Documentais: Revista Acrópole nº 344 de 1967 ;

Descrição: Marcado pela total abstração geométrica, a caixa retangular fechada, esta elevada, criando um espaço intersticial vazado como adro. Essa caixa de concreto aparente é iluminada zenitalmente e por pequenas aberturas nos planos de fechamento. Há um banho de luz zenital marcando o altar, direcionando o olhar do expectador para esse foco. Os elementos litúrgicos, como altar, pia batismal, bancos e demais mobiliários são cuidadosamente desenhados e elaborados em concreto, madeira ou aço. Não há utilização de símbolos tradicionais, mas se faz uso do absolutamente necessário para criar esse espaço de introspecção e oração. A casa dos sinos é um episódio a parte, fazendo referencia a caixa criada por Gerrit Rietveld para uma igreja em Uithoorn, 1960.

Nome do Projeto: Capela

Cidade: Jundiaí

Localização:

Arquiteto: Carlos Funes

Ano do projeto: 1964

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, tijolos, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Acrópole nº308 de julho de 1964

Descrição: Capela de volumetria trapezoidal, projetada para ser de concreto armado, e não possuir janelas laterais. A ventilação prevista seria feita pelo painel de *brise soleil* na fachada e por duas janelas ao fundo. A estrutura foi calculada com um pórtico bi-articulado. A fachada principal será marcada pelo *brise soleil* e pela cruz negra que se estende até o final do pórtico. Ao lado da capela se ergue uma grande lâmina de concreto, perfurada por aberturas que lembram as de Ronchamp, essa lâmina serve de campanário. O interior é simples, e leva uma cruz em jacarandá da Bahia no altar, que é iluminado por tubos de luz embutidos entre o painel de mármore e a cruz em madeira. Fornecendo luz amena e difusa para o altar.

Nome do Projeto: Igreja São Benedito

Cidade: Bauru

Localização:

Arquiteto: Fernando Ferreira Pinho

Ano do projeto: 1964

Projeto construído

Ano da construção: 1965

Materiais: Concreto armado, tijolos, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Acrópole nº 307 de 1964

Descrição: O edifício apresenta sua estrutura aparente, marcada pelos pórticos em concreto armado, destacando estrutura de fechamento, este é um zigzag de paredes de alvenaria, que em seus desencontros abrem-se vãos para iluminação. A fachada principal, com seu plano cego previa mural de mosaicos, tema recorrente na arquitetura moderna. Mas o destaque da fachada ficou por conta da marquise que incorpora o símbolo da cristandade, marcando a função do edifício. O desenho da cruz, se estende da fachada rumo ao adro de entrada, servindo de abrigo a laje que forma os braços da cruz. O elemento simbólico é convertido em peça com função arquitetônica.

Nome do Projeto: Igreja Matriz Santo Antonio

Cidade: Bauru

Localização: Rua Santo Antonio, 1149

Arquiteto: Fernando Ferreira Pinho

Ano do projeto: 1964

Projeto construído

Ano da construção: 1965

Materiais: Concreto armado, tijolos, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Acrópole nº 302 de 1964

Descrição: O projeto conserva as linhas ortogonais , da forma cartesiana racionalista. Há um uso lógico e econômico da estrutura , numa sucessão de pórticos regulares. As fachadas laterais possuem brises, que filtram a luz. A planta é ainda conservadora, e mantém os altares laterais, mesmo embora seu desenho seja de corte racional. É uma caixa religiosa, limpa de ornamentos, e símbolos gratuitos, conserva apenas a cruz na fachada principal, colocada na grande abertura responsável por grande parte da iluminação do espaço. Outra parte da iluminação vem dos vitrais em fita, abaixo dos brises, que fazem referência a via sacra.

Nome do Projeto: Igreja Presbiteriana Nacional

Cidade: Brasília

Localização:

Arquiteto: Ubirajara Motta Lima Ribeiro

Concurso para Igreja Presbiteriana

Ano do projeto: 1965

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado

Prêmios e reconhecimentos: Projeto vencedor do concurso

Fontes Documentais: Revista Acrópole nº 302 de 1964 ;

Descrição: O projeto se dá pela grande laje apoiada no chão, abaixo dela é escavado o solo, e criado o espaço de culto. A grande laje, seria coberta pelo solo retirado da escavação, e dele só seriam visíveis os canhões de luz e a agulha simbólica de 50 metros, que marcaria a presença do templo na capital nacional. A planta é resolvida através de círculos, tendo o salão principal a maior dimensão, segue a ele o salão secundário com diâmetro menor, ambos são ligados pela área do altar, e pela agulha de onde desce serena luz zenital. Não é ressaltado a aparência do templo, mas o engenho de como ela seria feita.

Nome do Projeto: Igreja Presbiteriana Nacional

Cidade: Brasília

Localização:

Arquiteto: Fábio Penteadó

Concurso para Igreja Presbiteriana

Ano do projeto: 1965

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Acrópole nº 302 de 1964 ; PENTEADO, Fábio.
Fábio Penteadó: Ensaio de Arquitetura.
São paulo: Empresa das Artes, 1998

Descrição: A grande cobertura relativamente genérica, é peça fundamental no desenho desse projeto. A praça abrigada, livre de apoios, exceto na periferia, abriga o espaço de culto protestante, o lugar de reunião da *ecclesia*, espaço comunitário para oração, e exposição da Palavra. A cobertura grelha é formada por dois conjuntos de vigas altas, que estão dispostas paralelamente e se cruzam no sentido perpendicular. Essa grelha, leva em alguns de seus vãos, vidros coloridos, dispostos de forma aleatória. Solução formal de caráter poético, e ao mesmo tempo sintético. “A catedral é o chão, o teto é um vitral; com a luz do sol, o chão é o vitral” (Fábio Penteadó)

Nome do Projeto: Igreja Presbiteriana Nacional

Cidade: Brasília

Localização:

Arquiteto: Marcos Konder Neto e Hircio Fermo de Miranda

Concurso para Igreja Presbiteriana

Ano do projeto: 1965

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos: Menção Honrosa no concurso

Fontes Documentais: Revista Acrópole nº 302 de 1964

Descrição: O projeto é resolvido pela planta elíptica, que acomoda o programa do templo, opondo nas duas extremidades os dois espaços de culto. Todo o programa de apoio é resolvido em volumes anexos, que seguem a curvatura da elipse. Este projeto, diferentes dos outros dois apresentados, tem no jogo formal da templo sua característica predominante, destacando hierarquicamente o volume maior do templo. A entrada é convidativa, e seguida por plano circular que direciona o olhar e o movimento do corpo para o interior. Apenas uma cruz discreta marca a entrada do local, os outros símbolos são pretendidos pela forma, a iluminação natural indireta que surge do não encontro dos planos curvos bem no eixo do altar.

Nome do Projeto: Igreja Presbiteriana Nacional

Cidade: Brasília

Localização:

Arquiteto: Adolpho Rubio Morales e
Fabio Kok de Sá Moreira

Concurso para Igreja Presbiteriana

Ano do projeto: 1965

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos: Menção
Honrosa no concurso

Fontes Documentais: Revista Acrópole
nº 302 de 1964

Descrição: Projeto marcadamente horizontal, resolvido através de um partido miesiano de cobertura, pilares e piso. Embora seja discreto pelos planos regulares e ortogonais parece não desprezar a monumentalidade da escala, adequada para a função pública e relevância denominacional. Os planos de fechamento criam pátios, valorizando a intimidade e introspecção.

Nome do Projeto: Igreja Ns, S. de Fátima

Cidade: São Carlos

Localização:

Arquiteto: Luiz Gastão de Castro Lima

Ano do projeto: 1965

Projeto construído

Ano da construção: 1967

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: FUJIOKA, P Y; ANELLI, R L S; BERNARDI, Cristiane K P B. Duas igrejas organicistas: influência de Frank Lloyd Wright na arquitetura moderna religiosa em São Paulo. Comunicação apresentada ao 9º Seminário DOCOMOMO- Brasil, 2011.

Descrição: O polígono irregular da planta abre-se no sentido do altar para a entrada principal. O projeto é marcado pela materialidade das paredes de alvenaria, os tijolos estão aparentes, num diálogo com as Prairie houses do arquiteto Frank Lloyd Wright. O plano triangular da cobertura comporta um telhado de duas águas, onde a cumeeira é marcada pela estreita torre com uma cruz. A fachada previa um vitral no lugar dos elementos vazados . Há uma referência a *Unitarian Meeting house* (1951) projeto de Wright.

Nome do Projeto: Igreja em Valparaíso

Cidade: Aguapey

Localização: Área rural

Arquiteto: Eduardo Longo

Ano do projeto: 1966

Projeto construído

Ano da construção: 1967

Materiais: Concreto armado, madeira e vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Acrópole nº 388 setembro de 1971

Descrição: Volumetria simples, marcada pelos planos fechados das laterais, com pequenas aberturas quadradas ordenadas linearmente. Na passagem do espaço da assembleia para o presbitério, há rasgos de luz, que complementam a luz zenital vinda do elemento vertical do volume que marca o espaço do altar e ao mesmo tempo o ilumina. Elemento volumétrico de matriz corbusiana em Ronchamp.

Nome do Projeto: Capela na Cidade
Universitária Butantã

Cidade: São Paulo

Localização: Butantã

Arquiteto: João Roberto Leme Simões

Ano do projeto: 1966

Projeto construído

Ano da construção: 1967

Materiais: Concreto armado, vidro,

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Acrópole
nº 334 de novembro de 1966.

Descrição: Capela construída para acolher cerca de 1000 pessoas. Possui formato retangular, complementada por edificações laterais. O material utilizado é o concreto aparente, tanto para a estrutura como para as esculturas. O campanário previsto teria 60 metros de altura. A disposição da assembleia é marcada pelas novas diretrizes Conciliares, trazendo a comunidade para perto do altar, e também acentuando a dimensão comunitária do ato de culto, dispondo os assentos em meio círculo.

Nome do Projeto: Centro Paroquial
Igreja dos Doze Apóstolos

Cidade: São Paulo

Localização: Jardim Maracanã

Arquiteto: Jorge Caron

Ano do projeto: 1966

Projeto construído

Ano da construção: 1967

Materiais: Concreto armado, vidro, Telhas metálicas, aço

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Acrópole
nº 385 de junho de 1971

Descrição: O projeto tem conceitos formais dinâmicos, que contrariam a ortogonalidade da ortodoxia moderna. O plano da igreja é um polígono irregular, que vai aumentando da entrada até o centro, e volta a afunilar em direção ao altar. A cobertura é livre e demonstra a liberdade de experimentação formal. Acima da entrada principal, há uma grande abertura fechada por uma estrutura metálica em formas triangulares.

Nome do Projeto: Catedral de Bragança Paulista

Cidade: Bragança Paulista

Localização: Praça Raul Leme

Arquiteto: Antonio Carlos Farias Pedrosa

Ano do projeto: 1967

Projeto construído

Ano da construção: 1968

Materiais: Concreto armado, vidro,

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Acrópole nº 336 jan/fev de 1967.

Descrição: Planta em polígono irregular com ábside no extremo do altar. O fechamento lateral é feito por paredes curvas e não lineares, que em seus desencontros geram aberturas para iluminação e ventilação, sendo iluminação difusa. O acesso ao plano elevado da nave é feito por escadaria existente da antiga catedral, demolida da qual restaram quatro colunas em granito dispostos na entrada. A fachada principal tem fechamento com elementos vazados de concreto com aberturas fechados por vidro. É possível verificar nesse projeto influências de *Notre Dame-du Haut* de Le Corbusier, não tanto na escolha da planta, mas no plano de cobertura, no volume lateral onde se situa a capela lateral, iluminada por luz zenital.

Nome do Projeto: Igreja São Pedro e São Paulo

Cidade: São Paulo

Localização: Rua Circular do Bosque 31, Morumbi

Arquiteto: Carlos Bratke

Ano do projeto: 1968

Projeto construído

Ano da construção: 1970

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista A Construção em São Paulo nº 1262 de 1972.

Descrição: Planta de caráter orgânico e intimista. O concreto armado é o material principal, permitindo a experimentação formal. São três paredes curvas, que em seus desencontros permitem a luz natural invadir o espaço através de janelas verticais. Contou com projeto acústico de Igor Sresnewsky. O que completa o projeto são os vitrais confeccionados por Chagal, via sacra encomendada a 14 artistas brasileiros, esculturas externas de Ceschiatti, e uma escultura de Cristo que seria encomendada a Bruno Giorgi.

Nome do Projeto: Capela

Cidade: Guarujá

Localização:

Arquiteto: Eduardo Longo

Ano do projeto: 1968

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista A Construção em São Paulo nº 1262 de 1972; Acrópole nº 388 setembro de 1971.

Descrição: Capela realizada em concreto armado aparente. A volumetria piramidal em concreto armado da forma a capela, sendo a iluminação zenital a protagonista desse espaço, que se dirige sobre o altar. Não são os símbolos religiosos, ou as imagens que criam a ambiência sacra deste local, mas a luz e sombra. Trata-se de um volume único, onde estrutura e planos de fechamento são a mesma coisa. Partido característico de suas casas desenvolvidas no Guarujá.

Nome do Projeto: Capela para Vila dos Anciãos

Cidade: Campinas

Localização:

Arquiteto: Fábio Penteadado

Ano do projeto: 1968

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: PENTEADO, Fábio. Fábio Penteadado: Ensaio de Arquitetura. São paulo: Empresa das Artes, 1998

Descrição: Capela resolvida pela formalização escultórica dos tubos em concreto. O volume é resolvido por uma sucessão de tubos de diferentes alturas, forma conjunto escultórico para a praça da vilas dos anciãos. A entrada se da pelo recorte em um dos tubos menores, e ao entrar no espaço, as diversas alturas de fechamento dos tubos se manifestam num jogo de luz e sombra. A posição das pessoas é mais livre, se organizando nas ondulações proporcionadas pelos círculos tubulares.

Nome do Projeto: Igreja N.S. de Fátima

Cidade: Goiânia

Localização:

Arquiteto: Siegbert Zanettini

Ano do projeto: 1971

Projeto construído

Ano da construção: 1972

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Projeto e Construção nº6 maio de 1971

Descrição: Solicitado pela Sociedade agostiniana para desenvolver algo novo em termos de arquitetura religiosa. O projeto escolhido integra centro social e igreja, propondo uma clara associação entre os aspectos sociais e religiosos da vida comunitária. Definindo uma massa arquitetônica constituída por um único bloco. O centro social, para atividades educacionais e sociais, divide o mesmo plano com a nave da igreja, ressaltando seu caráter de paridade e ponto de encontro social. A estrutura da igreja é composta de vigas-calha, que recebem abóbodas de berço para cobertura. Vitrais abstratos e nas cores azuis, amarelos, marrom e laranja, dão cor ao recinto marcado pelo cinza do concreto aparente.

Nome do Projeto: Capela Santa Casa

Cidade: São Paulo

Localização:

Arquiteto: Fábio Penteadó e Teru Tamaki

Ano do projeto: 1971

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: PENTEADO, Fábio. Fábio Penteadó: Ensaios de Arquitetura. São paulo: Empresa das Artes, 1998

Descrição: Capela desenvolvida para o Hospital Escola da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo. A capela é uma escultura em concreto aparente. Segue a mesma estratégia projetual do Pavilhão de Osaka, com estrutura baseada na sobreposição de planos inclinados apoiados sobre uma viga central. O foco é o centro do espaço, que evidencia a presença da grande viga de concreto, apoiada em dois pilares que se encontram sob os planos de fechamento. Marcada pelo tom acolhedor, as aberturas laterais que surgem pela descontinuidade dos planos inclinados, deveriam segundo o arquiteto, ser fechadas com vidros coloridos, criando ambientação etérea.

Nome do Projeto: Igreja São João Bosco

Cidade: São Paulo

Localização:

Arquiteto: Benedito Lima Toledo

Ano do projeto: 1971

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Acrópole nº 384 de 1971

Descrição: O projeto desliga-se dos volumes puros, e busca conceitos formais que sejam vivos e não estáticos. A estaticidade moderna ortodoxa é trocada pela experimentação proporcionada pela topografia, a dinâmica estrutural. A planimetria é trapezoidal, que converge o olhar do expectador para o altar, os planos laterais também conferem dinamismo a planta. A cobertura é uma laje nervurada que se apoia em duas filas de pilares, uma a frente e outra ao fundo, o que desloca a estrutura dos panos de vedação, ao qual se pretendia fechar com vidros coloridos, contribuindo para ambiência do espaço. Segundo o arquiteto, a configuração do programa e litúrgica decorre das novas normas litúrgicas. A paisagem atrás do altar ficaria desobstruída para a assembleia por conta da transparência do fechamento.

Nome do Projeto: Igreja para Mosteiro Beneditino

Cidade: Vinhedo

Localização:

Arquiteto: Hans Broos

Ano do projeto: 1971

Projeto construído

Ano da construção: 1983

Materiais: Concreto armado

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Revista Arquitetura e Urbanismo nº 50 de 1993 ; DAUFENBACH, Karine. A modernidade em Hans Broos. Tese de Doutorado, FAUUSP, 2011.

Descrição: Projeto marcado pela exposição do concreto, tem a área de moradia e apoio para os monges resolvido em um plano em dois u, com pátio interno central, e uma espécie de pátio aberto para fora. A estrutura surge de formas elaboradas, e é protagonista do desenho. A capela é resolvida pro uma forma trapezoidal simples, tendo um de seus fechamentos feito em diagonal. A iluminação é pouca, e cria-se ambiente de recolhimento, marcadamente acentuando a diferença e não comunicação entre interior e exterior.

Nome do Projeto: Igreja de São Paulo Apóstolo

Cidade: Campinas

Localização:

Arquiteto: José Leite de Carvalho e Silva

Ano do projeto: 1972

Projeto construído

Ano da construção: 1973

Materiais: Concreto armado, madeira, vidro

Prêmios e reconhecimento:

Fontes Documentais: FUJIOKA, P Y; ANELLI, R L S; BERNARDI, Cristiane K P B. Duas igrejas organicistas: influência de Frank Lloyd Wright na arquitetura moderna religiosa em São Paulo. Comunicação apresentada ao 9º Seminário DOCOMOMO- Brasil, 2011.

Descrição: A geometria da planta é derivada do triângulo, definida pela superposição de dois triângulos forma uma planimetria que remete a uma estrela de seis pontas. Tem volumetria de planos multifacetados, a malha triangular da planta é realçada pela própria estrutura, com pilares de concreto armado que sustentam a cobertura. A disposição da comunidade orante é centralizada em torno do altar, com assentos em semi círculo. O altar, esta numa posição mais baixa, numa das extremidades do volume interno. O arquiteto é contemporâneo de outros wrightianos da FAUUSP, e esse projeto guarda associações com a sinagoga Beth Shalom (1954), de Frank Lloyd Wright.

Nome do Projeto: Igreja Mãe do Salvador

Cidade: São Paulo

Localização:

Arquiteto: Francisco Segnini e Joaquim Claudio Barreto

Concurso de Projeto

Ano do projeto: 1972

Projeto construído

Ano da construção: 1973

Materiais: Concreto armado, madeira, vidro, elementos pré fabricados

Prêmios e reconhecimentos: Vencedor do Concurso

Fontes Documentais: Arquivo de Projetos da FAUUSP

Descrição: Projeto vencedor, qualificado pela execução rápida e simples, a obra conta com cobertura pré fabricada, e estrutura em concreto aparente. O espaço do presbitério conta com um trípticoescultórico realizado em concreto aparente da artista Maria Bonomi. O foco é a reentrância do altar, iluminada por luz zenital, que traz destaque para a cruz, símbolo da cristandade, o elemento vertical que traz a luz é ao mesmo tempo torre da igreja. Segundo os arquitetos, evitam símbolos primários da religião, um deles é o vitral.

Nome do Projeto: Igreja Mãe do Salvador

Cidade: São Paulo

Localização:

Arquiteto: Cezar Luiz Pires de Mello

Concurso de Projeto

Ano do projeto: 1972

Projeto não construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, tijolos, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: Arquivo Mitra Arquidiocesana de São Paulo.

Descrição: Projeto de plano elevado, tem na linha oblíqua a força motriz do projeto, tanto a torre como os planos inclinados dão movimento ao volume do templo. A entrada é marcada por rampa de acesso, e os serviços comunitários ficam no subsolo. O foco do concurso além da igreja deveria contemplar também serviços a comunidade, como creche, alfabetização, escola de domésticas, assistência a crianças.

Nome do Projeto: Capela para Abadia de Santa Maria

Cidade: São Paulo

Localização: Av. Cel. Sezefredo Fagundes, 4650, Jardim Tremembé

Arquiteto: Hans Broos

Ano do projeto: 1974

Projeto construído

Ano da construção: 1975

Materiais: Concreto armado, vidro, tijolos, elementos vazados

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: DAUFENBACH, Karine. A modernidade em Hans Broos. Tese de Doutorado, FAUUSP, 2011.

Descrição: A capela se insere no edifício, não se destacando do bloco unitário do conjunto. Mas o interior, é rico em experimentações lumínicas e de textura, formado por espaço único e flexível, o espaço tem cobertura em grelha bidirecional de concreto. É marcado pelo grande vão possível pela grelha da cobertura e a austeridade do concreto aparente. A planta retangular tem seu plano cartesiano quebrado pelo volume diagonal, que divide o espaço destinado as monjas do espaço público. Esse volume abriga o confessionário, e tem painel em relevo de concreto aparente de Burle Max, um painel abstrato. A luz entra para o espaço a partir de cima, luz celeste, desce pelo perímetro e de maneira abundante no altar, este marcado pela extrema essencialidade.

Nome do Projeto: Igreja Espírtio Santo do Cerrado

Cidade: Uberlândia

Localização:

Arquiteto: Lina Bo Bardi

Ano do projeto: 1975

Projeto construído

Ano da construção: 1976

Materiais: Concreto armado, tijolos, madeira, telhas cerâmicas

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais:

Descrição : Conjunto arquitetônico aparentemente muito simples, é revolucionário em termos de espaço sagrado, é acolhedor para a oração e o silêncio. Outra conquista é a valorização e configuração do espaço comunitário, onde a forma valoriza a disposição comunitária. A simplicidade, marca o interior e o exterior da igreja, o material se faz expressivo em sua utilização na parede do altar, e nas paredes sem acabamento. A iluminação natural flui sobre o altar mediante a utilização de telhas de vidro, o projeto original previa a colocação de vidros coloridos nas paredes, pequenas aberturas que trariam cor ao espaço.

Nome do Projeto: Capela Sta. Maria dos Anjos

Cidade: Vargem Grande Paulista

Localização:

Arquiteto: Lina Bo Bardi

Ano do projeto: 1978

Projeto construído

Ano da construção: 1979

Materiais: Concreto armado, madeira, telhas cerâmicas

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: OLIVEIRA, 2006:29

Descrição : A volumetria pura do quadrado, desfeita pela subversão formal também é comprometida pela varanda que cobre todo o perímetro da capela, um espaço com bancos de concreto destinados a convivência. O volume é notadamente fechado e austero, praticamente fechado para o entorno, a não ser pelas quatro aberturas no alto das empenas. A iluminação natural é feita por essas aberturas retangulares que tem uma dimensão suficiente para trazer a luminosidade precisa ao espaço de recolhimento

Nome do Projeto: Capela São Pedro

Cidade: Campos do Jordão

Localização:

Arquiteto: Paulo Mendes da Rocha

Ano do projeto: 1987

Projeto construído

Ano da construção:

Materiais: Concreto armado, vidro

Prêmios e reconhecimentos:

Fontes Documentais: PISANI, 2014:42

Descrição : A nave da capela está locada sobre uma viga apoiada na coluna central, que forma o piso escalonado onde se acomoda a assembleia. O presbitério está no nível mais baixo dessa nave, sendo destacado pela plataforma onde é colocado, subindo cerca de 20 centímetros. A escolha de inclinar o piso foi solução necessária, devido a entrada da capela estar num nível acima, na esplanada do palácio, quis se privilegiar também a boa visibilidade do altar. Esse mesmo piso encontra-se em balanço, e flutua sobre um espelho d'água