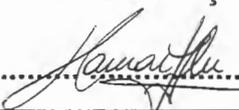


Serviço de Pós-Graduação EESC/USP

EXEMPLAR REVISADO

Data de entrada no Serviço: 16 / 05 / 03

Ass.: 

**ESPAÇOS SACROS NA ARQUITETURA
CONTEMPORÂNEA**

***Estudo Analítico da Capela de São Pedro Apóstolo de
Paulo Mendes da Rocha***

DEDALUS - Acervo - EESC



31100043491

NATANAEL MACÊDO JARDIM

Dissertação apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

ORIENTADOR:

Prof. Associado Renato Luiz Sobral Anelli

**São Carlos SP
2003**



Class.	TESE - EESC
Cutt.	2805
Tombo	T0140103
Sysno	1315356



Ficha catalográfica preparada pela Seção de Tratamento
de Informação do Serviço de Biblioteca – EESC/USP

J37e

Jardim, Natanael Macêdo

Espaços sacros na arquitetura contemporânea : estudo analítico da Capela de São Pedro Apóstolo de Paulo Mendes da Rocha / Natanael Macêdo Jardim. -- São Carlos, 2003.

Dissertação (Mestrado) -- Escola de Engenharia de São Carlos-Universidade de São Paulo, 2003.

Área: Arquitetura e Urbanismo.

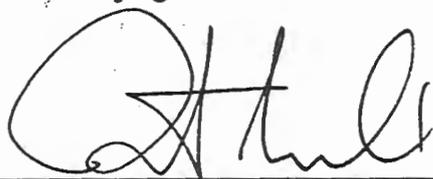
Orientador: Prof. Dr. Renato Luiz Sobral Anelli

1. Arquitetura sacra. 2. Projeto. 3. Capela São Pedro Apóstolo. 4. Rocha, Paulo Mendes da. I. Título.

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato: Arquiteto e Urbanista NATANAEL MACEDO JARDIM

Dissertação defendida e julgada em 12-03-2003 perante a Comissão Julgadora:



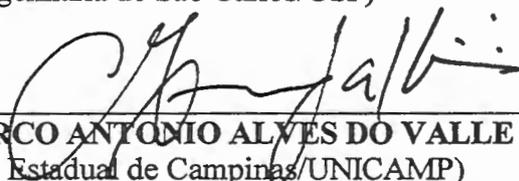
Prof. Assoc. **RENATO LUIZ SOBRAL ANELLI** (Orientador)
(Escola de Engenharia de São Carlos/USP)

APROVADO



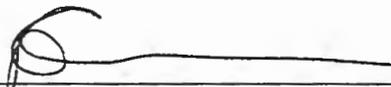
Prof. Assoc. **CARLOS ALBERTO FERREIRA MARTINS**
(Escola de Engenharia de São Carlos/USP)

APROVADO

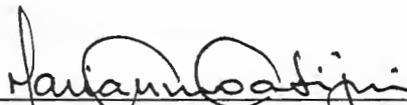


Prof. Dr. **MARCO ANTONIO ALVES DO VALLE**
(Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP)

APROVADO



Profª. Dra. **ROSANA MARIA CARAM DE ASSIS**
Vice-Coordenadora em exercício do Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura e Urbanismo



Profª. Assoc. **MARIA DO CARMO CALIJURI**
Presidente da Comissão de Pós-Graduação da EESC

Para Adriana, Felipe e Tiago.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que preserva a minha vida, me sustenta e guarda em todos os desafios, e me inspira a conhecê-lo melhor, através da compreensão das manifestações da vida e da arte.

Aos companheiros da Comunidade Evangélica de Piracicaba, irmãos que me acompanham e sustentam a minha vida espiritual.

À minha família, que estimula cada um dos meus passos, e, especialmente, à minha esposa Adriana e meu filho Felipe, que são a razão de todos os sacrifícios para concretizar esta nova etapa.

Ao meu orientador, professor Renato, que a muitos anos me ensina a arquitetura, me orientou e conseguiu organizar as confusões da minha trajetória acadêmica, entendendo as dificuldades vividas na reta final, a quem reputo um importante profissional e amigo.

Aos professores Carlos e Cibele, componentes da minha banca de qualificação, que desde o início da minha vida acadêmica me têm ensinado sobre a arquitetura, e me ajudaram a completar de maneira mais clara e reflexiva este desafio.

Ao arquiteto Paulo Mendes da Rocha, que com a sua produção me ajuda a mergulhar um pouco mais na compreensão da arquitetura, minha profissão e inspiração para o conhecimento.

Ao amigo Francisco Antônio da Silva, que me ajudou e me entusiasmou definitivamente na edição das imagens finais da maquete eletrônica da Capela.

À arquiteta Jannise Valadares Santos, ex-aluna, companheira de trabalho e amiga, que em preciosos momentos discutiu comigo esta arquitetura a quem eu me dedico refletir.

Aos companheiros, professores, funcionários e principalmente alunos do curso de Arquitetura e Urbanismo da UNIMEP, que tem participado diretamente da minha trajetória acadêmica e inspirado reflexão constante sobre a arquitetura e suas expressões.

SUMÁRIO

□ LISTA DE FIGURAS	i
Croquis	i
Desenhos	i
Fotos	ii
Maquete eletrônica	iv
□ RESUMO	v
□ ABSTRACT	vi
□ CAPÍTULO 1 – Introdução	1
□ CAPÍTULO 2 – A Obra de Paulo Mendes da Rocha	10
□ CAPÍTULO 3 – Capela de São Pedro Apóstolo do Palácio Boa Vista. Campos de Jordão SP. 1987 - 1989.	27
□ CAPÍTULO 4 – Conclusões	111
□ REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113
Bibliografia de Referência	113
Bibliografia Complementar	117

LISTA DE FIGURAS

CROQUIS

Capítulo 3

Croquis 01 – Entrada do Palácio	41
Croquis 02 – Visão parcial do Palácio e Capela	42
Croquis 03 e 04 – Aproximação da Capela	43
Croquis 05 a 06 – Visão frontal da Capela	44
Croquis 07 – Visão frontal da Capela	45
Croquis 08 e 09 – Visão externa da Capela	47
Croquis 10 – Imagem do espaço interno	61
Croquis 11 e 12 – Vista do espaço interno do vestíbulo	63
Croquis 13 – Vista do espaço interno	64
Croquis 14 – Vista do espaço interno do vestíbulo	66
Croquis 15 e 16 – Vista interna do chanfro	66
Croquis 17 – Vista interna da nave	69
Croquis 18 – Vista interna da nave	70

DESENHOS

Capítulo 3

Desenho 01 – Posição geográfica da cidade de Campos de Jordão	27
Desenho 02 – Implantação geral	50
Desenho 03 – Implantação ampliada	51
Desenho 04 – Planta de cobertura	53
Desenho 05 – Planta da nave	54
Desenho 06 – Planta do batistério	55
Desenho 07 – Corte A.A	56
Desenho 08 – Corte B.B	58
Desenho 09 – Acessos na planta do batistério	60
Desenho 10 – Acessos na planta da nave	60
Desenho 11 – Corte com cotas de pé-direito	65

Desenho 12 – Vista superior	71
Desenhos 13 a 16 – Montagem da reorganização do terreno	81
Desenhos 17 a 28 – Montagem da laje superior	82
Desenhos 29 a 40 – Montagem da laje superior	83
Desenhos 41 a 52 – Montagem da laje superior	84
Desenhos 53 a 67 – Montagem dos cortes A.A e B.B	85
Desenhos 68 a 73 – Montagem da planta do pavimento da nave	86
Desenhos 74 a 79 – Montagem da planta do pavimento da nave	87
Desenhos 80 a 85 – Montagem da planta do pavimento da nave	88
Desenhos 86 a 91 – Montagem da planta do pavimento da nave	89
Desenhos 92 a 97 – Montagem da planta do pavimento da nave	90
Desenhos 98 a 106 – Montagem dos cortes A.A e B.B	91
Desenhos 107 a 109 – Montagem das plantas do três pavimentos	92
Desenhos 110 a 112 – Montagem final das plantas dos pavimentos	93
Desenhos 113 a 115 – Montagem das plantas do três pavimentos	94

FOTOS

Capítulo 2

Fotos 01 e 02 – Ginásio do Clube Atlético Paulistano	09
Fotos 03 e 04 – Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Osaka	10
Foto 05 – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo	11
Fotos 06 a 08 – Loja Forma	12
Fotos 09 a 11 – Museu Brasileiro da Escultura (MuBE)	13
Foto 12 – Residência Antônio Gerassi	14
Foto 13 – Residência Mário Massetti	14
Fotos 14 e 15 – Residência Antônio Junqueira	15
Fotos 16 e 17 – Edifício Residencial Jaraguá	15
Foto 18 – Edifício de Escritórios Keiralla Sarhan	15
Foto 19 – Reformulação da Pinacoteca Estadual de São Paulo	16
Foto 20 – Centro Cultural da FIESP	16
Foto 21 – Estudos de Modernização Urbana – Viaduto do Chá	18
Foto 22 – Estudos de Modernização Urbana – Praça do Patriarca	18

Foto 23 – Cidade Porto Fluvial do Rio Tietê	21
Fotos 24 e 25 – Reurbanização da Baía de Vitória	21
Capítulo 3	
Foto 01 – Vista Externa	26
Foto 02 – Basílica de São Pedro	28
Foto 03 – Croquis do autor	35
Foto 04 – Ampliação do croquis do autor	35
Foto 05 – Anteprojeto da implantação	36
Fotos 06 a 09 – Imagens originais do anteprojeto	37
Fotos 10 e 11 – Imagens da construção	38
Foto 12 – Vista da pedreira	38
Fotos 13 e 14 – Vista da chegada pela estrada	40
Foto 15 – Vista externa	41
Fotos 16 – Vista externa	46
Fotos 17 e 18 – Vista da área externa	49
Foto 19 – Vista interna do altar	57
Foto 20 – Vista interna do coro	57
Foto 21 – Vista interna do batistério	59
Foto 22 – Vista interna do altar	59
Fotos 23 e 24 – Vista interna do vestíbulo	61
Foto 25 – Vista externa	62
Foto 26 – Vista da área inferior da laje	67
Foto 27 – Vista do espelho d’água	67
Foto 28 – Sistema de bombeamento do espelho d’água	67
Fotos 29 a 31 – Vista inferior da laje do coro	68
Foto 32 – Vista do batistério	69
Foto 33 – Vista interna do vestíbulo	75
Foto 34 – Vista externa no átrio	75
Foto 35 a 37 – Vista externa do sino	75
Foto 38 e 39 – Vista interna do coro	77
Foto 40 – Vista interna com estátua de São Pedro	77

Fotos 41 a 43 – Vista interna do batistério	77
Foto 44 – Vista interna da nave com detalhe do banco	77
Foto 45 – Vista interna da nave	77

MAQUETE ELETRÔNICA

Capítulo 3

Maquetes 01 a 06 – Construção inicial do volume nos estudos	98
Maquetes 07 a 14 – Volumetria exterior	101
Maquetes 15 a 26 – Espaço interior	105

RESUMO

JARDIM, Natanael Macêdo. *Espaços Sacros na Arquitetura Contemporânea. Estudo Analítico da Capela de São Pedro Apóstolo de Paulo Mendes da Rocha*. São Carlos, 2003. 131 pp. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

Reflexão compreensiva da arquitetura sacra brasileira contemporânea, através da análise do projeto da Capela de São Pedro Apóstolo do Palácio Boa Vista, do arquiteto Paulo Archias Mendes da Rocha, em Campos do Jordão SP (1987-1989), onde se interpreta a sua espacialidade através de análises iconográficas e na redescoberta do desenho presente no espaço construído.

Palavras-chave: Arquitetura Sacra; Projeto; Capela São Pedro Apóstolo; Rocha, Paulo Mendes da.

ABSTRACT

JARDIM, Natanael Macêdo. *Sacred Spaces in the Contemporary Architecture. Analytic Study of Chapel of São Pedro Apóstolo of Paulo Mendes da Rocha*. São Carlos, 2003. 131 pp. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo.

Reflexive understanding of contemporary brazilian sacred architecture, through the analysis of the project of the Chapel of São Pedro Apóstolo, located in the Palace Boa Vista, of the architect Paulo Archias Mendes da Rocha, in Campos do Jordão SP (1987-1989), where it is interpreted the space through analyses of its graphic representations and by re-discovering her of the drawing, present in the built space.

Keywords: Sacred Architecture; Project; Chapel of São Pedro Apóstolo; Rocha, Paulo Mendes da.

CAPÍTULO 1

Introdução

A escolha de um espaço religioso como objeto de avaliação para uma dissertação de mestrado não deve ser uma escolha qualquer. Alguns poderiam supor indispensável que fosse um edifício expressivo, recheado de fatos históricos marcadamente significativos para determinada comunidade religiosa: um edifício-sede nacional, uma estrutura de caráter mais regional, um seminário de significado local intenso, a igreja matriz de uma cidade, a capela de uma fazenda de importância econômica para uma região, etc. Outros, um grande edifício, de exuberância ou imponência: uma igreja de grande porte, uma marcante tipologia, uma beleza diferenciada, uma expressão tecnológica nova, um espaço público de grandes proporções, um lugar de confluência de valores para a cidade e o urbanismo, etc. Outros ainda, a combinação destes dois fatores: *significado histórico e porte do edifício*.

Até de forma superficial se pode afirmar como verdade a importância desta categoria de edificações e/ou espaços para a história das nossas cidades: brasileiras, colonizadas, catequizadas, crédulas, estratificadas, desiguais, sincréticas, etc. Ao mesmo tempo, faz-se dispensável buscar uma abordagem do papel e significados destes edifícios e espaços públicos junto a uma sociedade onde os valores religiosos se confundem aos éticos, sociais e culturais, o que só merece discussão se feito com uma abordagem mais aprofundada.

Em dados momentos, a nação brasileira parece ter assumido definitivamente – e os números divulgados de crescimento e vinculações à diferentes religiões demonstram isso – que as fronteiras clássicas das diferentes vertentes religiosas passo-a-passo se arrefecerem num perceptível e, até mesmo, includente, sincretismo. Frases de domínio público, como “a maior nação católica do mundo”, “o maior país espírita do mundo”, “a nação evangélica”, o “Brasil Para Cristo”, e outras expressões de conotação e uso popular, disseminadas como verdades sociais, demonstram a incorporação da religiosidade como fator relevante na nossa própria antropologia. Religião e espaços da fé constituem

valores assentados e reconhecidos da cultura brasileira. Inegavelmente a muito o que discutir disto, mas a interdisciplinaridade destes valores e campos do conhecimento humano, passando pela cultura, religião, antropologia, filosofia, teologia e arquitetura, fazem deste espaço de reflexão um debate vasto o suficiente para se tornar profícuo ou superficial, comportamento quase que inevitável.

Assim, alguns critérios específicos devem ser elencados para a escolha da Capela de São Pedro Apóstolo do Palácio Boa Vista de Campos do Jordão SP, concebida pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, que se constituirá no objeto de investigação deste trabalho.

Em *primeiro lugar*, se intenta investigar um projeto que promova a **superação das convenções da religiosidade**, indo além da sua vinculação original à específica vertente religiosa, isto conseqüência do uso do espaço. Na escolha do caso, procurou-se um que não se limitasse nos modelos e vícios desta determinada vertente, no processo de materialização e na fruição do seu espaço construído e habitado. Como opção discursiva deste trabalho, transparece a necessidade e interesse pessoal de investigar da maneira mais abrangente a arquitetura sacra, onde as suas variáveis manifestações possam ser reconhecidas no espaço da sacralidade. Assim, se procurava a avaliação de um projeto onde as noções e aplicação do programa sacro se experimentem tanto no espaço do edifício quanto no espaço urbano. Existente; construído; atento e pertinente à sua ocupação, funcionalidade e apreensão humana.

Em *segundo lugar*, a criação de **eixos comuns de concepção do próprio autor do projeto escolhido**. Além de avaliar a coerência do conjunto da obra do autor – no caso o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, que merecerá um capítulo específico de reflexão sobre a sua obra (capítulo 2 – *A Obra de Paulo Mendes da Rocha*) – a escolha poderia resgatar elementos da cultura arquitetônica brasileira da modernidade e traçar alguns elementos iniciais afeitos à discussão inicial da arquitetura sacra propriamente dita. Destas questões conceituais foram elencadas diversas noções e questões particularizadas, teses da sua arquitetura, que serão intencionalmente apresentadas na reflexão, tanto do

conjunto da sua significativa obra, quanto no estudo mais atento da Capela. Aspectos de um partido de concepção de um espaço que, em última medida, abriga e se reporta ao “espiritual”, ao “não-físico”, ao “imaterial”, ao “essencial”, ao “transcendente”, ainda que essencialmente temporais.

Em *terceiro lugar*, que a forma de abordagem e interpretação do espaço escolhido privilegiasse uma **percepção de espaço construído de arquitetura sacra**. Não se trata de – mais uma – abordagem do autor específico, amplamente consagrado pela arquitetura. Muito menos, de um estudo sobre o projeto arquitetônico, genérico, não específico, aberto. Muito mais, procura-se uma interpretação e compreensão específica do espaço construído proposto para *esta* finalidade, por *este* autor. Assim, a investigação não deveria se ater às minúcias de uma investigação completa de vinculações arquitetônicas de estilos e fatos da carreira do seu proponente específico, mas um estudo e avaliação compreensiva deste espaço materializado, a sua percepção e fruição. Menos revisão historiográfica e mais reflexão projetual propriamente dita.

Em *quarto e último lugar*, o **uso do desenho como instrumento de investigação**, com variadas manifestações da iconografia utilizada, para privilegiar uma leitura de arquiteto sobre o espaço da arquitetura, seu produto e grande cliente.

Para a intensificação deste específico aspecto final – que se faz metodológico e operacional para o processo analítico – procura-se cruzar quatro tipos de imagens, que vão retratar a arquitetura, como experiência de fruição e apreensão.

Em primeiro, *desenhos à mão livre*, de forma pessoal e gestual, no máximo com alguns tratamentos finais para a sua legibilidade e inserção no registro científico, com a digitalização e tratamento de imagem em Photoshop e Corel Draw (softwares e plataformas computacionais gráficas), imagens que se identificam como *Croquis* no texto. Este registro, além de essencialmente eletivo na sua representação – o peso do lápis, a escolha da forma e o que traçar, fazem por si só uma interpretação, que exprime a intenção do arquiteto sobre o que se representa (trata-se de um olhar específico, um novo projeto do projeto) –

potencializa a representação tridimensional de alguns ângulos e visões que se tornariam deformações na fotografia simples e pura, além de uma estratégia de compreensão do volume e da geometria espacial presente e existente. Em momentos necessários, a construção da imagem gestual utiliza a fotografia para fazer inserções gráficas e corrigir deformações do olhar, pelo advento físico da visão – neste sentido, mero fenômeno físico de percepção, historicamente inferior à noção do *olhar* como elemento eletivo da percepção – e das limitações naturais da expressão pessoal e gestual como colocada.

Em segundo, a *representação técnica* do projeto, onde se optaria por levantar os projetos executivos do respectivo caso escolhido e redesenhá-los inteiramente por computação gráfica, no AutoCAD, para investigar o processo que o desenho do espaço simulou sobre este espaço produzido, e descobrir as suas operações não explícitas no produto final – o espaço materializado. A investigação de onde partiria cada gesto: os traços, as formas, os inícios, os recortes, as extrusões, as extensões, as referências, os eixos, os rebatimentos, os espelhamentos, as cópias, os paralelismos, os gestos livres, as longitudinais, as transversais, as edições, as integrações, os gerenciamentos, as reorganizações, os contrastes, as considerações de entorno, as clarificações, as minúcias, a integralidade, a essencialidade, o desmonte, a reversão, as considerações técnicas, o acabamento, o design final. Operações gráficas de vontade racional e produto espacial controlado e medido, denominadas no texto como *Desenhos*. Estas são identificadas em dois momentos diferenciados: um no redesenho técnico do projeto, através da montagem seqüencial da concepção gráfica da representação técnica e descrição dos seus passos de operação gráfica; outro com a avaliação da imagem final do desenho técnico, tratado graficamente de forma exuberante e com o recurso da cor e a inserção da escala humana na representação do projeto, certamente mais qualificadora que propriamente analítica.

Em terceiro, a imagem tridimensional do espaço, em *maquetes eletrônicas* obtidas através da renderização pelo software 3D Studio dos arquivos digitais produzidos em ACAD, com a possível visualização interior e exterior do

edifício. As maquetes eletrônicas obtidas estão em variáveis fases de construção gráfica, e serão doravante denominadas no texto como *Maquetes*. Os efeitos de reflexão, transparência, difração e o uso dos materiais de acabamento, representados através da realidade virtual da maquete eletrônica, auxiliam na visualização do conjunto da Capela e na compreensão de aspectos analíticos enfatizados no texto. Sua inclusão no texto visa mais facilitar a visualização de conjunto do espaço e aumentar a utilidade deste texto na divulgação desta obra, ainda parcamente divulgada para o grande público da arquitetura do arquiteto Paulo Mendes da Rocha.

Em quarto, o *registro fotográfico*, indispensável para visualizar e confirmar, a ser identificado simplesmente por *Fotos*. Pareceu fundamental que fossem P&B (preto e branco), para equilibrá-las com as outras categorias de imagens registradas especificamente no capítulo 3, na avaliação da Capela. A cor aparece só como recurso projetual, eventual – especificamente utilizada só nos *croquis* e *desenhos* – assim como acontece também no projeto estudado. Ao evoluir o processo investigativo, tornou-se implícita a contribuição conceitual e a diversidade de carga informacional contida nas notas e comentários específicos destas três hierarquias de iconografia, a serem desenvolvidas imagem por imagem, ultrapassando a original retratação simplista, e constituindo genuíno processo de investigação e análise.

COUTINHO coloca que “... em certo ponto a arquitetura lembra o documentário cinematográfico: em ambas as manifestações existe o elemento real como o objeto a ser apreendido em seu natural flagrante, mas deferindo ao espectador um qualidade estética minuciosamente preconcebida, sem entretanto ofender a realidade em agenda. Nos dois casos o verídico se expõe em sua oportunidade desenvolvida, e no ensejo do cinema nem as figuras humanas, entregues à indiscrição da lente, sabem que em breve serão expostas à platéias inumeráveis; quanto à arquitetura, o espaço íntimo vem a tremular, a demorar-se, a converter-se, enfim, a ser e a diversificar-se de acordo com o tratamento que lhe emprega o artista, sem no entanto se desvaler de sua essência, comportando-se

nos termos de uma realidade exibida ...” [COUTINHO, 1998] ¹. Sua formulação explicita o valor de se tratar a avaliação do fenômeno da arquitetura, com o desmonte gradativo das suas partes, da forma como o seu usuário se apropria dela – circulando, convivendo, experimentando, funcionando. Pela fluência e compreensão das suas partes, que resguardam a sua essência e lógica constitutiva, se ambiciona a apreensão do todo – o *partido*. Este se converte em *atemporal* – porque se renova e recicla incessantemente quando submetido aos particulares repertórios individualmente empregados nesta operação de renovação – e *universal* – porque foge do controle e exclusividade de concepção do autor e se torna objeto de domínio público, na reciclagem e até transfiguração da função e do significado originais [MCLUHAN, 1974] ².

“... a arquitetura é uma totalidade, não se faz por partes, mas para descrever temos que abordar como se fosse por capítulos, como se fosse uma aula de anatomia, entretanto o produto é um homem inteiro ...” [ROCHA, 2001, pp. 43] ³. Assim, o próprio Paulo coloca a sua própria visão sobre a necessidade de destrinchar o objeto arquitetônico, em um passeio pormenorizado pelo conhecimento, que demonstra e descortina as entranhas do ser vivo denominado ‘arquitetura’, cujas partes deverão ser abordadas paulatinamente, de forma crescente. Assim se processaria uma nova apreensão e conseqüente fruição deste objeto, e será nesta perspectiva que se desenvolverá o processo de avaliação e de conhecimento do texto ora produzido.

Assumido este conjunto de critérios, optou-se pela escolha da Capela de São Pedro Apóstolo do Palácio Boa Vista, do arquiteto Paulo Archias Mendes da Rocha, em Campos do Jordão SP, projeto desenvolvido de 1987 a 1989. A Capela – como doravante será tratado o projeto, para simplificação e agilidade de descrição – constitui objeto contemporâneo que resguarda aceitável pertinência a estes

¹ COUTINHO, Evaldo. *O Espaço da Arquitetura*. 2ª ed. pp.33. São Paulo: Perspectiva, 1998.

² MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1974. Trad. Décio Pignatari. Edição original: *Understanding Media – the Extensions of Man*. Nova York: McGraw-Hill, 1964.

³ ROCHA, Paulo Archias Mendes da. *Entrevista na Íntegra. Paulo Mendes da Rocha*. pp. 17-54. Entrevista a Sylvio Barros Sawaya. in PEREIRA, Miguel Alves e SAWAYA, Sylvio Barros (org). *Cadernos de Arquitetura FAUUSP nº 2: Registro do Pensamento e da Produção dos Arquitetos da FAUUSP, nos Últimos 25 Anos*. São Paulo: FUPAM/Pini, 2001.

critérios iniciais, o que comprova a gestão evolutiva que um processo de pesquisa costuma gerar. Por opção de construção da narrativa deste texto, se omite neste produto final o processo de seleção dos projetos arquitetônicos sacros – que compreendeu desde uma seleção de objetos arquitetônicos clássicos oriundos da história da humanidade até o recorte da produção arquitetônica de objetos da arquitetura sacra do século XX, sendo avaliados projetos de cultos ancestrais primitivos e sítios sagrados, templos e edifícios religiosos, cidades e conjuntos sacros, compreendendo e sistematizando leituras de projetos de igrejas, templos, santuários, monumentos, capelas, sinagogas e outros lugares de culto – que recebe a sua completa menção no texto do exame de qualificação para esta dissertação.

Uma edificação de pequeno porte, constituída como anexo do palácio pertencente ao Governo do Estado de São Paulo, vinculada em vertente ocidental do catolicismo romano, de autoria do arquiteto Paulo Archias Mendes da Rocha, um dos grandes ícones da atual arquitetura brasileira, em possível vinculação à sua obra e repertório pessoal. Submissa na origem; auto-sustentável na solução, forma e fruição; ao final, incompleta para expressar a complexidade conceitual do conjunto da sua obra, mas intensa para desmontar os arranjos convencionais de um programa sacro. Como já colocado anteriormente, tornou indispensável a construção de uma reflexão inicial sobre o conjunto da obra do autor, de vinculação própria ímpar na arquitetura brasileira.

Cabe citar ainda que parte do processo de pesquisa ora apresentado se baseou na hipótese de escolha de mais de um objeto de pesquisa, onde a hipótese específica seria a investigação de dois casos contrapostos: o projeto da própria Capela São Pedro Apóstolo (objeto deste estudo) e o projeto da Sede Nacional da Igreja Messiânica do Brasil, denominado “Solo Sagrado”, obra de proporções urbanísticas; monumentalista no seu espaço edificado; mutante no seu processo de conceber; paisagismo do maior parque urbano privado da cidade de São Paulo; sede nacional de religião oriental; projetada essencialmente pelo arquiteto Sylvio Barros Sawaya, professor de significativa contribuição na reflexão acadêmica da arquitetura brasileira, como docente do curso de graduação em

Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP e no curso de pós-graduação da FAU-Maranhão da USP. O autor deste trabalho trabalhou pessoalmente com o arquiteto no período de gestão deste projeto (1990-1991), como arquiteto auxiliar, o que naturalmente também motivava a escolha deste outro objeto de estudo. O processo investigativo, reconhecendo a validade da potencial experiência comparativa, foi conduzido com execução de amplo levantamento de campo (a mesma estrutura de investigação utilizada para a análise da Capela, com fotos, desenhos e croquis, além do levantamento teórico e conceitual). No entanto, o processo de avaliação levou à dúvida sobre a opção de cruzamento entre os dois objetos, que, além de díspares, possuíam evidente distinção de conceituação de sacralidade, segundo uma conceituação "new age", baseada em convicções do próprio autor e da sua base conceitual de reflexão, onde o produto do projeto ordena algumas operações conceituais bem distintas do primeiro objeto, algumas beirando uma esfera perigosa de subjetividade de definição de conceitos que orientarão as tomadas de decisão para o projeto. Além disto, este espaço da Igreja Messiânica não é integralmente projetado pelo arquiteto, com algumas obras e edificações, nele inseridas, projetados por outros autores, onde o próprio arquiteto reconhece que não estão presentes os mesmos procedimentos e posturas arquitetônicas [SAWAYA, 1997] ⁴. Isto levou à opção, ora apresentada, de deixar o projeto da Messiânica, já utilizada como objeto de estudo pelo próprio autor no seu Concurso de Livre Docência na FAUUSP, conforme citado acima, e aprofundar especificamente a avaliação da Capela de Paulo Mendes da Rocha, com o seu ainda incólume ineditismo de estudo em relação a outras obras do mesmo autor, muitas delas reconhecidas, estudadas e citadas em publicações nacionais e internacionais. Em seguida se investigará algumas razões para esta consideração menor do projeto da Capela no conjunto da obra do arquiteto.

Espaços sacros intuitivamente permitem uma investigação de valores além da materialidade da forma. Na sua hipótese funcional, constituem projetos que podem se reportar a um usuário ou cliente não físico, impalpável; em algumas concepções, inumano. Construir o lugar do divino, do eterno, da sublimação da

⁴ SAWAYA, Sylvio Barros. *A Sacralização do Espaço e a Arquitetura – O Templo Messiânico de*

ação humana, da elevação espiritual ou pessoal, a “casa de Deus”⁵, estabelece desafios de valores pessoais e subjetivos, que ultrapassam as já complexas noções do funcional e do compositivo. Esta torna-se uma tentativa de recuperar estes valores que, ainda que subjetivos, podem estar materializados – ou desmaterializados – em lugares concretos, nos procedimentos do projeto e na experiência de aproximação dos usuários com o espaço.

Guarapiranga. Memorial de Concurso de Livre-Docência. Vol. 1 a 12. São Paulo: FAUUSP, 1997.

⁵ “... e o Espírito do Senhor entrou naquele lugar. Encheu-se o templo de fumaça e de sons de trovão, e a glória de Deus estava naquele lugar, e o sacerdote ergueu-se, e em pé proclamou: O Senhor está no seu Santo templo. Cale-se diante dele toda a terra.”

Citação do texto bíblico cristão, contida no Velho Testamento, que evoca a noção de reverência intensa, construída para o uso do espaço cristão, além da crença do papel de habitação do mundo espiritual no espaço construído pelo homem – no caso, o templo de Salomão em Jerusalém. Esta aspiração de valor no papel dos templos e lugares de culto permanece resguardada integralmente pelas crenças cristãs até hoje.

CAPÍTULO 2

A Obra de Paulo Mendes da Rocha

Paulo Archias Mendes da Rocha é natural de Vitória ES, em 1928. Reconhecido como um dos mais notórios e premiados nomes da atual arquitetura brasileira, é formado arquiteto pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, de São Paulo SP, em 1954.

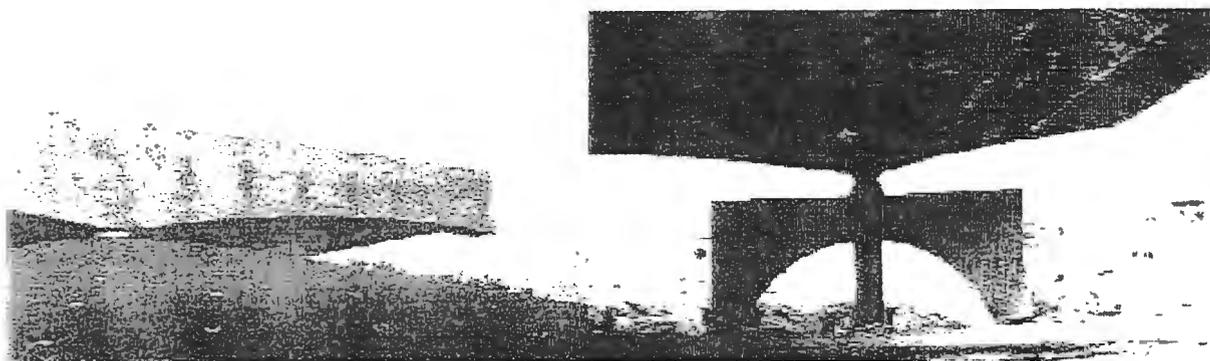


FOTOS 01 e 02 - Ginásio do Clube Atlético Paulistano, São Paulo SP, 1958-1961. Paulo Archias Mendes da Rocha, João Eduardo De Gennaro (arquitetura).

Desde 1957 realiza reconhecidos projetos de desenho industrial de mobiliários, premiados e publicados no Brasil e no exterior. Sua projeção no âmbito nacional se afirma com a vitória do concurso público para o **Ginásio do Clube Paulistano** em São Paulo SP em 1958. Concebido para duas mil pessoas (ver Fotos 01 e 02), este projeto, objeto de concurso público julgado por Rino Levi, Plínio Croce e Rubens Carneiro Viana, recebeu depois o Grande Prêmio Internacional “Presidência da República” na VI Bienal de São Paulo, com Afonso Eduardo Reidy e Julian Ferris (Venezuela) no júri em 1961. O projeto utiliza-se de estrutura combinada de concreto armado com suspensão da cobertura metálica por cabos de aço. O desenho é voltado para a adequação com os espaços festivos da Rua Augusta e os jardins do clube, e de aspecto formal que revela notória transparência e leveza.

O arquiteto exerce importante papel de militância no IAB-SP (Instituto dos Arquitetos do Brasil) e IAB-Nacional desde 1959, passando por diversos cargos das suas direções. É então convidado pelo arquiteto Vilanova Artigas para lecionar na FAUUSP em 1959, ali permanecendo até 1998. Artigas, já consagrado

arquiteto e autor do projeto do edifício principal da FAUUSP, exercerá papel de central influência sobre toda uma geração de arquitetos brasileiros. Ao conduzir o nome de Paulo Mendes da Rocha para a área da docência na expoente escola de arquitetura de maior renome nacional, ele está sinalizando o importante papel a ser desempenhado pelo arquiteto, já que Paulo se constituirá rapidamente num principal expoente de continuidade da produção moderna em São Paulo, produção esta que se afirmará a ponto de constituir uma identificação própria no cenário nacional, a chamada “escola paulista”.



FOTOS 03 e 04 - Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Osaka, Japão, 1969-1970. Paulo Archias Mendes da Rocha, Jorge Caron, Júlio Katinsky, Ruy Ohtake (arquitetura); Flávio Motta, Marcelo Nitsche, Carmela Gross (consultores).

Em 1968, é convidado a participar da Comissão de Reestruturação do Instituto de Comunicações e Artes de Brasília da UNB – Universidade de Brasília – um dos principais pólos de intensa focalização nas discussões políticas de caráter revolucionário do final da década de 60. O posicionamento de esquerda do arquiteto vem chamar definitivamente a atenção do militarismo, em vésperas de período de intensa repressão política, intensificada com o crescimento da sua influência e exponência na FAUUSP, que o leva a ser nomeado Coordenador do Departamento de Projeto em 1969. É afastado da FAUUSP e cassado pelo regime militar em 1969, juntamente com Vilanova Artigas e Jon Maitrejean e do então estudante Sylvio Barros Sawaya. Seus quase dezessete anos de afastamento da carreira docente o levarão a dedicar-se mais intensamente da atividade profissional, que, simultaneamente à participação na direção do IAB, o conduzirão à afirmação profissional distintiva no cenário da arquitetura brasileira, além de lhe

propiciar a oportunidade da participação em diversos concursos nacionais e internacionais, nos quais recebe significativas premiações. Entre inúmeros prêmios posteriores, participações e homenagens em bienais e mostras nacionais e internacionais, destacam-se a vitória do concurso para o **Pavilhão do Brasil na Expo-70 em Osaka, Japão**, em 1970 (Fotos 03 e 04), e a indicação entre os 30 projetos premiados no concurso internacional para o Centro Georges Pompidou, em Paris em 1971.

O prêmio do concurso do Pavilhão do Brasil em Osaka (fotos 03 e 04) constitui um momento feliz de estreita convivência com os arquitetos Flávio Motta, Marcelo Nitsche e Carmela Gross. Bastante conhecido, o projeto revela o discurso intenso entre rigor técnico e liberdade formal. São visíveis neste projeto a organização espacial e afirmação volumétrica, citações chaves da poética e aspiração da obra do arquiteto Vilanova Artigas, que o conduziu para lecionar na FAUUSP em 1961. O essencialismo e despojamento formal deste projeto constituem aspectos que estarão presente em vários momentos chaves de sua obra, princípio explicitamente presente na Capela em 1987, objeto de estudo deste trabalho, e no MAC/USP, de 1975 (Foto 05). A própria FAUUSP, de Artigas, parece evidente citação deste projeto.

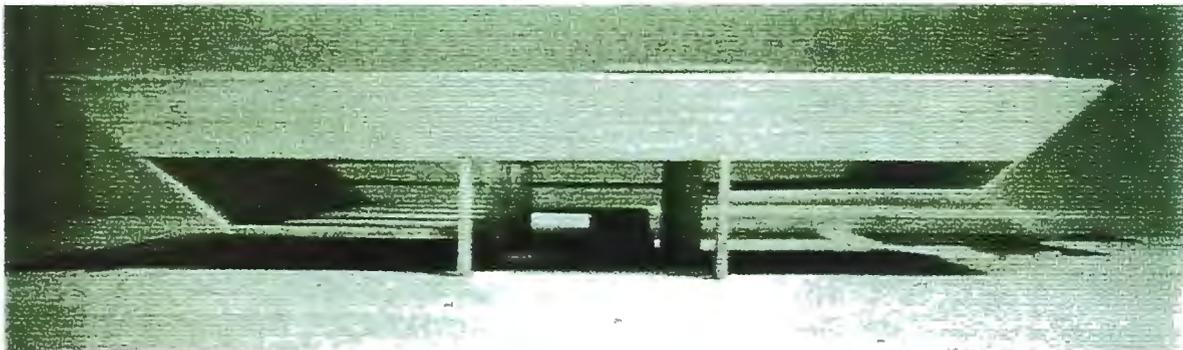
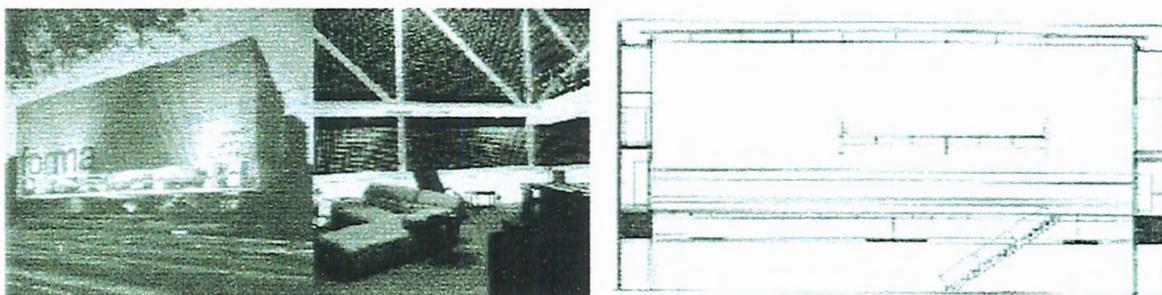


Foto 05 – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Cidade Universitária, São Paulo SP, 1975. Paulo Archias Mendes da Rocha, Jorge Wilhelm e Léo Tomchinsky (arquitetura).

Sua afirmação profissional o levará à reintegração à FAUUSP, em 1986, ali permanecendo na atividade docente até 1998, quando se aposentará aos 70 anos de idade. É autor de alguns dos mais significativos projetos da arquitetura

brasileira na segunda metade do século XX: Ginásio do Clube Atlético Paulistano em São Paulo SP, 1958 (Fotos 01 e 02); Casa no Butantã em São Paulo SP, 1964; Conjunto habitacional CECAP Zezinho Magalhães Prado em Guarulhos SP, 1968; Pavilhão do Brasil na Expo-70 em Osaka, Japão, 1969 (Fotos 03 e 04); Casa Fernando Milan em São Paulo SP, 1970; concurso do Centro Cultural Georges Pompidou em Paris, França, 1971; Estádio Serra Dourada em Goiânia GO, 1973; Museu de Arte Contemporânea da USP em São Paulo SP, 1975 (Foto 05); Terminal Rodoviário de Cuiabá MT, 1977; Cidade Porto Fluvial Tietê, São Paulo, 1980; Terminal Rodoviário de Goiânia GO, 1985; Loja Forma em São Paulo SP, 1987 (Fotos 06, 07 e 08); Museu Brasileiro de Escultura – MuBE, em São Paulo SP, 1987 (Fotos 09, 10 e 11); concurso da Biblioteca de Alexandria no Egito, 1988; Casa Antônio Gerassi em São Paulo, 1989 (Foto 12); Praça do Patriarca e Viaduto do Chá em São Paulo SP, 1992 (fotos 21 e 22); restauração da Pinacoteca do Estado em São Paulo SP, 1993 (Foto 19), e o Centro Cultural FIESP em São Paulo SP, 1996 (Foto 20), entre muitos outros.

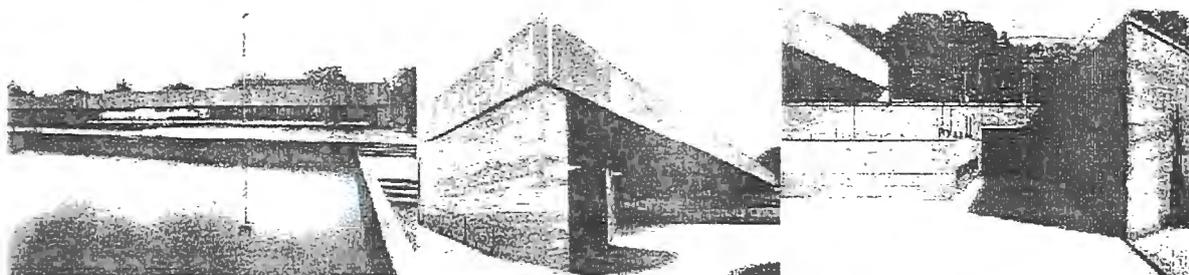


Fotos 06, 07 e 08 - Loja Forma, São Paulo SP, 1987-1989. Paulo Archias Mendes da Rocha (arquitetura).

A trajetória de Paulo Archias Mendes da Rocha vem mantendo uma continuidade, a partir da segurança de um partido que pode ser resumida em alguns aspectos objetivos: clareza estrutural, controle técnico e concisão de meios. Além disso, não se pode definir, necessariamente um processo de descontinuidade entre a obra examinada e a obra anterior, ao menos de forma explícita. Pelo contrário, seria também exaustivo atravessar o universo analítico de citações de suas obras, no ponto de vista da suas temáticas e recorrências. A tentativa aqui é de se determinar alguns momentos em que as características mais

genéricas desta produção serão visitadas e explicitadas, a partir da consideração de alguns dos seus projetos mais reconhecidos.

A arquitetura se faz um terreno artificial, onde as expressões da natureza – ou o espaço existente na sua forma mais virgem quanto se encontrar – são sistemática e intencionalmente transformadas pela ação humana, que é então o espaço do simulacro. Nas palavras de COMAS ¹, “... arquitetura, segundo Paulo, é artifício, e o artifício não prescinde da ilusão, da alusão e da metáfora, para satisfação da carne e do espírito.” [COMAS, 2001, pp. 105]



Fotos 09, 10 e 11 - Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), São Paulo SP, 1986-1995. Paulo Archias Mendes da Rocha (arquitetura).

No **MuBE** (Fotos 09, 10 e 11), toda a área do terreno fica destinada a exposições ao ar livre, com jardins de Burle Marx. Os espaços internos surgem, de modo inesperado, a partir da entrada na Rua Alemanha, amparada na ‘pedra’ de cobertura suspensa sobre toda a dimensão do terreno, perpendicular ao eixo da Avenida Europa e no ângulo agudo formado com a Rua Alemanha, explorando a diferença dos níveis. Uma geografia humana recente e uma topografia antiquíssima. Cidade e natureza congregadas numa intervenção humana. Pode-se então, de forma idônea e intencional, recriar a topografia, alterar as condições do sítio – natural ou não – tomando partido dos mais diversificados recursos projetuais de intervenção e readequação, que premeditadamente suscitem novas interpretações – portanto alusões – às renovadas espacialidades e topologias que se criem a partir do ato do projeto, que é o gesto humano, portanto artificial. Assim, a manutenção de uma descomunal montanha virgem compreendida em

¹ **COMAS**, Carlos Eduardo Dias. *Paulo Mendes da Rocha: o prumo dos 90*. Revista AU nº 97. Agosto/Setembro, pp. 105. São Paulo: Pini, 2001.

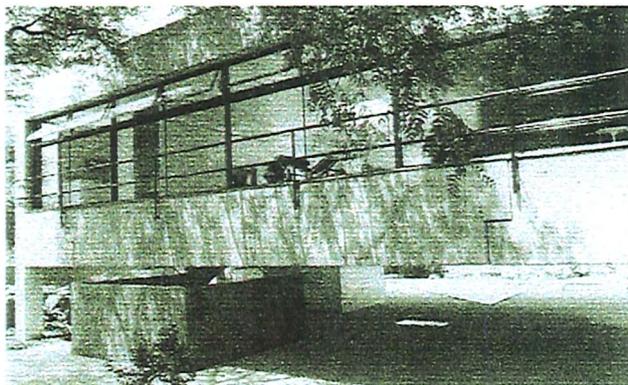


Foto 12 - Residência Antônio Gerassi, São Paulo SP, 1989-1991. Paulo Archias Mendes da Rocha (arquitetura).

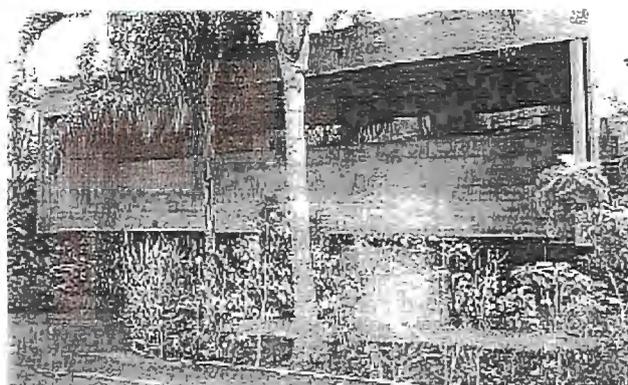


Foto 13 - Residência Mário Masetti, São Paulo SP, 1995-1998. Paulo Archias Mendes da Rocha (arquitetura).

um terreno projetado significa efetivamente projetar esta montanha naquele espaço. Ela passa a ser aceita como gesto projetual, e não como uma eventualidade da natureza de presença incômoda ou inevitável.

Paulo alude, de forma explícita, ao uso de uma paleta de materiais restrita, com inegável expressão do uso do concreto armado. Ora tênue, como na Loja Forma (Fotos 06, 07 e 08). Ora multifacetado e prismático, como na Capela e no MUBE (Fotos 09, 10 e 11). Ora massudo e voluptuoso, como no Pavilhão do Brasil na EXPO 70 em Osaka (Fotos 03 e 04), na

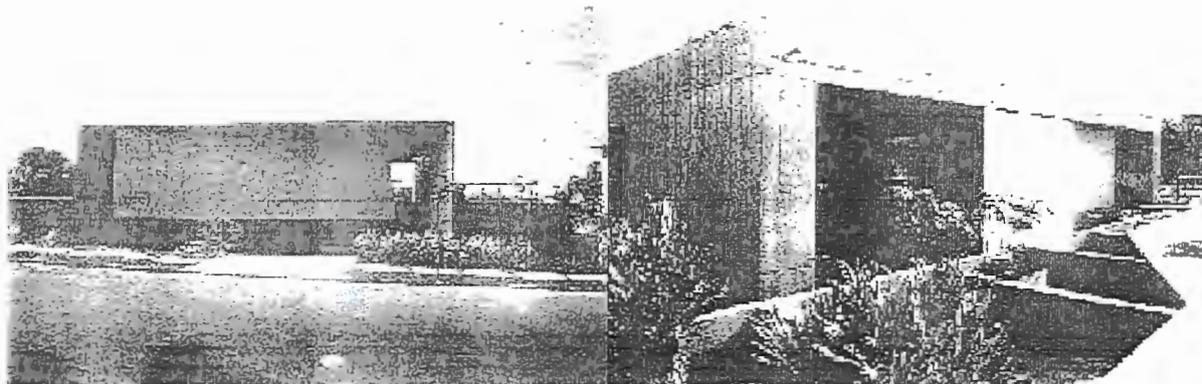
Residência Antônio Gerassi (Foto 12)², com suas estruturas pré-fabricadas industriais em protensão, e na

Residência Mário Masetti (Foto 13). Ora tenso e flutuante, como no MAC/USP (Foto 05), na Residência Antônio Junqueira (Fotos 14 e 15) e no MuBE (Fotos 09, 10 e 11).

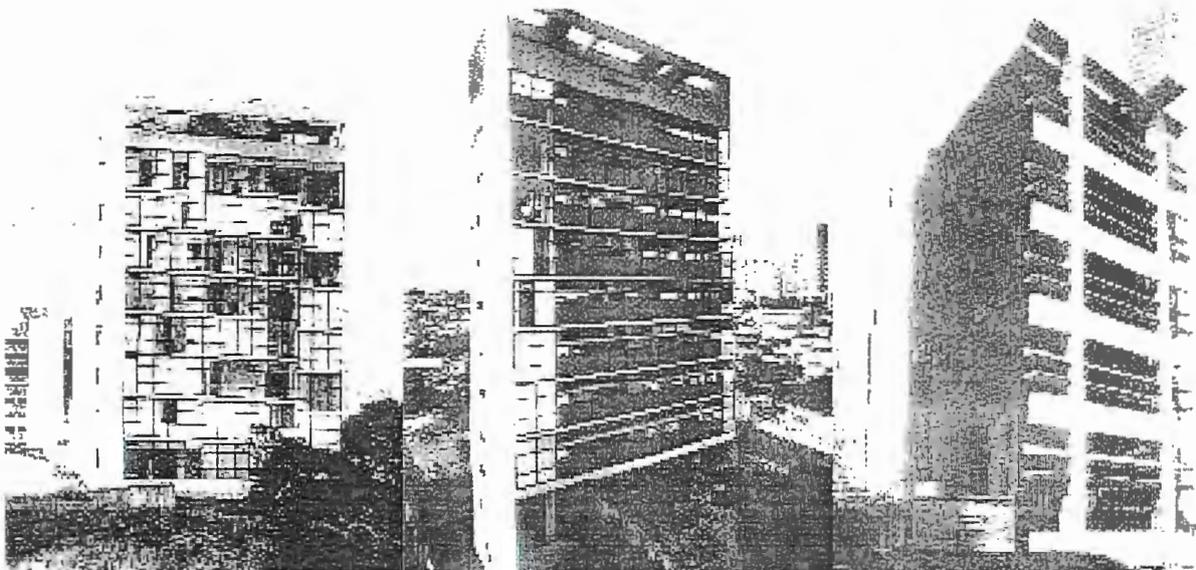
A **Loja Forma** (Fotos 06, 07 e 08), tradicional e pioneira no comércio e divulgação do desenho industrial de mobiliário moderno no país, foi desenhada suspensa, com ampla visual para a vitrine e área total de estacionamento para clientes. Sua estrutura de aço apoiada sobre contrafortes de concreto armado, é fechada com lâminas de cristal e alumínio.

Também ressalta-se o uso dos panos de vidro, numa franca e discursiva oposição e contraste de materiais, texturas, acabamentos e massas,

como nos **edifícios Jaraguá e Keiralla Sarhan** (Fotos 16, 17 e 18), na Residência Antônio Gerassi (Foto 12) e na Capela. O vidro, com sua superfície lisa, seja transparente, seja refletor, continua assim se contrapondo à textura granulada ou alveolada das superfícies foscas, sejam os panos de concreto, sejam as alvenarias de vedação com seus revestimentos e texturas, num contraste que



FOTOS 14 e 15 - Residência Antônio Junqueira, São Paulo SP, 1976-1980. Paulo Archias Mendes da Rocha (arquitetura).



Fotos 16 e 17 - Edifício Residencial Jaraguá, São Paulo SP, 1984-1988.

Foto 18 - Edifício de escritórios Keiralla Sarhan, São Paulo SP, 1984-1988. Paulo Archias Mendes da Rocha (arquitetura).

retoma a menção aos chamados “brutalismo paulista” (doutrina da década de cinquenta, formulado por BANHAM³) e “minimalismo”.

² In **ZEIN**, Ruth Verde. *As Casas de Paulo Mendes da Rocha*. Porto Alegre: PROPAR, 2000. Dissertação de mestrado.

Neste sentido, PINÕN questiona veementemente estas formulações:

“... A utilização preferencial de concreto armado com acabamento rústico ou natural e a redução de elementos e procedimentos construtivos pelos princípios elementares da economia e da síntese costumam associar-se, respectivamente, ao brutalismo e ao minimalismo. Em vez de relacioná-los, no primeiro caso, com uma tradição construtiva brasileira e, no segundo caso, com a adoção de um dos critérios fundamentais da concepção moderna: o princípio da economia ...”

[PINÕN, 2002, pp. 13].

De forma complementar, Paulo manifesta desde o início da sua carreira o uso das estruturas metálicas, como no projetos do ginásio do Clube Atlético Paulistano (Fotos 01 e 02), na Loja Forma (Fotos 06, 07 e 08), na **reformulação da Pinacoteca Estadual de São Paulo** (Foto 19) ou no **Centro Cultural da FIESP** (Foto 20).

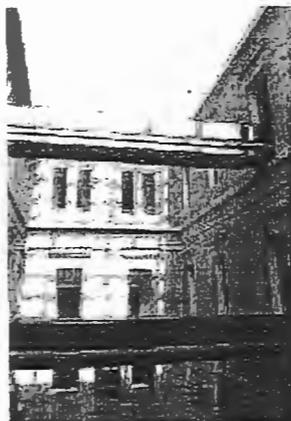


Foto 19 - Reformulação da Pinacoteca Estadual de São Paulo, São Paulo SP, 1993-1998. Paulo Archias Mendes da Rocha (arquitetura).

O que pode transparecer um vocabulário de possível restrição, constitui-se na verdade em um contínuo processo de síntese, tanto formal, quanto volumétrica, quanto dos

materiais, onde, a cada operação projetual se

constituem e condensam sentidos essenciais daquilo que se soma na projeção. Programa, estrutura, implantação, materiais, texturas, elementos arquetípicos, deixam de ser soluções isoladas e momentâneas de desenho que se organiza aos poucos para se tornarem sentido e justificação uns dos outros, numa tentativa contínua de despojar a forma e a solução dos possíveis “excessos”.

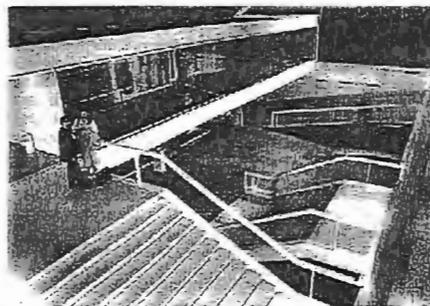


Foto 20 - Centro Cultural da FIESP, São Paulo SP, 1996-1998. Paulo Archias Mendes da Rocha (arquitetura).

³ BANHAM, Reyner. *O Brutalismo na Arquitetura*. 3ª ed. Londres: GG, 1966.

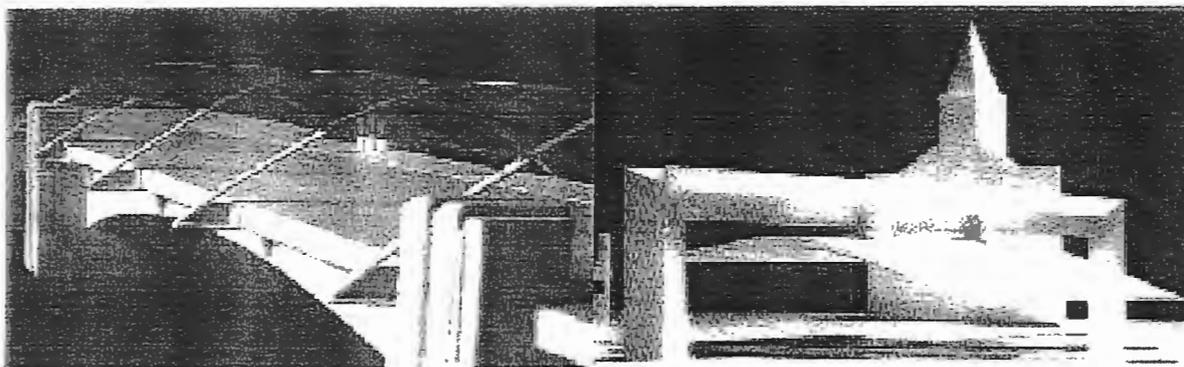
Prevaecem nos seus projetos as caixas de planos paralelos e opostos contrastados e o uso de estruturas rigorosas com o mínimo de suportes, sem que no entanto se chegue a constituir uma linguagem monocórdia. Quanto à modulação estrutural interna, por vezes até se esconde ou escamoteia, através do uso de artifícios projetuais diversos, como a utilização das próprias divisórias internas para ocultar pilares.

O projeto invariavelmente possui marcante estratificação horizontal do espaço, com uma aparente predileção pela laje nervurada como forma de cobrir o espaço – como na Capela - e estabelecer fisicamente – e até de forma escultórica, como no Pavilhão do Brasil na Expo-70 em Osaka (Fotos 03 e 04)) – esta planificação, o retorno à necessidade do abrigo, busca ancestral do homem primitivo. Esta recriação ancestral não prescinde da tensa oposição dos planos internos da caixa iniciática, que por vezes se vale do uso da multifacetação, da forma curva e sinuosa e de recursos ilusórios ou perspécticos, exemplificados singularmente na solução do grande pórtico frontal e no jogo de planos e vedações externas da biblioteca da **Residência Antônio Junqueira** (Fotos 14 e 15). Assim, as instâncias de desdobramento e facetamento do prisma se multiplicam, procurando opor as linearidades oblíquas às ortogonais.

Sobre a Residência Antônio Junqueira, cabe atentar para o detalhe de encurtamento da secção do pórtico frontal do pavilhão da biblioteca na sua face externa, como que se afinando para aumentar a sensação de leveza desta estrutura portante e reforçar a perspectiva dos planos que constituem o dinamismo desta visual. Na fachada oposta, um efeito utilizado comporta-se de forma inversa: o mesmo pórtico agora mantém a sua secção central na face externa, bem mais espessa, fazendo um contraponto acentuado com a parede de leve mas concreta curvatura que compõe esta visual posterior.

Sobre Osaka, MONTANER coloca: *“... Leve, aberta, uma cobertura de concreto protendido e vidro, simplesmente apoiada sobre a aterra. Com o intuito de exprimir uma relação dialética entre natureza e artefato, o chão contínuo ondula-se e recebe o abrigo idealizado pelo homem, como memória da paisagem, ao passo que o pilar em arco duplo relembra momentos da história de uma*

urbanidade que se formou da experiência de pensar o espaço brasileiro, e criam pelo seu singular desenho, um lugar, um espaço de convivência que aqui se denomina Praça do Café. Uma imagem da visão americana sobre cidade-natureza. A técnica, exemplo da universalidade do conhecimento, propõe a edificação de 1500 m², quatro apoios articulados, balanço de 20 m e vão livre de 30m. ... “ [MONTANER, VILLAC, 1996, pp. 30]. Ainda sobre o Pavilhão, SEGAWA coloca que: “ ... O marco simbólico de encerramento deste ensaio de vanguarda arquitetônica [hegemonia do projeto moderno brasileiro no período de 1945 – 1970] foi, sem dúvida, o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de 1970 em Osaka, Japão, projeto de uma equipe liderada por Paulo Mendes da Rocha. Síntese dos aspectos morfológicos mais caros à linha paulista: uma grande cobertura regular, com iluminação zenital em toda a sua extensão, apoiada em apenas quatro pontos. Espaço coberto, livre: pavilhão que não tem portas, barreiras físicas, o piso “interno” era uma continuidade do chão comum de toda a Feira; local de encontro, recinto de confraternização. Fortuita a eleição das referências das referências de uma época: a primeira obra efetivamente reconhecida da arquitetura moderna brasileira foi o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York; o marco simbólico da arquitetura paulista foi o Pavilhão do Brasil em Osaka. Parece ironia deste que escreve: os paradigmas de uma vanguarda já não existem. Naturalmente, não foram concebidos como paradigmas. Tampouco para



FOTOS 21 e 22 - Estudos de modernização de estruturas urbanas. Viaduto do Chá e Praça do Patriarca, Centro histórico de São Paulo SP, 1992. Paulo Archias Mendes da Rocha (arquitetura).

sobreviver ao tempo: eram arquiteturas do efêmero ... " [SEGAWA, 1997, pp. 157].

No MuBE (Fotos 09, 10 e 11) e na **modernização de estruturas urbanas do centro histórico de São Paulo** (fotos 21 e 22), a arquitetura procura estabelecer-se no plano horizontal que flutua e toca de forma singular o seu apoio.

Neste último projeto, de arquitetura e engenharia urbana, se desenha o retorno das linhas de ônibus fora do recinto da praça, no vestíbulo do viaduto, e as suas paradas ao longo das suas calçadas, abrigadas por ligeira cobertura de cristal e aço. Para a praça, há uma nova cobertura no acesso à galeria Prestes Maia, com estrutura de aço, viga e asa suspensa. Procede-se ainda a restauração do mosaico e o deslocamento da escultura do Patriarca, de Ceschiatti.

O próprio PAULO coloca: *"A revalorização do centro da cidade, pretendida pela associação 'Viva o Centro', deve conter afirmações interessantes sobre a dependências entre as idéias e as formas, um reviver da arquitetura urbana. Não simplesmente restaurar, mas também criar novos desenhos que abriguem, amparem e expressem hábitos, símbolos urbanos do tempo em que vivemos. Pensando na modernização e revitalização desta área de importância cultural estratégica na história da cidade e na sua dinâmica atual, propõe-se reorganizar o trajeto de veículos e as suas paradas de ônibus – atualmente na área da pequena praça – utilizando o Viaduto do Chá, em sua extensão de 240 m, como terminal, protegido por uma leve cobertura de aço e vidro, solução já sugerida em 1898 pela Câmara Municipal. A praça do patriarca terá o seu piso original restaurado onde estrategicamente se reloca a escultura de Ceschiatti e recebe uma nova cobertura para o acesso à Galeria Prestes Maia, situada debaixo da praça. Este artefato arquitetônico, a nova coberta, é a peça mais importante do conjunto de propostas já que dialoga coma a escala da cidade antiga e realiza a praça na escala do pedestre. Como um portal para a praça e, em sentido inverso, moldura das visuais e espaços abertos, propomos uma cobertura suspensa, que não toca o chão e uma arquitrave que a sustenta, com formas leves, brancas e de uma aparência um tanto inestável, provocando sensações imprevistas ... "* [MENDES DA ROCHA in MONTANER e VILLAC, 1996, pp. 80].

Paulo demonstra um desejo de afirmação formal, onde a arquitetura, talvez de forma mais precisa que a própria disciplina do urbanismo, reorganize o espaço ao seu redor, redefinindo o urbanismo que a situa e contempla. Trata-se de um novo monumento, de uma nova forma, de uma nova e contundente atratividade. Assim, a exacerbada expressividade formal da arquitetura, com sua marcada tipologia e possível monumentalidade renovam o fato urbano que ela constitui. É ao mesmo tempo, marco, monumento, discurso, referência, lugar de passagem, encontro e fruição. O edifício em si só torna-se intervenção urbana, e até o urbanismo não prescinde dos elementos edificados para se reconstruir, como no projeto de modernização de estruturas urbanas do centro histórico de São Paulo (Fotos 21 e 22).

Encontra-se neste projeto uma dimensão disto. Nas duas proposições (e intervenções) principais – a criação de um terminal rodoviário no Viaduto do Chá e uma cobertura sobre a Praça do Patriarca e a galeria Prestes Maia – estão marcantes as coberturas de grandes vãos, com suas correspondentes transformações funcionais e procura de revitalização dos sentidos de permanência e percepção humana dos “lugares novos” estabelecidos, assim como reformular os acessos e direções de passagem. Cabe aqui mencionar a formulação característica da segunda cobertura, onde a grande curvatura côncava provoca inevitável focalização para o seu centro na concentração dos pedestres⁴. Nesta laje curva que voa sobre os pedestres há sombra, proteção, permanência, atração e conseqüente reorganização deste grande “vazio” intensamente habitado, na sua escala humana e nas próprias visuais em relação aos edifícios e ao seu entorno imediato, tanto de fora para dentro.

O que se percebe ainda é a procura de compactar a morfologia dos elementos de composição principais e os grandes setores funcionais do programa arquitetônico, numa correspondência de organização projetual. Estes dois componentes protagonistas da arquitetura – forma e função – como faces da mesma moeda, são encontrados na instância da planta livre. Um rastro moderno, em geral localizado nos grandes vãos livres polifuncionais, onde estudos de fluxos

e lay-outs rígidos congelavam a potencialidade da funcionalidade livre, híbrida, mutante ⁵.

Importa ainda citar a procedência, talvez menor – ou menos festejada – dos *projetos de urbanismo* que serão elaborados e também comporão a sua obra: merecem menção especialmente os projetos para a **Cidade Porto Fluvial do Rio Tietê** (Foto 23) e os estudos de **reurbanização da Baía de Vitória** (Fotos 24 e 25). Dois projetos de grandes extensões com características racionalistas, onde a matricialização e funcionalidade do espaço da cidade são levadas ao seu extremo possível.



Foto 23 - Cidade Porto Fluvial do Rio Tietê, região central do estado de São Paulo, 1980.

Fotos 24 e 25 - Reurbanização da Baía de Vitória, Vitória ES, 1993. Paulo Archias Mendes da Rocha (arquitetura).

Os variados procedimentos de essencialização do projeto não são reduções, mas condensações máximas das variáveis deste projeto no menor número de situações possíveis, quase sempre levadas às suas eleições finais após incansável raciocínio, na operação da exclusão e do corte. Para alguns, isto viria a sugerir um vocabulário restrito e sem criatividade. Pelo contrário, o volume da sua obra demonstra uma liberdade de soluções e uma tensão expressiva até inesperadas, se considerarmos o desenho de meios tão econômicos.

Existe um conjunto bem expressivo de outras obras, pelo menos em quantidade, assim como também em outras áreas de atuação profissional, que testificam a afirmação deste como um dos mais importantes arquitetos brasileiros do século XX. É por muitos críticos considerado, ao lado da obra da italiana radicada no Brasil Lina Bo Bardi, como um dos grandes expoentes internacionais

⁴ [Recurso muito utilizado na arquitetura sacra, especialmente nas cúpulas e abóbadas barrocas, onde o centro das atenções é a esfera do sagrado, o próprio divino].

⁵ O conceito funcional dos 'lofts', vãos livres com pés-direitos duplos, onde lazer, trabalho e habitação são potenciais mistos e possíveis.

brasileiros – é claro, após o sucesso atribuído à obra de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa.

ARANTES ⁶, coloca que “... talvez [encontremos na arquitetura de Paulo características essencialistas], se nos concentrarmos de preferência na extrema depuração formal de algumas de suas últimas obras. Repare por exemplo na grande lâmina de vidro sobre pilotis no Edifício Jaraguá [Fotos 16 e 17], no Sumaré, onde apenas um pequeno detalhe no perfil dos andares – desnível na sala de estar – interrompe a geometria perfeita. Ou na grande aba metálica que deve substituir a cobertura para o acesso da galeria da galeria Prestes Maia [Foto 22]. Ou na casa Gerassi [Foto 12], que retoma a parede de vidro, o paralelepípedo sobre pilotis liberando o solo, a modulação e o uso de materiais pré-fabricados, no melhor receituário moderno. ... [ARANTES, 1994, pp. 82-83]”.

TELLES ⁷ coloca [sobre o partido da arquitetura de Paulo] que “... a palavra estrutura pode ser utilizada de modos distintos: uma essência, um interior, uma armação. De qualquer maneira, a estrutura é algo interno. Sabemos que a arquitetura provocou, no início do século, uma radical modificação da vida cotidiana ao propor um valor equivalente ao que está dentro e o que está fora de um edifício. A estrutura aparente e a integração espacial são decorrências da dissolução do interior como um recinto opaco às atividades coletivas da cidade ...” [TELLES, 1995, pp. 81]. Aqui podem ser estabelecidas duas situações, ambas existentes na sua obra, ambas reveladoras de diferenciadas vertentes simultâneas: estática e dinâmica, fechada e aberta. Primeira: se parte da extroversão da planta, operação que procura um impulso de dentro para fora, que desloca vedações, quebra volumetrias e expõe estruturas como armações independentes. Segunda: o volume se mantém integral, em suspensão, atravessado pela estrutura e com o seu interior recortado nas três dimensões.

⁶ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Minimalismo? Talvez um Anacronismo*. Entrevista a Ruth Verde Zein. Revista Projeto nº 175. Junho, pp. 81-83. São Paulo: Arco Editorial, 1994.

⁷ TELLES, Sophia Silva. *A Casa no Atlântico*. Revista AU nº 60. Junho/Julho, pp. 69-81. São Paulo: Pini, 1995.

Paradigmas facilmente reconhecidos, presentes na formulação dos arquitetos Mies⁸ e Corbusier⁹. Em ambos, estabelece-se o espaço em movimento.

Paulo coloca-se na dialética destas duas concepções, que alcançam um racionalismo de notável vitalidade e expressividades próprias, a cada momento, a cada nova oportunidade de criar. O problema situa-se em tentar entender que a estrutura não se estabelece como um puro formalidade ou desenho, atenta aos detalhamentos das suas articulações, objeto composto e armado no espaço. Assim, a concisão e constante tentativa de depuração, resultantes das operações projetuais de Paulo, utilizam-se de duas condensações simultâneas e não excludentes: a expansão da planta – quase miesiana, em sua contenção sob a cobertura e sua sombra íntima embora exterior; e a autonomia do volume – quase corbusiano, voluptuoso e dependente da superfície (do material, da textura, do acabamento, componente por vezes menor da arquitetura).

A sua relação com o exterior, originária na implantação, independe das grandes aberturas ou da expansão da sua planta, ainda que elas estejam ali por reforçá-la. A sua transparência insurge e desenha-se na relação vertical e contraposta à superfície bidimensional, em planta que se estende e se recolhe, quando necessário. Se desdobra e amplia no espelho d' água; na sombra e luz controladas e rebatidas; na contraposição à linha da paisagem que soma homem, edifício, geografia e cidade.

⁸ Ludwig Mies Van Der Rohe, 1886-1969. O arquiteto contribuiu decisivamente para a formação do Movimento Moderno, como a personalidade do mais exigente racionalismo e pureza formal. Autor de importantes projetos de arranha-céus [em estrutura de aço e vidro] (Berlim, 1920), do Pavilhão Alemão na Exposição Internacional de Barcelona (Barcelona, 1929), do Alumni Memorial Hall (Illinois Institute of Technology, Chicago, 1945-1946), dos edifícios Lake Shore Drive (Chicago, 1948-1951), do Monumento à Memória de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht (Berlim, 1926), casa Farnsworth (Fox River, Illinois, 1945-1950), do Seagram Building (Nova York, 1948-1958) e do Crown Hall (Illinois Institute of Technology, Chicago, 1956).

⁹ Charles-Édouard Jeanneret, 1887-1965. Arquiteto franco-suíço, autor dos emblemáticos projetos *La Villa Savoye* (Poissy, 1929), *Cidade do Refúgio do Exército da Salvação* (Paris, 1931-1932), *Capela Notre-Dame-du-Haut* (Ronchamp, 1950-1955), *Supremo Tribunal de Chandigarh* (Pendjab, 1951-1956), *Convento de Sainte Marie de la Tourette* (Lyon, 1957-1959), *Carpenter Center for de Visual Arts* (Universidade de Harvard, Cambridge, Massachusetts, 1963), além de principal idealizador de alguns dos textos mais emblemáticos da arquitetura do século XX, como "*Après le Cubisme*" (1918) [onde estabelece, com Ozenfant, os conceitos do purismo], "*Vers une architecture*" (1923), "*Charte du Atenas*" (1934) e "*Tres Instalaciones humanas*" (1945). Exerce decisiva influência sobre a iniciática arquitetura moderna brasileira a partir da parceria com Oscar Niemeyer e Lúcio Costa no projeto do *Ministério de Educação Nacional e Cultura* (Rio de Janeiro, 1936-1943).

Seu espaço interior, ao invés de uma composição de recintos ou volumetrias internas que correspondam a funcionalidades definidas por um programa, é fundamentalmente potencializado como lugar de universal permanência. Planos que, às vezes vedados, às vezes não, justapõem-se na livre circulação e fruição do espaço, aberto a todas as atividades coletivas. Essas disposições mínimas, estruturas básicas do existir e funcionar, não constituem lugares separados; são determinantes, elas por si só, de espaços. O fenômeno do espaço está presente na devassada circulação e na visão múltipla, que não encontra barreiras ou limites tão rígidos, mas pode intuitivamente definir múltiplas funções ali delineadas. As plantas tornam-se estruturas espaciais e estruturas de vivência simultaneamente.

TELLES¹⁰, na mesma citação anterior, ainda coloca que “... o projeto não é uma estrutura transparente, mas uma relação transparente entre dois planos paralelos: a projeção da cobertura – uma figura geométrica íntegra, estática portanto, e a linha solta de uma superfície em movimento. A chave do seu partido é a implantação, uma delicada operação de escalas que mantém uma proximidade quase física entre os dois planos: a construção e o terreno ...” [TELLES, 1995, pp. 81].

ANELLI¹¹, em ensaio comentando o livro “Paulo Mendes da Rocha”, de Hélio Piñon, comenta que a posição de PIÑON sobre a obra e produção do arquiteto “... demonstra que o projeto moderno não está circunscrito a um momento histórico ultrapassado, mas que constitui uma posição que continua a se desenvolver em contraposição a outras concepções que usam do anacronismo como argumento para a sua autolegitimação ...” [ANELLI, 2002]. Esta suposição de uma constante autosuperação do projeto moderno reafirma a possibilidade de trabalhar com os seus conceitos e relê-los para testar a sua potencialidade e os seus limites. ANELLI coloca ainda que “... animado pelas teorias ‘purovisibilistas’, Piñon procura no programa, na tectonicidade e na implantação da obra

¹⁰ TELLES, Sophia Silva. *A Casa no Atlântico*. Revista AU nº 60. Junho/Julho, pp. 69-81. São Paulo: Pini, 1995.

¹¹ ANELLI, Renato Luís Sobral. *Um Olhar Intensivo*. In Discurso Editorial. Jornal de Resenhas, pp. 6. Folha de São Paulo: São Paulo, 09/11/02.

arquitetônica parâmetros que conferem uma 'legalidade' à forma. Insiste que a arquitetura é algo que se frui e se julga por meio do olhar – concebido como categoria histórica que se contrapõe à visão, um sentido natural ..." [ANELLI, 2002]. Isto enfatiza a necessidade de procurar o entendimento da arquitetura através do procedimento da fruição e do olhar, através das formas de representações que melhor o simulem e registrem.

Neste sentido, a Capela de São Pedro Apóstolo do Palácio Boa Vista, em Campos de Jordão SP sem dúvida parece estar sendo descrita por estas últimas colocações – ainda que somente iniciadas de maneira genérica – e as suas operações projetuais poderiam certamente ser tomadas como exemplo. Com base no conjunto de reflexões acima, insere-se aqui (agora de forma mais contextualizada) a investigação deste objeto de pesquisa específico, que se detalhará a seguir.

CAPÍTULO 3

Capela de São Pedro Apóstolo do Palácio Boa Vista.

Campos de Jordão SP. 1987 - 1989.



Autor do projeto de arquitetura:

Arq Paulo Archias Mendes da Rocha.

Equipe:

Alexandre Delijaicov, Carlos José Dantas Dias,

Eduardo Argenton Colonelli e Geni Sugai.

Foto 01 – Vista externa da Capela com o Palácio Boa Vista ao fundo.

“... Considerou-se, desde o início, que esta capela deveria ter, enquanto arquitetura, uma implantação intrigante em relação ao palácio e que não ficasse perdida, isolada nos jardins.

Assim, decidiu-se desenhá-la junto à edificação existente, com o seu átrio na esplanada de acesso ao palácio e a nave descendente a partir do arrimo no lado sul. Esta implantação favorece, ainda, uma circunstância muito atraente: a conexão privada, um pequeno túnel que, através da escada de serviço da ala sul do palácio, leva diretamente ao vestíbulo da sacristia, realizando a capela com o sentido de anexo, forma histórica na arquitetura.

Volumetricamente, aparece transparente para as cumeeiras da serra, sólida e cristalina. Por estar dedicada a São Pedro, resulta vigorosa, simples e organizada estruturalmente, enquanto construção votiva por excelência, sobre um único pilar ...” [MENDES DA ROCHA in MONTANER e VILLAC, 1996, pp. 66].¹

¹ MENDES DA ROCHA, Paulo Archias. *Capela de São Pedro Apóstolo, Palácio Boa Vista, Campos de Jordão*. pp. 66. In MONTANER, Josep Maria e VILLAC, Maria Isabel. *Mendes da Rocha*. Lisboa: Blau, 1996.



Desenho 01. Posição geográfica da cidade de Campos de Jordão.

A Capela está localizada na cidade turística de Campos do Jordão, a 184 km de São Paulo, acessada pelo importante eixo da Rodovia Dutra. Num dos pontos mais altos da serra encontra-se o Palácio Boa Vista, que data do ano de 1964, tornando-se um dos principais pontos de turismo da cidade. Abriga em seu interior importantes obras de arte, designando-se como palácio e museu do Governo do Estado. Tem ainda a função de hospedar ilustres visitantes oficiais do governo estadual, dentre os quais o Governador do Estado de São Paulo, que é seu costumeiro hóspede.

No seu conjunto, o Palácio Boa Vista, também conhecido localmente como '*Palácio do Governador*', abriga, como anexo à sua construção, datada de 1989, a Capela de São Pedro Apóstolo, construída durante o mandato do então governador Orestes Quércia, para comemorar os vinte e cinco anos de inauguração do Palácio, com a finalidade de abrigar o existente e valioso conjunto de obras de arte religiosa dos séculos XVII, XVIII e XIX, pertencente ao Acervo Artístico e Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, onde elas decoravam seus ambientes mas sem as condições necessárias para o seu acervamento e conservação. Este acervo está, na sua grande maioria, localizado no interior do Palácio, mas algumas significativas peças ficam como mobiliário permanente do espaço interior da Capela, e em momento posterior serão abordadas nesta narrativa.

A Capela – dedicada ao apóstolo do cristianismo Pedro, denominado São Pedro, ou Pedro Apóstolo, como adotado na designação oficial da Capela, venerado como santo pela igreja católica – sintetiza essencialidade simbólica e institui-se ecumenizada, permitindo vários rituais religiosos. Desta forma a Igreja Católica demonstra-se ávida por congregar, através dos seus espaços de culto e celebrações, várias visões místicas e religiosas. Num espaço concebido que se apresenta como que místico, complexo e absolutamente temporal, a concepção ecumênica o aproxima dos ideais de ELÍADE ², onde a obtenção do progresso espiritual do homem está no fruto das ações pessoais, concebida de maneira universal, acessível a todos, indistintamente de credo ou vertente religiosa. Este evento sincrético no espaço religioso passa pela universalização do espaço em si, e a ascensão espiritual passa pelo enobrecimento deste espírito, onde a arte, as ciências humanas, a reflexão, o pensamento culto se aproximam, ampliando a visão do homem sobre o mundo.

Considerada a maior de todas as igrejas, a igreja Católica Romana constitui uma das organizações mais fortes e bem estruturadas do mundo. Governada por um conjunto de leis e estatutos canônicos extensamente traçados, é composta por uma hierarquia formada pelo *papa*, os *bispos* e os *padres*, que

exercem autoridade sobre a camada inferior, os *leigos*. Assim, “... a posição proeminente do papa como líder de todos os fiéis se baseia no fato de que ele é o sucessor do apóstolo Pedro [HELLERN, 2000] ³ “. O Papa, chefe de Estado do Vaticano - residência oficial do Papa, símbolo maior de ostentação e poder,

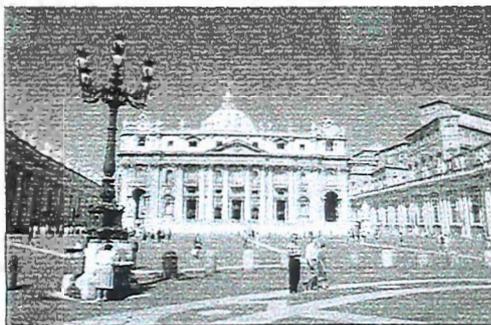


Foto 02. Basílica de São Pedro no Estado do Vaticano, Roma.

denominado como sede mundial da Igreja Católica Romana - reúne autoridade de decisão sobre os assuntos temporais e espirituais que dizem respeito à igreja, juntamente com os bispos. O Vaticano tem determinado, há tempos, que as igrejas locais recebam nome de santos como seus padroeiros, os quais os católicos honram e reverenciam, a partir de então autodenominando-se “devotos do santo tal”.

Cabe situar que a própria história tem afirmado o fenômeno da arquitetura sacra como um amplo elemento referencial na construção, tanto dos espaços das suas cidades, como no delineamento das suas relações antropológicas locais, onde as estruturas espaciais de representação de poder, dominação e organização hierárquica refletem este papel e o espaço desta arquitetura. Monumentalidade; tipologia de arquitetura oficial; espaço público de permanência para massa de população; elemento introdutor e eixo referencial de elevação de cidades; religião, crença e / ou mito como definidores dos padrões de organização moral, ética e comportamental – aspectos óbvios que passam despercebidos e que valem serem recuperados para se restabelecer a importância desta arquitetura e sua inserção na vida e no espaço das cidades, desde a longínqua história até a vida do homem contemporâneo.

O que se percebe a partir destes aspectos é que qualquer nível de percepção sobre o fenômeno da a arquitetura sacra demonstra a sua importância inegável na construção antropológica das sociedades e povos, além de

² ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano - A essência das Religiões*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Título orig. *Le Sacré et Le Profane*. GmbH, 1957. Trad. Rogério Fernandes.

³ HELLERN, Victor et alii. *O Livro das Religiões*. 5ª ed. pp.23. São Paulo: Schwarcz, 2000.

organizarem e conceituarem simbolicamente o espaço do homem e da cidade. Não só por expressão de religiosidade, mas como afirmação do gesto de procura do próprio homem organizado, de estabelecimento de valores e hierarquias em relação ao desconhecido; por vezes, ao sagrado.

ELIADE coloca que “... para o homem religioso, o espaço não é homogêneo (...) “Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa” (Êxodo 3:5)⁴. Há portanto um espaço sagrado, e por conseqüência, forte, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por conseqüência, sem estrutura nem consistência. Mais ainda: para o homem religioso, essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe que o cerca ...” [ELIADE, 2001] ⁵.

Esta concepção estabelece uma dualidade, materializada no espaço construído para a prática da religiosidade, que sintetiza a necessidade cristã do ritual de passagem, uma estrutura de transição, que conduz o estágio inferior do profano – pecado, separado – para a desejada condição de sagrado - redimido, santo, religado (religião: religare) – que reintegra a criatura ao criador, ao divino. Nesta chave, o espaço sacro necessariamente materializa um processo de sacrifício de passagem, um rito de aproximação [ELIADE, 1995] ⁶. Em especial no catolicismo romano, a missa ou eucaristia ⁷ fará a explicitação litúrgica desta manifestação, ao mesmo tempo, comunitária e eclesial, que prescinde de espaço próprio e específico, materializando funções deste ritual.

⁴ Citação da Bíblia Sagrada, versão atualizada de João Almeida de Souza, livro sacro maior do cristianismo.

⁵ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano - A essência das Religiões*. 5ª ed. pp. 25. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Título orig. *Le Sacré et Le Profane*. Gmbh, 1957. Trad. Rogério Fernandes.

⁶ ELIADE, Mircea. *O Conhecimento Sagrado de Todas as Eras*. 1ª ed. pp. 107. São Paulo: Mercury, 1995. Trad. Luiz Gomes.

⁷ Missa ou Eucaristia. Espaço ritual celebrativo e sacrificial, composto de duas partes distintas liturgia da Palavra (espaço pedagógico) e liturgia eucarística (banquete sacrificial). Organiza-se liturgicamente através de aclamações, diálogos, doxologias, orações e profissões de fé. Daí derivam os demais Mistérios ou Sacramentos: Batismo, Confirmação, Ordem, Confissão, Matrimônio, Unção dos Enfermos [PASTRO, Cláudio. *Guia do Espaço Sagrado*. 2ª ed. pp. 61, 178-179. São Paulo: Loyola, 1999].

Alinhando-se a esta concepção, CAILLOIS coloca que “... qualquer concepção religiosa do mundo implica na distinção do sagrado e do profano, e se opõe ao mundo em que o fiel se entrega livremente às suas ocupações e, exerce uma atividade sem conseqüências para a sua salvação; um domínio onde o temor e a esperança o paralisam alternadamente. (...) O sagrado pertence, como uma propriedade estável ou efêmera, a certas coisas (os instrumentos do culto), a certos seres (o rei, o padre), a certos espaços (o templo, a igreja, os lugares régios), a certos tempos (o domingo, o dia de páscoa, o natal, etc). (...) Diante do divino, Santo Agostinho é invadido ao mesmo tempo por um arrepio de horror e por um impulso de amor: ‘Et onhorresco, et inardesco’, escreve ele. Ele explica que o seu horror vem da tomada de consciência da diferença absoluta que separa o seu ser do ser do sagrado, e, pelo contrário, o seu ardor pela sua identidade profunda. A teologia conserva este duplo aspecto da divindade ao distinguir nela um elemento terrível e um elemento cativante: o ‘tremendum’ (‘... a santa cólera, a justiça inexorável do Deus ciumento frente ao qual treme o pecador humilhado que implora o seu perdão ...’) e o ‘fascinans’ (‘... forma enebriante do sagrado, à vertigem dionisíaca, ao extase e à união transformante ...’) ... “ [CAILLOIS, 1963]

⁸. Seu posicionamento, balizado na chave evidentemente cristã, através da citação de SANTO AGOSTINHO⁹, reforça a distinção ‘sagrado x profano’, aspecto que justifica a anterior tese da dualidade e oposição de espaços e significados de espaços na sacralidade. Deve-se então definir de forma mais precisa estes termos ora empregados para procurar uma compreensão mais ampla.

Sobre o termo sagrado ou sacro, diz-se: “dos objetos, ritos ou práticas religiosas, em oposição ao secular ou profano”. Sobre o termo profano ou secular, coloca-se: “que pertence à esfera do temporal ou mundano, e não ao sagrado ou espiritual”. Sobre o termo igreja, entende-se: “edifício público destinado ao culto”. Sobre o termo templo, entende-se: “edifício ou local dedicado

⁸ CAILLOIS, Roger. *O Homem e o Sagrado*. Col. Perspectivas do Homem. pp. 19, 20, 37. Lisboa: Edições 70, 1963. Título orig. *L’Homme et Le Sacre*. Paris: Gallimard, 1950. Trad. Geminiano Cascais Franco.

⁹ MARIAS, Julián. *O Tema do Homem*. Col. Problemas Atuais e suas Fontes. pp. 97-103. São Paulo: Duas Cidades, 1975. Título orig. *El Tema del Hombre*. Madrid: Revista de Occidente, 1943. Trad. Diva Ribeiro de Toledo Piza.

ao culto ou à presença de uma divindade”. Sobre o termo *capela*, definem-se: “*área de uma igreja consagrada a atividades à parte, como preces individuais, meditações ou pequenos serviços religiosos*” (no caso de estrutura ligada diretamente ou dependente de um complexo religioso maior) ou “*apêndice ou local privativo de culto*” (no caso de uma estrutura religiosa autônoma ou independente) [CHING, 1999] ¹⁰. A definição de *templo* é particularmente peculiar, porque entende o espaço sacro como o lugar de presença do divino, onde ele está, ocupa ou habita; física ou espiritualmente.

A função dos espaços religiosos – no caso católico, das igrejas, templos e capelas, conforme definições acima – portanto, é a de materializar estas experiências, de aproximação, formação e cumprimento ritualístico, do homem em relação ao divino. ELIADE ainda coloca que: “(...) *nas grandes religiões orientais – da Mesopotâmia e do Egito à China e Índia – o templo recebeu (o templo recebeu) uma nova e importante valorização: não é somente uma ‘ímago mundi’ [Centro do Mundo] mas também a reprodução terrestre de um modelo transcendente, a cópia de um arquétipo celeste ...*” [ELIADE, 2001] ¹¹. Cabe citar aqui que os espaços sacros do catolicismo romano carregam, na sua formulação arquetípica, uma série de heranças, não só da história da arquitetura, como também na própria amostragem canônica dos testamentos da Bíblia, referência dos seus conceitos teológicos e fundamentos eclesiásticos. Estão ali citados e descritos, muitas vezes de maneira farta e detalhista, diversos espaços, cidades, regiões, tipologias, mobiliários, materiais, liturgias e ritos (tais como o jardim do Éden, o tabernáculo, a Israel prometida, os santuários na Palestina, o santuário de Betel, os templos em Jerusalém de Salomão, da visão de Daniel, o segundo templo, de Herodes, a Jerusalém celeste, etc) ¹². Esta caracterização – aliada à intensa materialidade e formalidade do

¹⁰ CHING, Francis D. K. *Dicionário Visual de Arquitetura*. 1ª ed. pp. 125, 148-150, 258-265. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Edição Original: *Visual Dictionary of Architecture*. Nova York: International Thomson Publishing Inc., 1995. Trad. Júlio Fischer.

¹¹ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano - A essência das Religiões*. 5ª ed. pp. 55. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Título orig. *Le Sacré et Le Profane*. Gmbh, 1957. Trad. Rogério Fernandes.

¹² JAMES, Edward O. *El Templo – El Espacio de La Caverna a La Catedral*. Madrid: Guadarrama, 1966. Título orig. *From Cave to Cathedral – Sanctuaries Shrines and Temples in Europe and Western Asia*. Londres: Thames and Hudson, 1964. Trad. Francisco Presedo.

espaço das igrejas do período medieval, gótico e, no caso brasileiro, colonial – acaba por estabelecer tipologias e lógicas programáticas altamente estereotipadas e pré-concebidas, a serem revisitadas e atualizadas criticamente pelo gesto da arquitetura.

No contexto dos espaços do catolicismo histórico, capela designa-se como um pequeno templo, em geral com um altar só, santuário e ermida, geralmente consagrada a um santo específico. A compreensão precisa do termo é “*Capela (do latim cappa = capa). Termo proveniente da capa de São Martinho de Tours, que era conservada (após o século VII) no Palácio Real de Paris, num lugar destinado às orações e chamado simplesmente ‘capela’ [KOCH, 1996] ¹³ “.* As capelas constituem-se como pequenos recintos cristãos, independentes, dedicados à oração, podendo compor-se ou ligar à um palácio, castelo ou fortaleza ou anexa a uma outra construção. São comumente um local de oferta e entrega de adoração ou sacrifício a um determinado santo.

Ainda de forma mais geral, as capelas devem compreender, para a sua realização como espaço da sacralidade católica, algumas exigências espirituais básicas, definidas institucionalmente, como preceitos ao mesmo tempo morais e de espaço: o *altar* (é o sentido básico de orientação da comunidade voltada para o seu Deus; o espaço ritual da anunciação, encontro e liturgia, o mais sacro de todos – ‘*Conversus ad Dominum*’); o *atrium* (o sentido de missão; espaço de purificação e transição entre o profano exterior e o sagrado (*fanum*) interior, onde se acolhe, se recebe, se hospeda e se evangeliza;); e o *decoro* (é o sentido da beleza; atitude de sacralidade, que renova todas as coisas e traz para os homens a *shekinah* de Deus: o peso da sua glória). Ali se realizam as liturgias, celebrações e cerimônias do espaço sacro que recuperam a simbologia e o significado espiritual da vida eclesial [PASTRO, 1999] ¹⁴.

Deve-se ora colocar que este texto não aspira esgotar a questão evolutiva na composição dos espaços sacros da igreja católica, desde a sua origem no essenismo pré-cristão, passando pelas inúmeras manifestações dos

¹³ KOCH, Wilfried. *Dicionário dos Estilos Arquitetônicos*. pp.118-119. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

¹⁴ PASTRO, Cláudio. *Guia do Espaço Sagrado*. 2ª ed. São Paulo: Loyola, 1999.

espaços do cristianismo histórico até as expressões católicas contemporâneas, fato que por si só demandaria um trabalho à parte. Serão utilizadas então as definições de Cláudio Pastro, abaixo discorridas, extraídas de publicação abaixo citada que tem servido como a principal referência de procedimentos de implantação de espaços de capelas no meio eclesial católico, ação internamente denominada de '*visão de propagação evangelística da missão*'.

Em seguida, para definir de forma essencial na direção de uma melhor compreensão dos seus aspectos funcionais, serão descritas as partes que comporão o programa físico-funcional deste edifício e seus elementos principais correspondentes, já na dimensão específica da Capela:

1. **Jardim:** espaço externo na continuidade do átrio e do campanário, deve se aproximar ao máximo da igreja: "*... seria mesmo bom que por meio de paredes de vidro esse jardim pudesse pertencer à igreja ou à Capela do Altíssimo ...* [PASTRO, 1999] ¹⁵ ".

2. **Campanário** [ou torre]: sinal mais alto de identificação (os sonoros sinos convidam para os atos litúrgicos, e anunciam as horas cristãs).

3. **Atrium:** também denominado *átrio*, realiza a transição, a intermediação e o encontro. É composto por: portas (a forma de acesso a Deus, simbolizam o próprio Cristo), vestíbulo (espaço de permanência e preparação, ao máximo livre) e a pia de água benta (purificação, como na fonte batismal).

4. **Nave:** é o espaço da assembléia (as vezes compostas por espaços centrais e laterais, como nas igrejas do Renascimento, que naquele momento procuravam desenhar imensa e simbólica cruz em planta como recurso de composição espacial). Concentra a permanência do público das cerimônias, em geral com bancos dotados de genuflexório (apoios dos joelhos para as orações).

5. **Schola Cantorum (Coro):** espaço para o tradicional órgão, ou outros instrumentos que se façam necessários, e para pequeno coro de cantores. Deve estar localizado em lugar privilegiado junto tanto da nave quanto do altar, que garanta o seu bom acompanhamento por todos os freqüentadores das

¹⁵ PASTRO, Cláudio. *Guia do Espaço Sagrado*. 2ª ed. pp.72. São Paulo: Loyola, 1999.

cerimônias, oficiantes e leigos. Não deve ocupar o santuário. Serve diretamente ao desenvolvimento da liturgia.

6. **Santuário:** composto por altar (mesa do banquete sacrificial e eucarístico), sédia (ou cátedra, cadeira do oficiante principal), ambão (púlpito) ¹⁶, cruz processional e eventual relicário do mártir ou santo.

7. **Batistério:** é o lugar do “*novo nascimento*”, para a cerimônia de batismo. Como a pia batismal eventualmente está localizada no vestibulo do átrio, “... *pode até estar numa capela ao lado da assembléia, ou até fora do corpo da igreja, ou ainda, relacionada com o altar, mas nunca dentro do santuário, e sim ao lado e abaixo ...* [PASTRO, 1999] ¹⁷ “. Eventualmente pode ainda conter outra pia batismal própria.

8. **Sacristia:** extensão do santuário, serve para depositar os elementos e objetos de uso ritualístico e para o preparo espiritual do oficiante, também como espaço de trabalho. Deve possuir significativa reserva, já que cumpre a função do claustro do religioso. Às vezes prescinde de uma área molhada anexa, normalmente um banheiro privativo.

Este conhecimento genérico inicial deste espaço, conjunto construído/simbólico/místico, nos credencia agora a adentrar e conhecer a Capela de São Pedro Apóstolo. As igrejas, de forma mais geral, ainda reuniriam mais alguns itens neste programa, que não se fazem necessidades nas capelas pelo seu porte e especificidade, a saber: as capelas individuais (do Santíssimo, da Reconciliação e da Mãe de Deus), os espaços para programas iconográficos e a secretaria, entre outros. A pequena complexidade de programa de uma capela dispensaria estas funções, evidentemente específicas, que se além mais à vida eclesial local, portanto distintas da funcionalidade ritualística da religiosidade específica, mais essencial e indispensável nas capelas como espaços religiosos. Está fundamentada assim a investigação da Capela de São Pedro Apóstolo propriamente dita.

¹⁶ Por serem sacramentais, altar, sédia e ambão devem ser preferencialmente constituídos do mesmo material.

¹⁷ PASTRO, Cláudio. *Guia do Espaço Sagrado*. 2ª ed. pp.74. São Paulo: Loyola, 1999.

Memoário

A capela de São Pedro anexa ao Palácio Boa Vista
em Campos do Jordão - Estado de São Paulo - Brasil

Como de costume, desde a primeira fase este
projeto tem uma preocupação importante
relacionada ao Palácio como um todo. A
capela não foi concebida isoladamente, mas
é, desde o início, integrada ao conjunto
Arquitetônico. Assim, a capela, que se encontra
situada, como seu irmão, na sequência do
acesso ao Palácio e a nave, foi planejada
a partir da arquitetura do local.

Esta preocupação ainda favoreceu uma
circunferência única estrutural, de forma
pequena, que, através da criação de
serviço de acesso ao Palácio, foi
distintamente ao verticilar da sacristia e realça
bela como - exemplo de beleza, forma
e na arquitetura.

A capela, estruturalmente, tem as características
de uma edificação cristã, organizada
estruturalmente, quanto ao uso
por finalidade, sobre um plano
e simétrico, sobre a estrutura

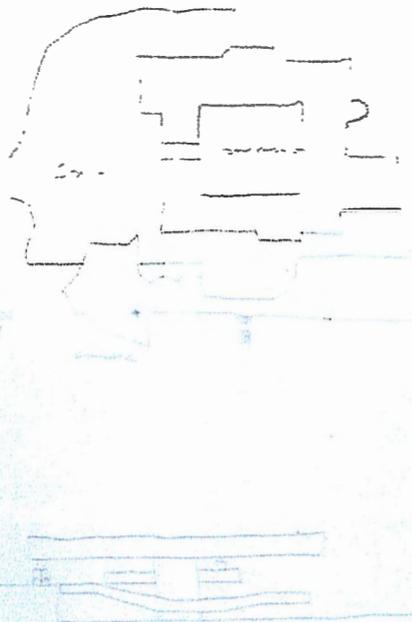


Foto 03. Croquis do autor sobre a concepção do projeto.

A construção da Capela de São Pedro Apóstolo, anexa ao Palácio Boa Vista em Campos do Jordão foi planejada a partir da criação de uma Comissão pela Secretaria da Habitação e Desenvolvimento Urbano do Estado de São Paulo e o Departamento de Edifícios e Obras Públicas (DOP), por iniciativa do Governo do Estado.

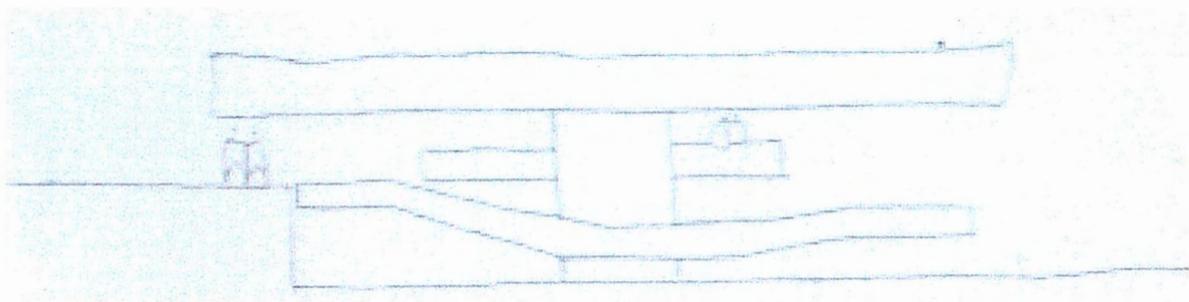


Foto 04. Ampliação de croquis do autor de concepção da Capela, contido na foto anterior (foto 02).

A Comissão foi composta por Helena Saia (arquiteta, representante do IAB – Instituto dos Arquitetos do Brasil), Maria Giselda Visconti (Diretora da Divisão de Projetos de Arquitetura do DOP – Departamento de Edifícios e Obras Públicas), Fábio Penteadao (Arquiteto), Marcelo Nitsche (Coordenador Regional da Funarte – Fundação Nacional das Artes), Charles Couto de Camargo (Diretor do DEMAPAG – Departamento de Manutenção dos Palácios do Governo), Dionísio Graça de Camargo Filho (Diretor do DA – Departamento de Administração) e Radha Abramo (Curadora do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo).

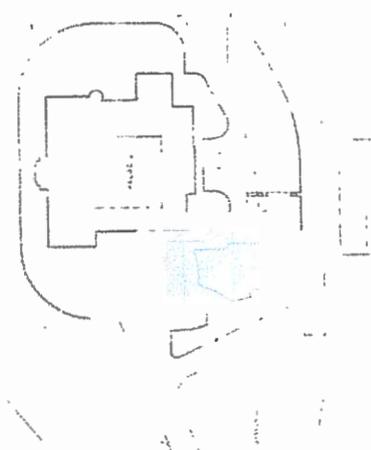
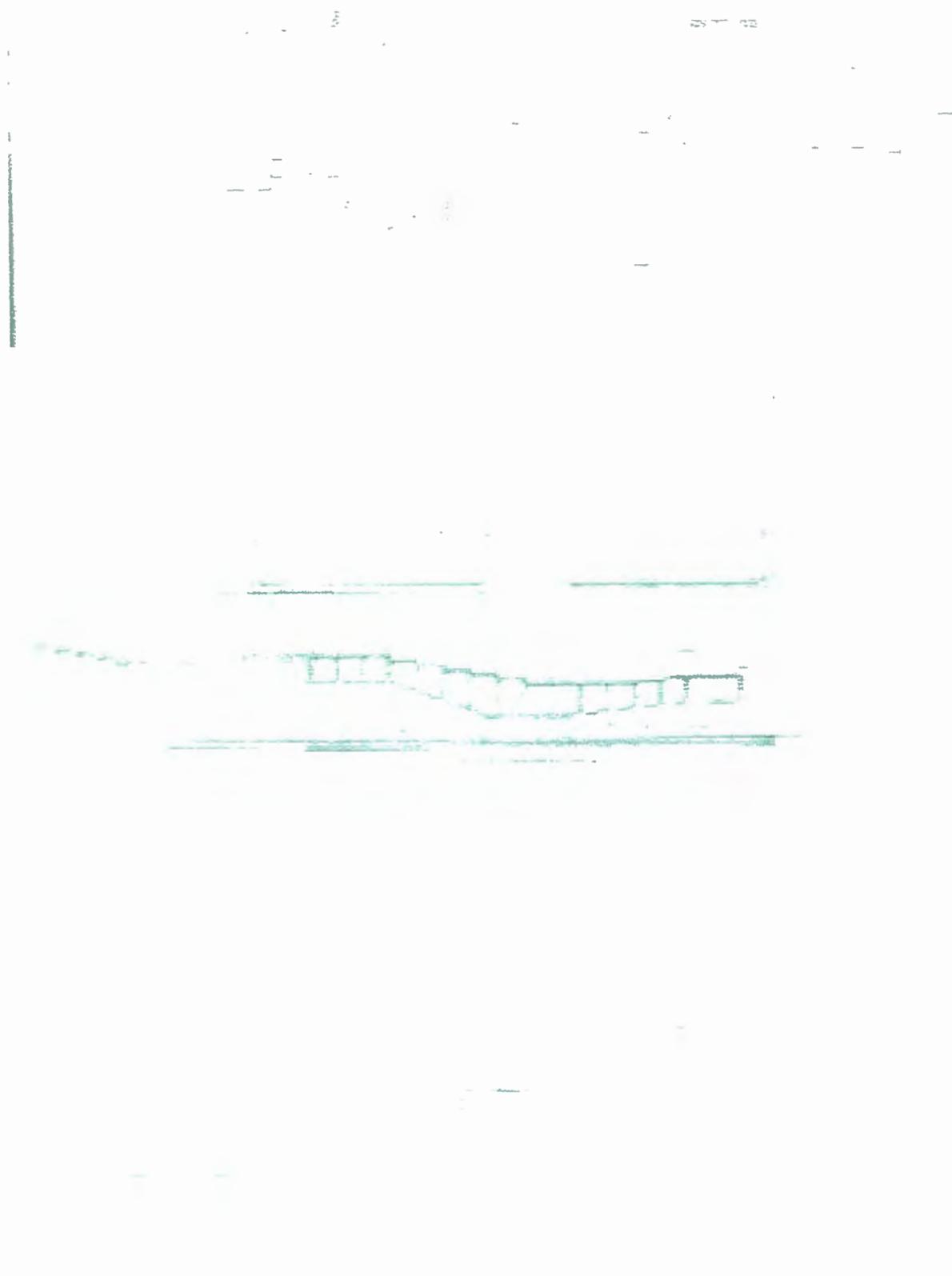


Foto 05. Anteprojeto da implantação da Capela junto ao Palácio.

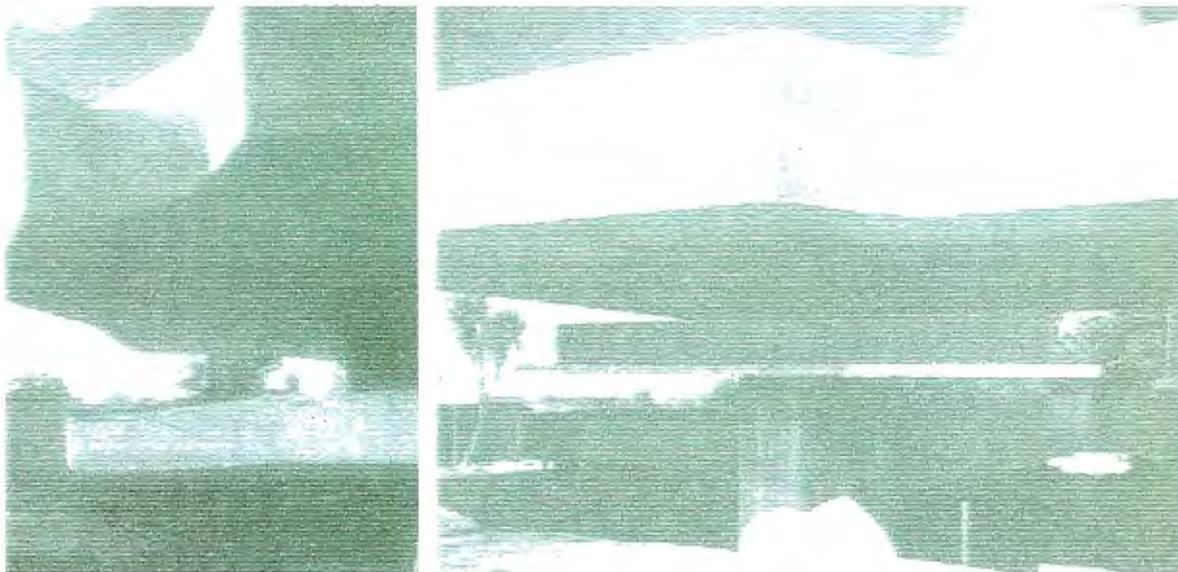
A concepção inicial do projeto está contida no conjunto de croquis do autor, imagens extraída do folder da inauguração e sagração da Capela, de 21/07/89 (Foto 03). A imagem original contém texto de próprio punho, datado de outubro de 1987, similar ao reproduzido na página inicial deste capítulo. Segue a imagem ampliada no croquis do autor sobre a concepção da Capela em corte (Foto 04). O desenho gestual característico dispensa a pele de vidro, vedação externa do edifício final, valorizando as lajes de concreto, construídas e ancoradas firmemente sobre o pilar central, e coroadas pela laje superior, que lhe dá contornos e limites de ocupação geográfica. Da mesma fonte se extraiu a imagem ao lado (Foto 05), da implantação geral do projeto como concebida na etapa de anteprojeto, datada de fevereiro de 1988.

O conjunto de fotos a seguir constitui imagens originais do anteprojeto da Capela (Fotos 06 a 09), escaneados em baixa resolução gráfica, com desenhos ainda desenvolvidos manualmente (a nanquim), mas que já contém a completa concepção de construção gráfica do projeto executivo final. O projeto executivo, utilizado como base de consulta de dados para a feitura dos desenhos desta narrativa, foi cedido diretamente pela construtora executante.



Fotos 06 a 09. Imagens originais do anteprojeto da Capela.

As fotos abaixo (Fotos 10 e 11) constituem impressionantes imagens do período de construção, onde a Capela aparece somente com a superestrutura de concreto, após a sua desforma. A visão proporcionada do pátio lateral, voltado



Fotos 10 e 11. Imagens da construção da Capela, ainda sem a superfície da pele de vidro externa. para o coro, demonstra a ousadia dos balanços e dos vãos ocupados pela concepção estrutural, que gerará a grande geometria construída no edifício.

Após estudos e consultas, a comissão recomendou e o Governador aprovou o projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, então radicado há quarenta anos em São Paulo SP. Com o projeto executivo e os detalhamentos, desenvolvidos pela equipe composta pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha e seus arquitetos colaboradores Eduardo Argenton Colonelli, Alexandre Delijaicov, Carlos José Dantas Dias e Geni Sugai, já citados acima, passou à etapa de execução, após o processo de licitação, vencida pela Construtora Sorocaba Ltda, para a sua conclusão em 1989.



Foto 12. Vista da pedra ao fundo do altar.

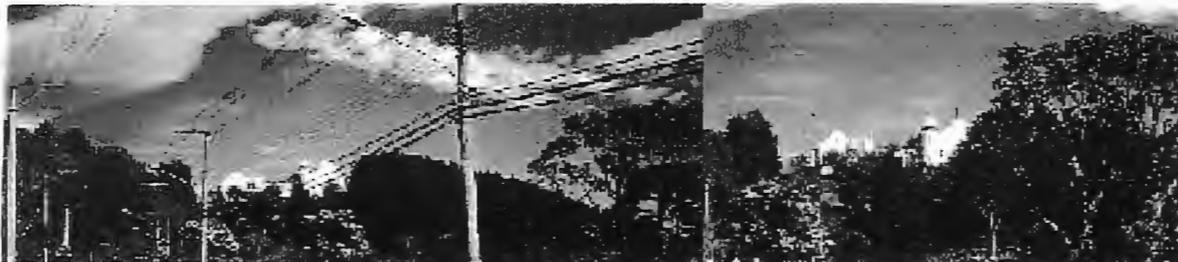
Sua construção, prevista desde a edificação do Palácio em 1964, veio especificamente concentrar exemplares de arte contemporânea ao acervo artístico do Palácio Boa Vista além de abrigar o conjunto de obras religiosas dos

séculos XVII, XVIII e XIX, pertencentes ao Acervo Artístico e Cultural dos Palácios do Governo. Concepção de peculiar função museológica de uma edificação hipoteticamente sacra. Contraditória ou não, o arquiteto procurará recuperar e sarcasticamente mistificar esta concepção dúbia no ato da projeção. A seguir veremos que a função museológica da Capela restringe-se a somente algumas poucas peças, que tornam-se peças de um mobiliário pouco notado.

Segundo o relato da Presidente do Conselho Curador do Acervo Artístico e Cultural dos Palácios do Governo, Alaíde Quércia, “... avaliadas as condições da paisagem e o local mais adequado ao erguimento da Capela, inesperada e imprevisivelmente, o arquiteto apontou o canteiro de obras na direção exata da pedreira desativada, que, hoje, faz fundo para o altar da referida Capela [Foto12]. O local para a construção da Capela definiu-se, naturalmente, pela pedreira, pela pedra, por Petrus, por São Pedro Apóstolo ...” [QUÉRCIA, 1989] ¹⁰. O Apóstolo Pedro, chamado Simão, segundo a narrativa da Bíblia cristã, é escolhido por Jesus Cristo como seu especial apóstolo e precursor da igreja cristã. Pescador, Pedro e seu irmão André, discípulos do profeta João Batista, são chamados por Jesus para segui-lo junto aos outros dez apóstolos que testemunharão os três anos e meio do ministério de Jesus, para serem “*pescadores de homens*”. Recebe especial posição por sua fé na pessoa de Cristo (“... Respondendo Simão Pedro, disse: Tu és o Filho do Deus vivo ...” Mt 16:16), que a ele coloca: “... Bem-aventurado és, Simão Barjonas, porque não foi carne e sangue quem to revelou, mas meu Pai que está nos céus. Também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela. Dar-te-ei as chaves do reino do céu: o que ligares na terra, terá sido ligado nos céus; e o que desligares na terra, terá sido desligado nos céus...” (Mt 16:17-19). Figura personagem de enorme quantidade de citações e passagens do texto bíblico, semelhante autoridade lhe acarretará a escolha como líder máximo do catolicismo cristão, aclamado pela Tradição como o primeiro dos Papas.

¹⁰ QUÉRCIA, Alaíde. In Foulder Original da Sagração da Capela São Pedro Apóstolo, Palácio Boa Vista. Campos de Jordão: SHDU/DOP, 1989.

O arquiteto não dispensa o rastro gestual intuitivo e a expressão momentânea mesmo nas eleições fundamentais do projeto. A sensibilidade ao lugar, a percepção do entorno e das condições do sítio, significam reconhecer a paisagem como elemento projetado, portanto artificial e intencional. Daí se retirou um dos grandes elementos do partido projetual. A pedra bruta, assim como a Capela, constitui um elemento bruto, multifacetado, toscamente volumétrico, entranhado e encravado no terreno da encosta que o suporta e o gera. São Pedro Apóstolo não constitui escolha e preferência originada na religiosidade, sentimento interior de uma comunidade, mas inspiração imediata da paisagem e entorno do lugar de implantação de uma edificação, que neste momento já configura uso e eleições cada vez mais racionalizadas. Paradoxalmente, menos fé e mais razão. Curiosamente, o mesmo texto ainda caracteriza a orientação da Igreja Católica, advinda do Concílio Vaticano II, como espaço ecumênico, “... *que está aberta a todos os rituais religiosos da comunidade a qual pertence ...*” [QUÉRCIA, 1989] ¹¹. Sem dúvida, ainda maior relativização da suposta motivação religiosa deste espaço.



Fotos 13 e 14. Vista da chegada pela estrada que acessa o Palácio, saindo do centro da cidade.

Aproximar-se do Palácio denota algumas surpresas indeléveis nesta aventura projetual. Localizado em região elevada da cidade, no topo da serra que cerca a cidade, muito próximo da sua entrada principal. Localiza-se paralelamente ao centro antigo de Campos do Jordão, num ponto de privilegiada cota de implantação. A vista da aproximação ao Palácio chegando pela estrada que lhe dá acesso urbano (Fotos 13 e 14) demonstra o isolamento do conjunto no topo da serra, com sua intensa arborização e marcante verticalidade do conjunto. Sua

¹¹ QUÉRCIA, Alaíde. In Foulder Original da Sagração da Capela São Pedro Apóstolo, Palácio Boa Vista. Campos de Jordão: SHDU/DOP, 1989.

aproximação pela estrada não pode contemplar a Capela, e denota a exponência do edifício clássico do Palácio Boa Vista, pertencente ao Governo do Estado. Em função disto, a Capela virá naturalmente a constituir um vetor oposto, marcadamente horizontal, em direção ao antigo centro da cidade.

O controlado acesso às portas da propriedade privada do Palácio revela, de maneira explícita, a verticalidade demarcada do edifício e sua imagem clássica, que remonta aos mesmos matizes românticos da arquitetura de Campos do Jordão, cujo governo municipal concede estímulos fiscais aos moradores que investirem nas suas construções com a intenção de resguardar esta característica feição e tipologia, além da típica inclinação das coberturas em telhas cerâmicas.



Croquis 01. Representação da entrada do Palácio.

Algumas e diversas metáforas ensinam-nos vários aspectos da concepção da Capela de São Pedro Apóstolo, que constitui gestualmente como que uma flor, anexada ao Palácio. A Capela foi implantada na sua face sul, junto a um acíve suave que constitui um caminho pré-existente de acesso à edificação histórica, de caracterização clássica, encontrando-se com

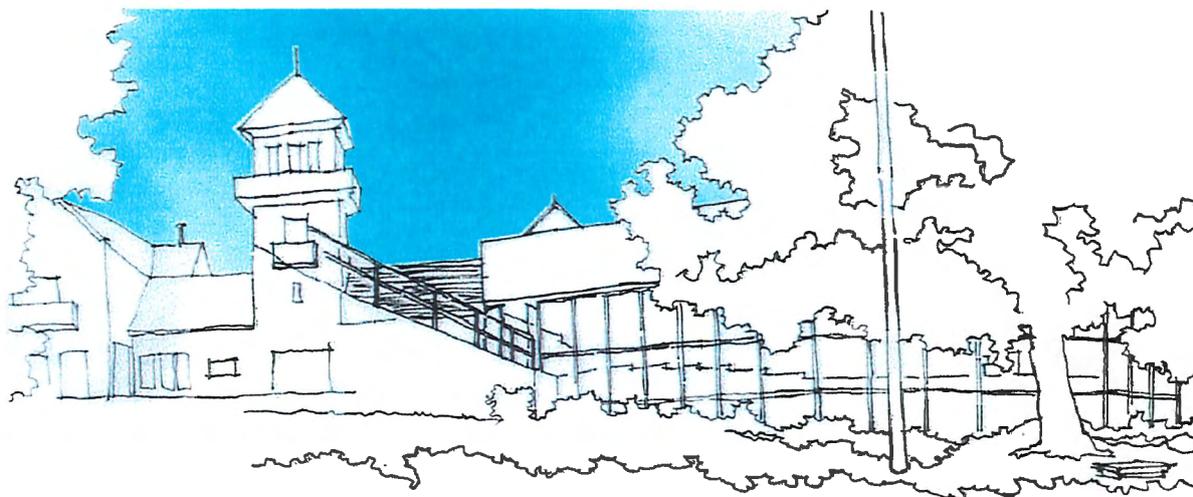


Foto 15. Vista externa da Capela na curva da rua interna do palácio.

arrimos de pedra, além de uma rua secundária, que se localiza à direita do

Croquis 01. Sua representação acentuará a controlada entrada do Palácio. A Capela se localizará à direita, oculta pelas árvores e constituirá flagrante oposição à tipologia do conjunto construído do Palácio.

Na Foto 15, temos a visão da Capela, semi-oculta pelas arvores da entrada da propriedade, na curva da rua de serviço. A verticalidade acentuada pela torre central do Palácio sugerirá a oposta estratificação horizontal com a qual se desenvolverá a Capela. Sua linguagem clássica, denotada na tipologia da alvenaria massuda e nas coberturas inclinadas de telhas, será contraposta à visualidade concisa e plana do concreto e vidro, fundantes sistemas construtivos e materiais de acabamento do projeto.



Croquis 02. Visão parcial do Palácio, oculto pelo arrimo de pedra da Capela.

O Croquis 02 utiliza-se um recurso ilusório de desenho para simular, de forma intuitiva e naturalmente imprecisa, o contraste com a arquitetura do Palácio oculto pelo ângulo do arrimo de pedra junto à Capela, a partir de uma visão das árvores da entrada da propriedade, na curva da rua de serviço.

A subida da rampa de acesso ao Palácio com circulação na direção da Capela, após o Croquis 03, revela uma inusitada descoberta tipológica, proporcionada no contraste flagrante dos dois espaços, os quais Paulo hierarquiza com a noção do anexo, a que já se fez menção inicial. A redescoberta histórica desta forma na arquitetura permite contrapontos e perguntas para as quais se estabelecem leituras imediatas, como se requer de uma boa arquitetura. Ao se deslocar em direção a Palácio, encontra-se a oposição das duas arquiteturas, que

as hierarquiza e contrapõem imediatamente. A verticalidade e compactação do Palácio se opõem formalmente à horizontalidade e multifacetação da Capela.



Croquis 03 e 04. Aproximação da Capela.



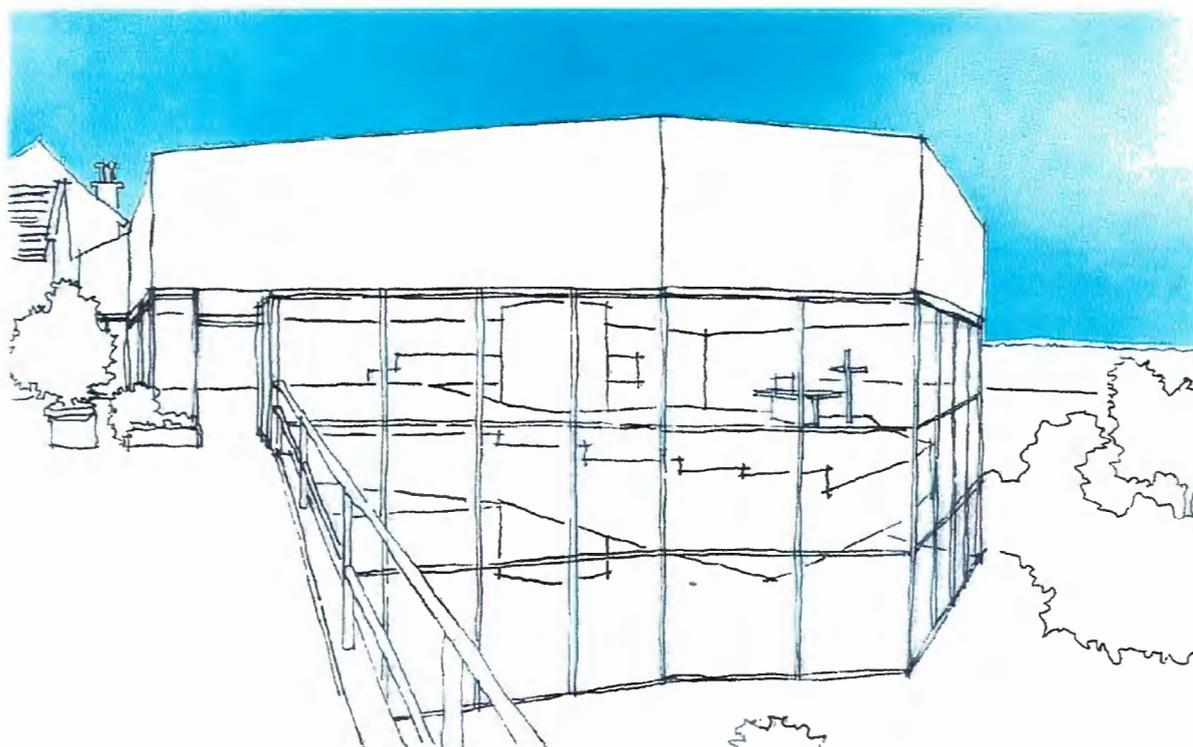
Através dos croquis 03 e 04, percebe-se a sistemática aproximação da Capela. A sua forma se mostra mais complexa, ao mesmo tempo que passamos a experimentar um pouco da sua transparência e dos seus espaços internos, que se somam aos externos. A estes externos ainda se incorporam, cada vez mais, a paisagem e a cidade. Nas angulações da capela pode-se perceber a continuidade de algumas referências de angulações do Palácio, experiência a ser melhor demonstrada na continuidade espacial da sua tridimensionalidade.

Os vinte e cinco anos de existência que distanciam os dois conjuntos edificados estão explícitos na sua formalidade exterior imediata. A caixa de concreto e vidro denota um novo eixo visual de execução projetual inusitado em relação ao existente, com seu desenvolvimento horizontal, e que se remete atrás

de um barranco que recupera uma nova e alheia realidade espacial em nova região agora vislumbrada, desconhecida ao Palácio solidamente assentado neste platô altivo da serra. De certa forma, ele, que desconhece a serra por subjugá-la, agora se dirige a ela e a reverencia com o seu anexo, com a sua nova história, com a sua nova direção.

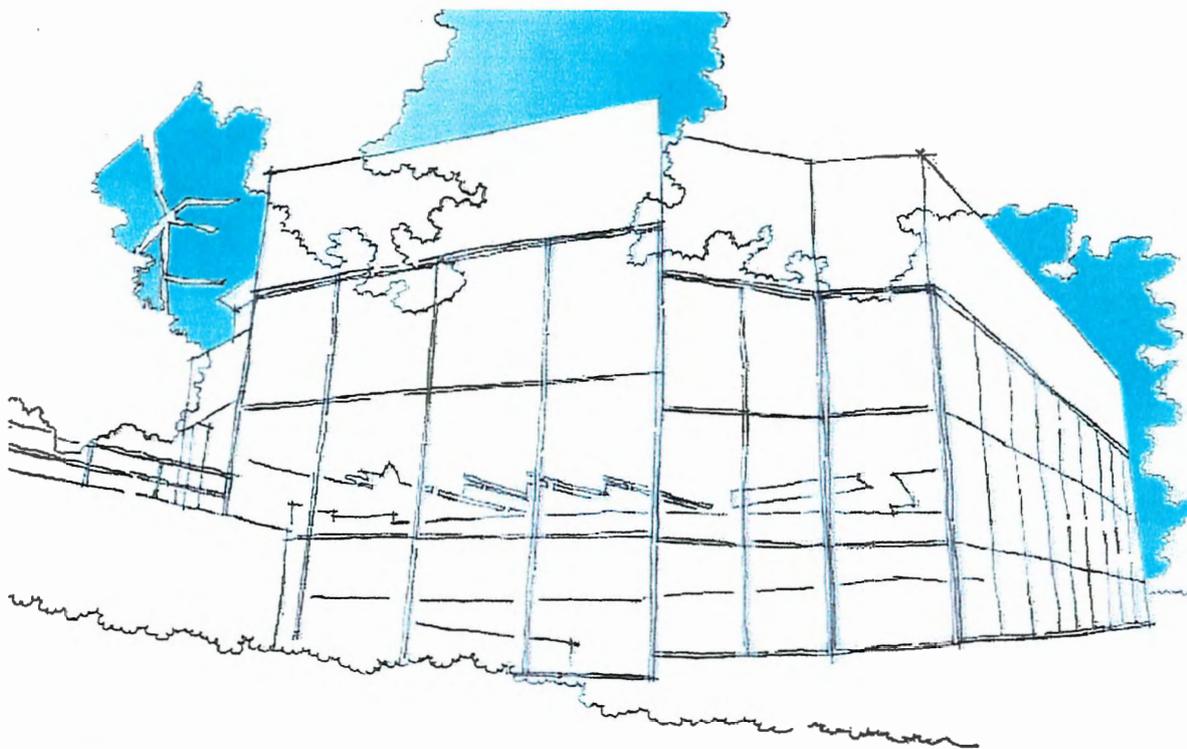


Croquis 05 e 06. Visão frontal da Capela pelo pátio.



A imagem deste novo espaço edificado recém descoberto reivindica para si certa dose de autonomia da forma em relação ao Palácio pré-existente

(Croquis 05). Sua feição monolítica parece uma forma nova, incontida na própria situação topográfica recriada. E também incômoda, talvez insatisfeita, porque formada por excessiva e marcante volumetria prismática, em relação à fluida arquitetura de Paulo, autêntica e obsessivamente inserida no sítio, no relevo e na topografia. O anexo é, antes de tudo, um mirante (Croquis 06). Mirante em concreto aparente, com evidente massa e constituída solidez, que evidentemente o define e limita, apesar de não contê-lo. O platô de assentamento do Palácio não conseguem mais deter nem a apropriação do anexo, intensamente enebriado pela paisagem, nem a continuidade do seu volume, nem a cidade, que se aproxima dele e passa a lhe fazer contexto indissociável. De certa forma, finalmente o Palácio se aproximará da cidade de Campos do Jordão, e não lhe será mais um estrangeiro, visível mas intocável, inalcançável.



Croquis 07. Visão frontal da Capela, do gramado de baixo para cima, com o Palácio ao fundo.

A solidez do volume da capela não detém mais a contemplação dos seus espaços internos, que se escacaram para o visitante e para a paisagem (Croquis 07). A devassidão do interior recria a noção de interiorização do espaço, sacro na sua origem, desconstruída no processo de materialização do projeto. De

certa forma, está na natureza da paisagem oferecida o elemento divino, (in)contido neste simples invólucro de experiências espaciais e simbólicas. Talvez o sacro esteja então sarcasticamente abandonado e profanado. Sua forma chanfrada aparenta total libertinagem e possível irresponsabilidade na definição dos seus ângulos. Dúvidas que se esclarecerão com o redesenho do projeto, na última etapa. O contraste das superfícies de concreto, na parte superior, e de vidro, na continuidade das faces prismáticas do volume, fazem antever uma elevação vertical compacta desta forma, que se opõem ao gramado onde ela se assenta, à vegetação que a cerca e de certa forma a oculta, e ao arrimo de pedra onde ela repousa (à esquerda). O interior está aí, mais do que nunca presente, acima de tudo desvelado; ao sobrevoar o espaço interno, não o faz de maneira paralela e previsível, mas repleto de degraus, volumetrias, massas e surpresas formais no desenho de suas plantas e estruturações. Os exageros naturais das perspectivas transparecem uma impressão de verticalidade que sem dúvida são menos perceptíveis no espaço real do que se apresenta no suporte da representação.

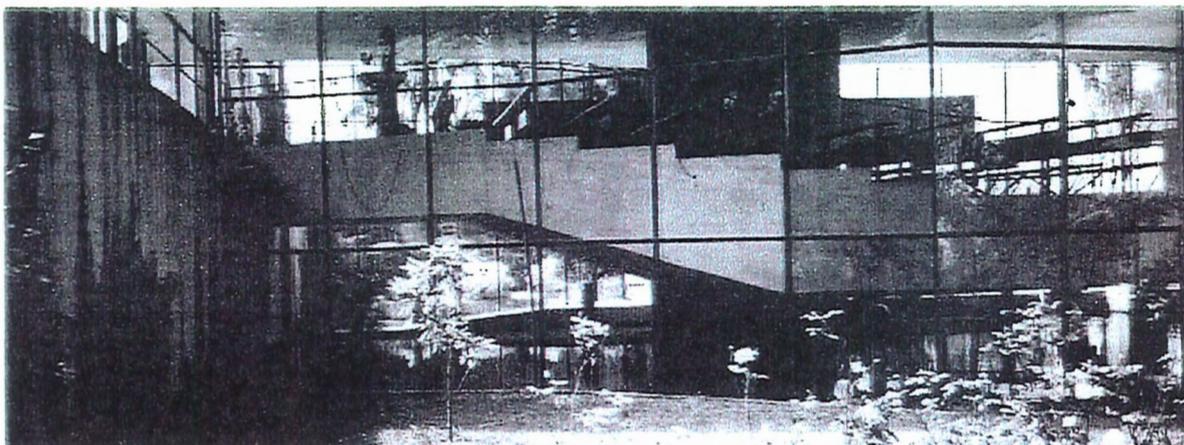
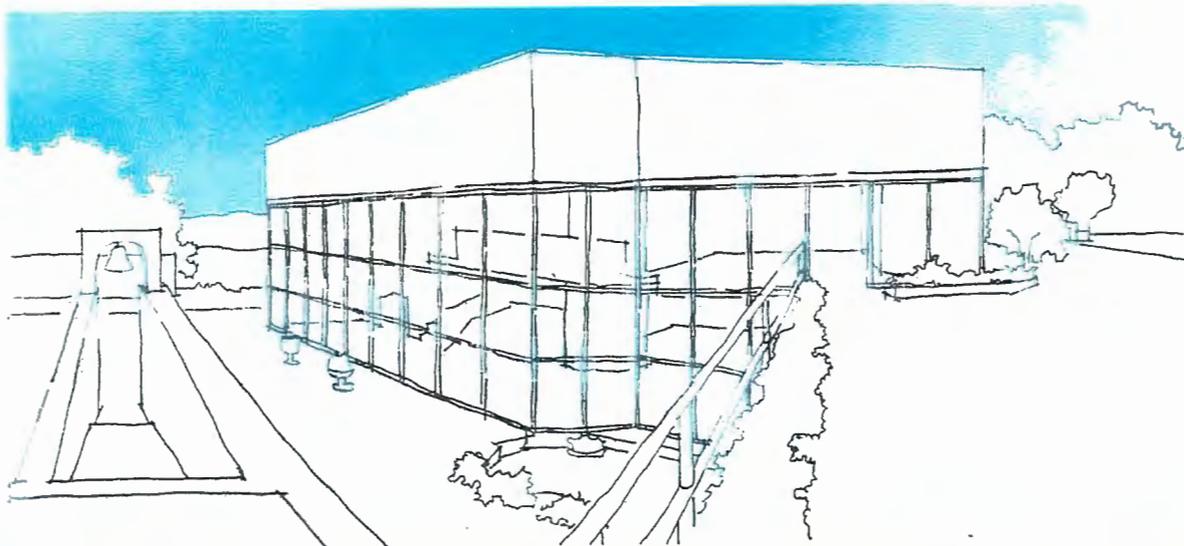


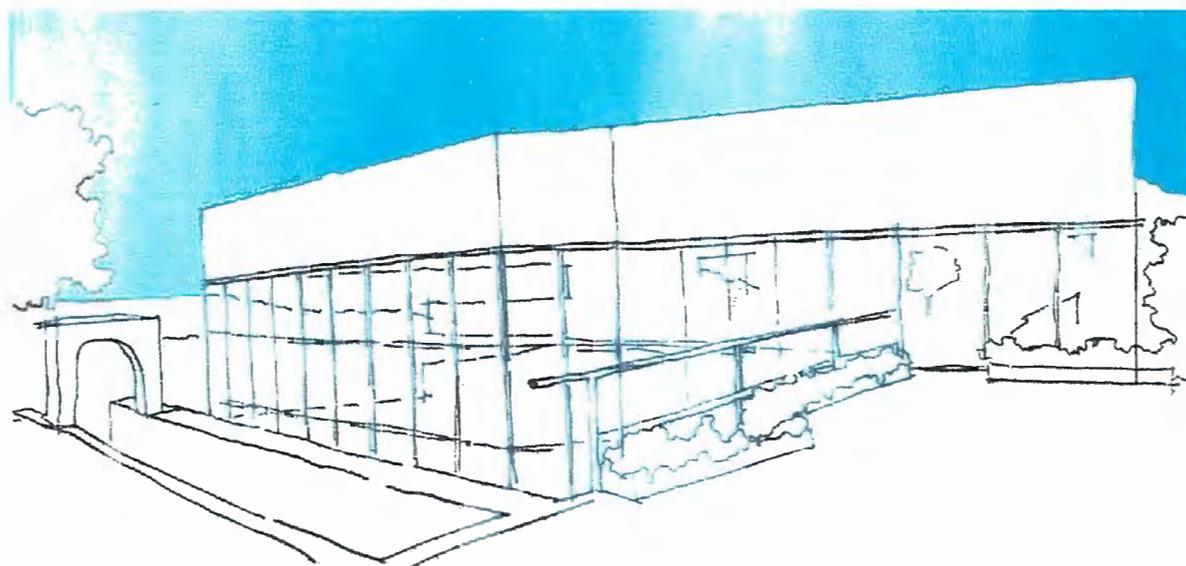
Foto 16. Visão, do gramado, do exterior da Capela, com o muro de arrimo à esquerda.

A transparência (Foto 16) é total e de absoluta complexidade visual. As superfícies internas, seus volumes, sua sólida substância e massa ao redor do grande volume vertical interno, o pilar de absoluta solidez, parecem verdadeiramente sair para o espaço externo, como se este limite não se configurasse no vidro, que, por fim, define a função Capela, com o incômodo enclausuramento do espaço interior em contraponto ao externo. Muito mais que o vidro, é a própria laje superior que organiza o espaço, dando-lhe forma e

segurança. A reflexão do espelho d' água começa a transparecer a forma insuspeitável como a qual a Capela se independe deste ponto de assentamento onde ela se coloca.



Croquis 08 e 09. Visão externa da Capela da esquina do Palácio.



volumetricamente, mais do que nunca a afirmação moderna da autenticidade e exclusividade formal, totalmente à margem de qualquer relação com as referências imediatistas do Palácio, e livre dos seus pré-conceitos "contextualistas". Sua evocação principal, no que tange à forma e seus componentes, é de arquitetura de grandes vãos livres e balanços em concreto e vidro. Seu entorno mais imediato é o arrimo revestido de argamassa, onde ele se estrutura e se recosta. Sem pretensão de vencer o seu desnível, mas preenchê-lo

criando um espaços inusitados, flutuantes sobre os espelhos d'água e os balanços da platibanda multifacetada que os delimitam e finalizam. Acompanhar a Capela, agora visualizada da lateral do Palácio (Croquis 08 e 09), faz visualizar a face leste, a mais intensa do edifício, onde se concentram as mais importantes experiências projetuais dos espaços internos e externos. De início, a já aclamada continuidade horizontal, intenso vetor em direção à cidade, que agora está intensificada pela extensão mais longitudinal e reta da laje superior, cuja elevação possui um único chanfro que constitui leve desvio do plano vertical. Estabelece-se o pátio lateral, espaço livre entre a Capela e um corredor de acesso ao nível do Palácio, que será melhor visualizado em outra vista posterior. Neste pátio localiza-se um lago externo, que constitui continuação do espelho d'água interno. As lajes e espaços internos se diversificam e ganharão notório desenvolvimento nesta face visualizada inicialmente pelas duas imagens, complementares entre si. O alicive, onde confortavelmente repousa a Capela, se recorta numa plataforma retangular pavimentada e chão nivelado 3 m abaixo, graças à execução de um arrimo em concreto. O projeto começa pela construção do terreno: duas esplanadas flanqueando um muro. Este compreende dois trechos, paralelos mas defasados (um no nível do átrio da capela, outro no nível do espelho d' água e pátio externo da capela), e uma concavidade intermediária (que limita o pátio externo e contém uma passagem, do interior da sacristia para o acesso direto ao subsolo do Palácio).

A lateral do pátio inferior, denominada 'estar' dos usuários palacianos da Capela, como jardim íntimo contido uma praça interna anexa, concentra-se aconchegantemente instalada nos limites do corredor de acesso ao nível do Palácio. Constitui um significativo espaço de transição entre a área inferior da Capela, denominada nível sacristia, e o Palácio em si. Transição não só de acessibilidade, mas também de configuração espacial, como se poderá perceber nas visões opostas em direção ao Palácio. A distinta caracterização tipológica destes dois espaços principais – Capela e Palácio – ganha evidente situação intermediária com a existência deste espaço de permanência reservada e ocupação itinerante.





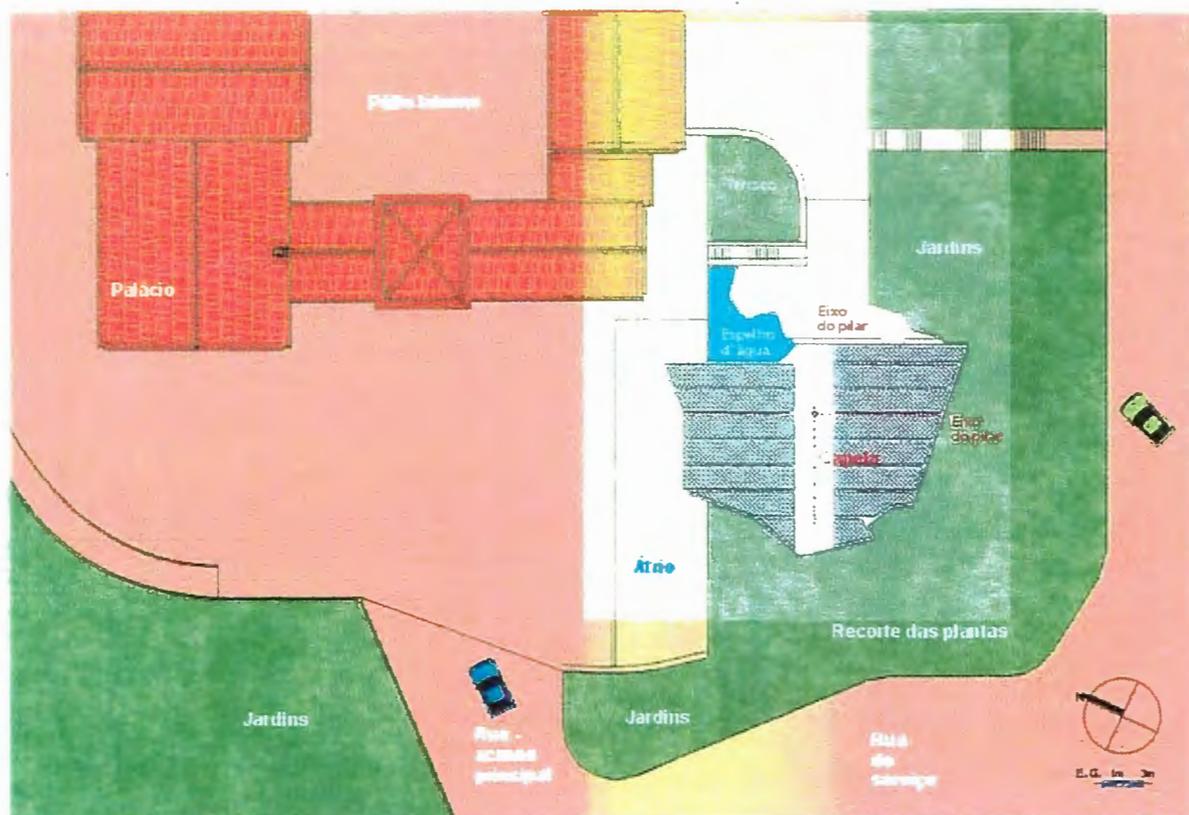
Fotos 17 e 18. vistas da área de estar para o nível do átrio e do exterior do Palácio.

A Foto 17 constitui a vista da área de estar para o nível do átrio e do exterior do Palácio, onde se pode contemplar o desnível de 3m entre os espaços já definidos e a caracterização de jardim como forma de ocupação desta área. A inserção do jardim recupera o elemento '*natureza*', gerador de evidentes elementos-chave do partido arquitetônico ora reconstruído. Uma separação entre as duas áreas que em primeiro lugar faz transição e define circulações e convivência externa com a Capela. Na foto 18 vê-se o lago externo, na área de estar externa, que configurará uma situação de continuidade espacial, tanto do espelho d'água quanto da própria ambiência interna da Capela para o espaço exterior da Capela. Um corredor articula o subsolo do Palácio com a capela ao longo da ponta nordeste do arrimo. Alinhada com a ponta sudoeste mais avançada e feita no mesmo material, a parede externa e o teto plano fundem visualmente o corredor à plataforma.

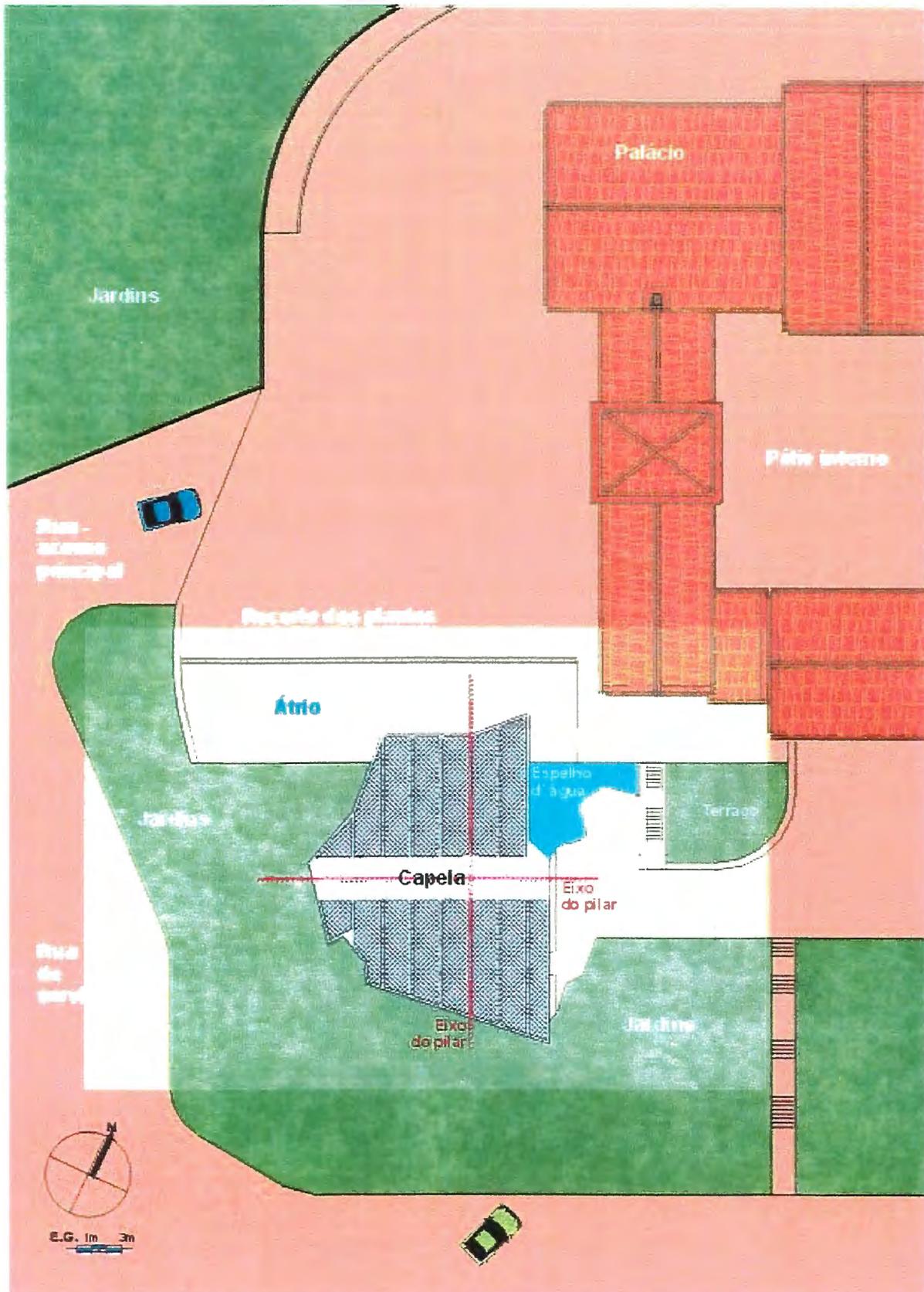
Cabe agora inserir uma outra ótica de leitura, onde a Capela poderá ser visualizada e interpretada de forma complementar a partir das suas representação técnicas: implantações, plantas e cortes.

O conteúdos dos seguintes desenhos ora apresentado será o projeto completo como hoje configurado. Posteriormente, incluiremos nesta narrativa o processo de reconstituição da construção gráfica destes desenhos, que servirá para a reconstrução de alguns aspectos finais e do processo de projeção oriundo da *praxis* do desenho, necessários para uma ampla compreensão deste objeto de estudo conforme metodologicamente traçado.

Na representação abaixo (**Desenho 02**), visualizamos a implantação geral da Capela. Vale perceber a relação de massa e área construída da Capela em relação ao Palácio; a sua posição no assentamento, que provoca um muro de arrimo com desnível de 3m em direção do jardim e do centro histórico da cidade; o posicionamento intencionalmente criado a partir de uma longitudinal paralela ao Palácio, originado na locação em eixo do pilar central da Capela; a escala da nova edificação, definida pelos veículo que se dirigem na direção do pátio principal do Palácio e da rua secundária de serviço; e o contraste das coberturas: as águas retangulares de telhas cerâmicas se opõem francamente à laje plana de concreto de forma multifacetada, ainda oposta, por sua vez, à gestualidade do curvilíneo espelho d'água externo. A seguir se encontrará a mesma implantação mais ampliada (**Desenho 03**), através de um giro no papel para acompanhar um formato mais ampliado da representação ortogonal. A partir desta, fica ainda mais claro o recorte de uma 'mancha' de área onde se poderá conhecer com mais propriedade e aproximação a escala do edifício, definido nas suas respectivas plantas pela mancha mais clara da imagem.



Desenho 02. Implantação geral do Palácio e Capela.



Desenho 03. implantação ampliada do Palácio e Capela.

Nas páginas seguintes se encontrará a representação das plantas completas dos pavimentos do edifício da Capela, no desenho final que representa a atual configuração daquele espaço (Desenhos 04, 05 e 06). Em seguida estarão os respectivos cortes do edifício (Desenhos 07 e 08), imagens com apurado detalhado gráfico e de ampla carga de informações que se constituem em elementos espaciais absolutamente concretos, no ponto de vista da percepção das intenções e procedimentos projetuais do arquiteto.

As representações aqui contidas são constituídas por imagens produzidas passo-a-passo no software AutoCAD, que foram posteriormente exportadas para receber tratamento gráfico por meio do uso do software Corel Draw, resultado final de um processo de redesenho em planta e cortes, que será descrito a seguir e inteiramente destrinchado de forma gráfica, com a completa representação de todos os procedimentos de desenho, que por sua vez deverão explicitar considerações de interpretação e método de projeção, como já colocado anteriormente.

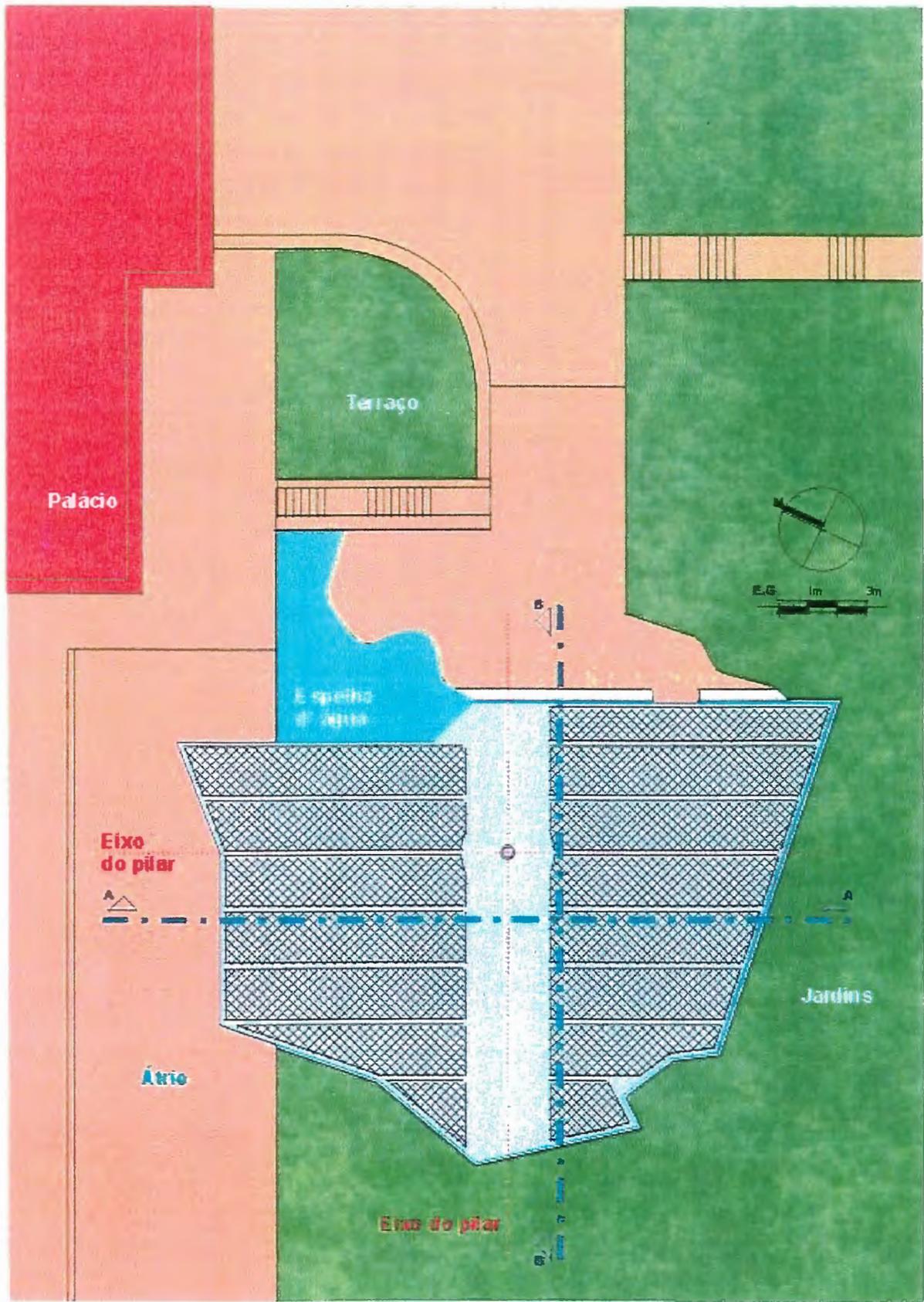
A opção por apresentá-las inicialmente completas se restringe a continuara mesma linha de interpretação até então, com a continuação em seguida dos croquis, fotos e desenhos com as respectivas visualidades internas do espaço em questão.

Segue uma sucinta descrição do conjunto de plantas que se segue:

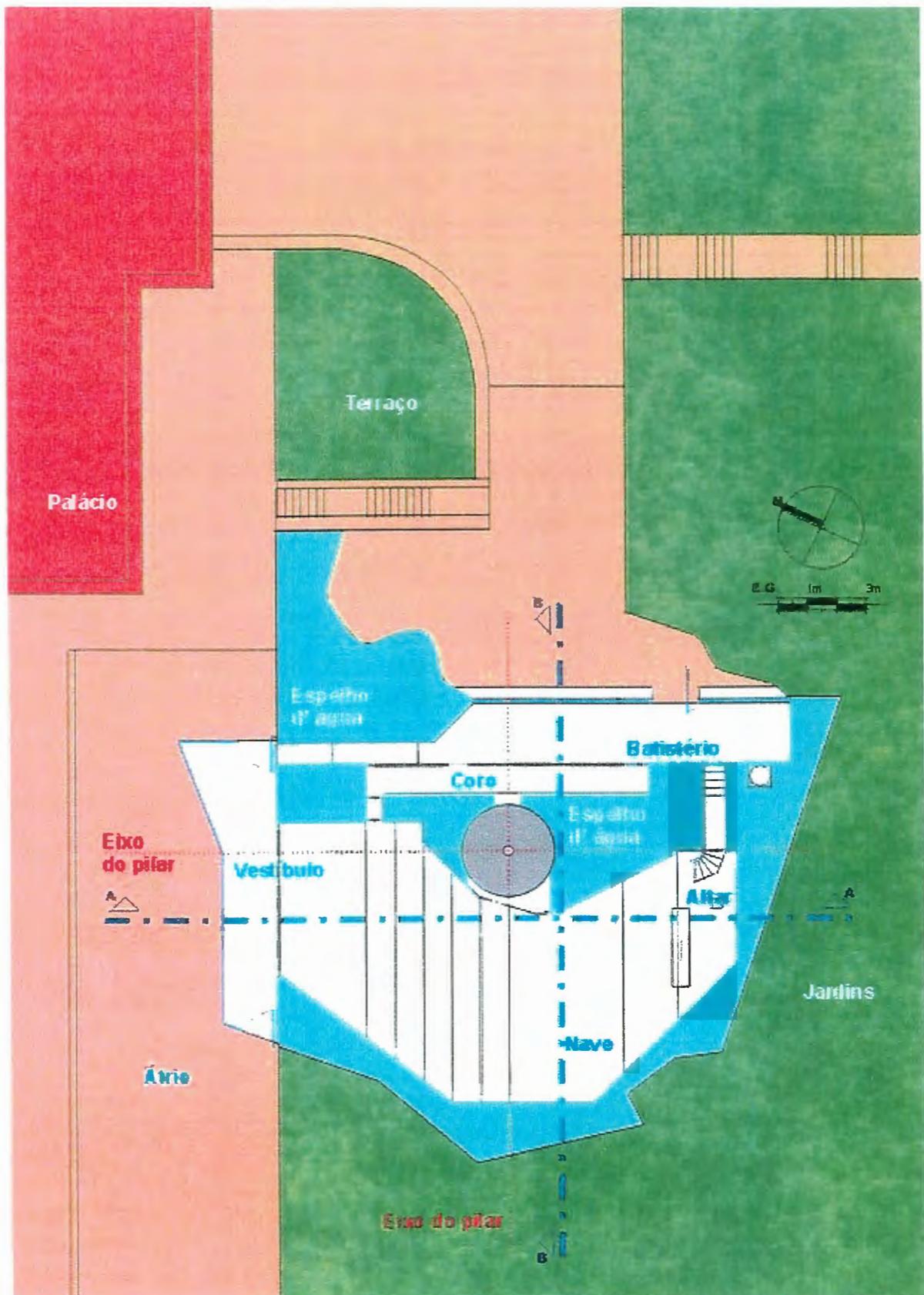
O **Desenho 04** compreende a planta de cobertura da Capela. A principal ocupação observada é a laje de concreto nervurada e invertida, que possui proteção especial dos seus vãos internos com o revestimento superior de uma tela metálica. Concentra toda a completa representação da área ocupada fisicamente pela Capela, com a projeção sobre o solo da edificação em vista superior.

O **Desenho 05** compreende a planta da nave da Capela. O pavimento principal do edifício, com os espaços mais nobres do programa da Capela – átrio, nave, altar e coro, representados e fisicamente constituídos. Assim como a própria laje de cobertura, lajes de concreto se apoiam no pilar central para criar os espaços interiores do programa da Capela anteriormente descrito, de forma absolutamente independentes dos caixilhos externos de vedação, que por sua vez são atirantados à laje superior e constituem uma simples pele de revestimento e proteção contra a ação das intempéries.

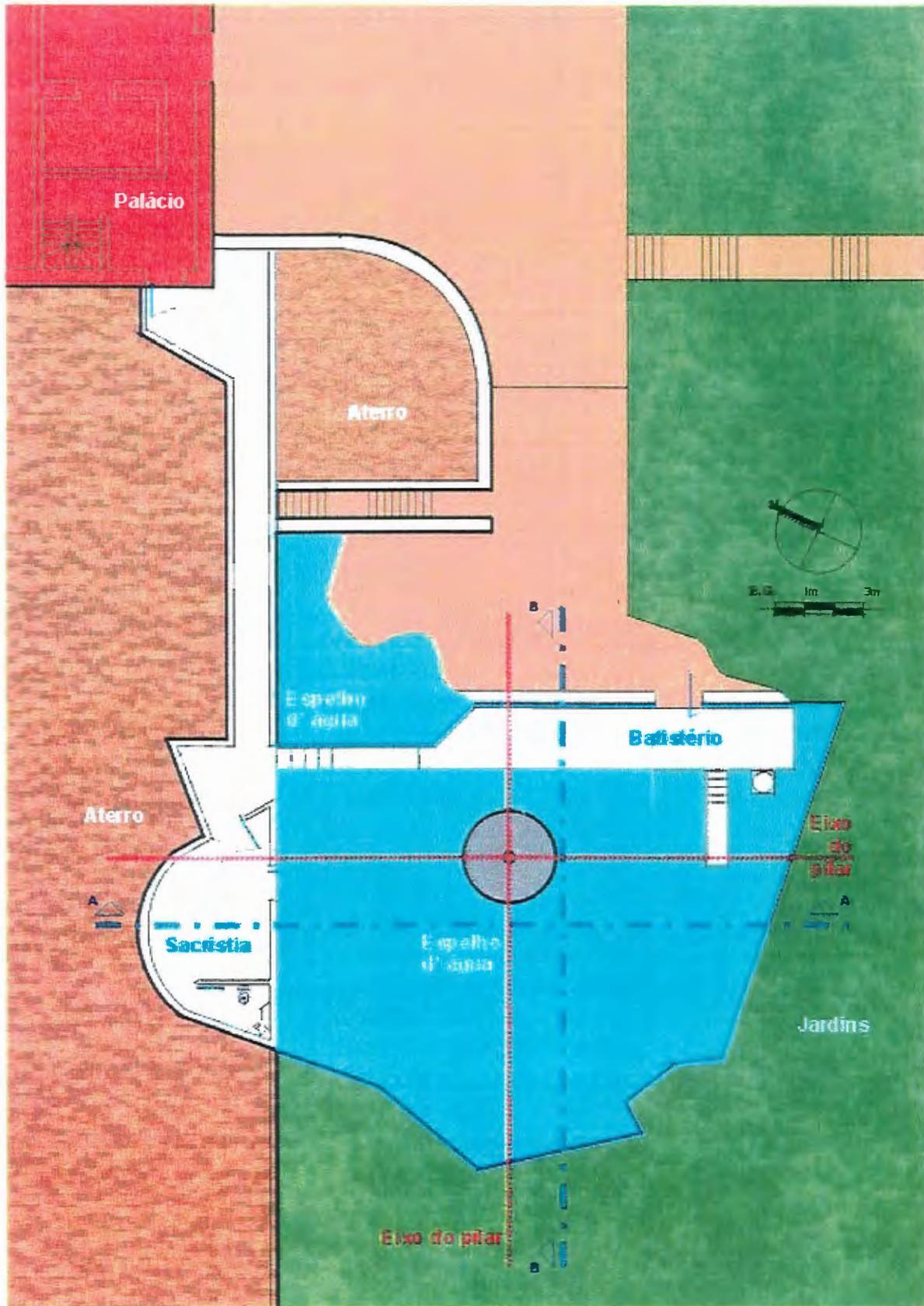
O **Desenho 06** compreende a planta do batistério da Capela. Faz a função dos espaços de apoio aos atos litúrgicos, com o batistério propriamente dito e a sacristia, além do jardim lateral e da passagem que faz comunicação direta com o Palácio. O pilar central está livre no meio do espelho d'água e faz comunicação com a projeção de cada uma das lajes que conformam as funções da Capela. O batistério tem comunicação intensa com o pátio externo e convive com os fundos das lajes da nave e do coro. A sacristia é o único espaço de real isolamento e contrição e dela sai um longo corredor de comunicação direta com o Palácio.



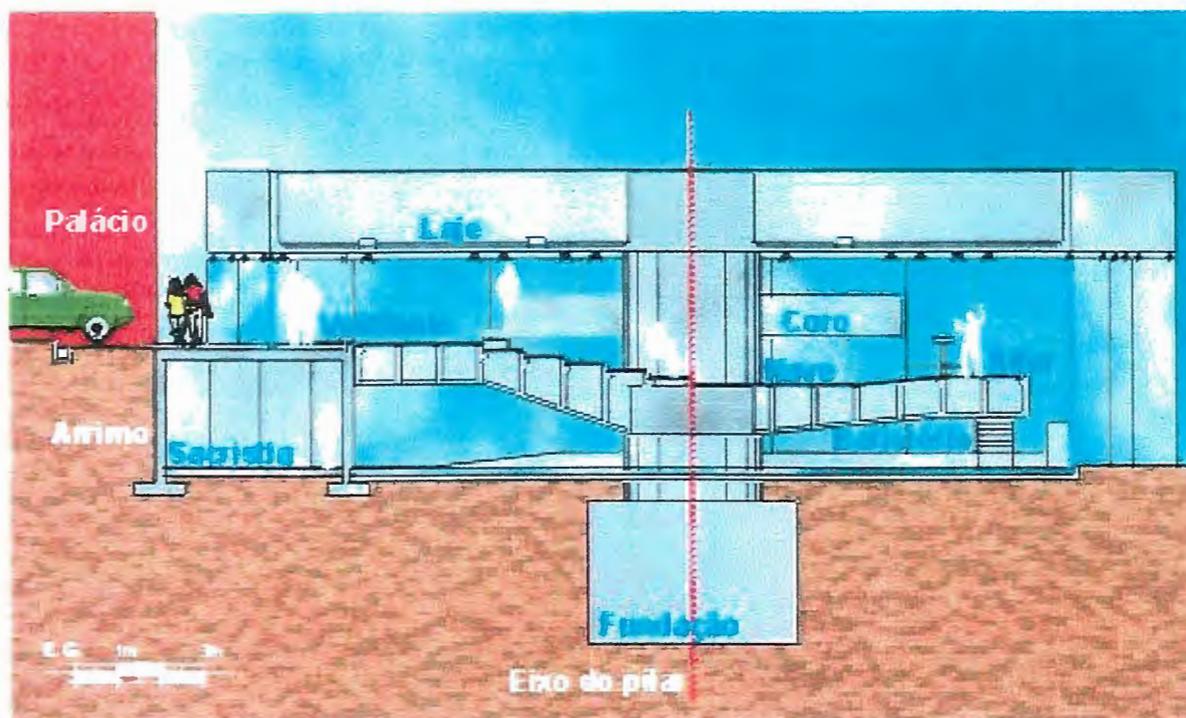
Desenho U4. Planta de cobertura da Capela.



Desenho 05. Planta da nave da Capela.



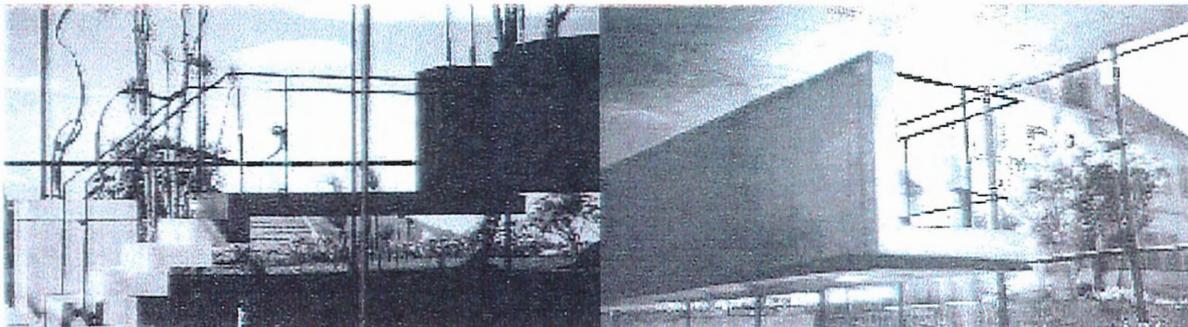
Desenho 06. Planta do batistério da Capela.



Desenho 07. Corte A.A.

O **Desenho 07** constitui o corte longitudinal do edifício, devidamente indicado nas plantas e implantações. O edifício do Palácio está, ao mesmo tempo, muito perto e muito longe. O assentamento da Capela é um gesto racional de criação de um eixo organizador e sustentador do espaço: o pilar, fundante elemento histórico da arquitetura. Secção redonda, massudo (3,30m de diâmetro), centralizador e concentrador de todos os esforços estruturais da nova edificação, com exceção da sacristia, único elemento (e ambiente) assentado diretamente sobre o arrimo. A escala humana consegue sensibilizar para a percepção da enorme quantidade de informações espaciais que se dão neste espaço interno. A variação do pé-direito se dá na medida que as lajes e os espaços internos vão se desenvolvendo, e as funcionalidades acontecendo no espaço, descontroladas, devassadas. Dotada uma inegável isenção da forma convencional, e até da sua função primeira, nem de perto pode se associar de maneira imediata às formalidades de uma capela. O vestíbulo relaciona-se diretamente com o átrio, no nível externo do pátio do Palácio. O mesmo piso, da mesma substância (concreto queimado), só é convertido em capela quando o vidro define a sua nova função.

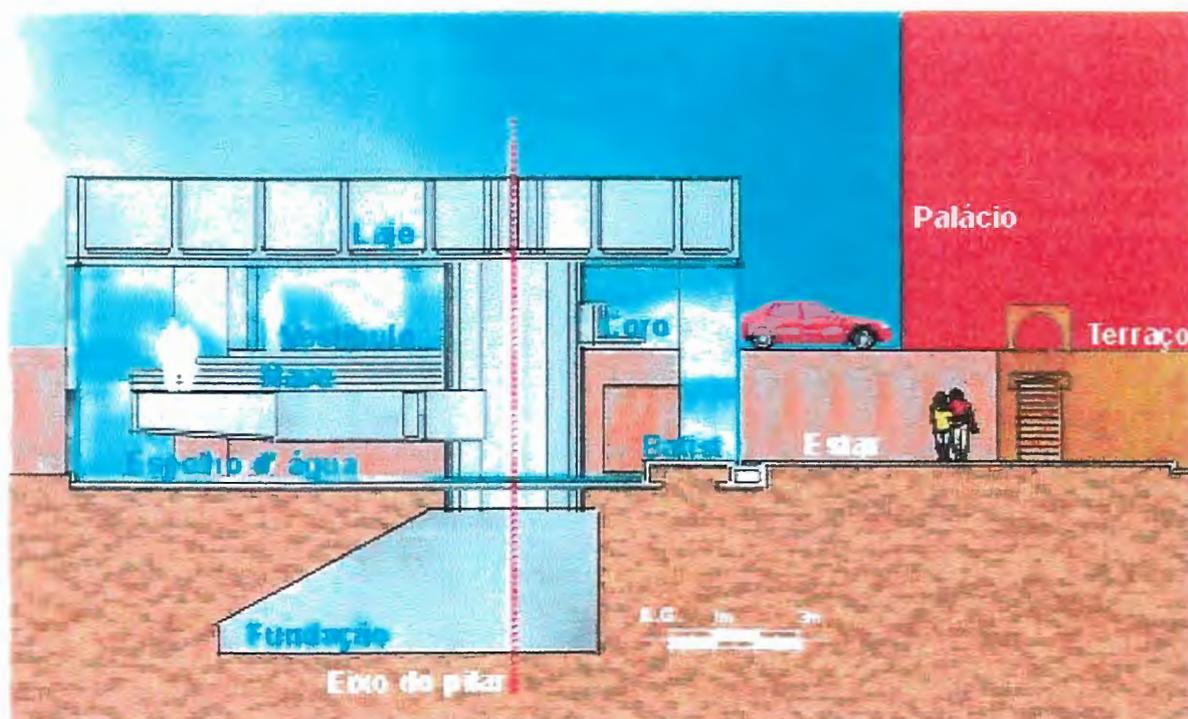
Possui uma quase que imperceptível separação, dada por uma simples junta de dilatação, entre o piso que recobre a sacristia e a laje em balanço, apoiada exclusivamente no pilar central, que se estende para a escadaria onde se posicionam os bancos e os fiéis, e o seu ancoramento é tão tênue quanto informal. Nave e altar se fundem em uma leve rampa de acesso, assim como todos os seus espaços internos que parecem coexistir inevitavelmente. O coro, balanço levíssimo apoiado exclusivamente no pilar, controla a visualidade interior do espaço e reforça o seu eixo longitudinal, como que a repetir o gesto de projeção da Capela em direção à paisagem. A coroar e dominar este interior, três elementos: a laje superior, plana, invertida, outra vez exclusividade de apoio no pilar central; o espelho d'água, que traz som, reflexão e movimento para o projeto; e o vidro, tênue, simples pele, sem qualquer função estrutural. A suportar tudo isto, um sonoro bloco de fundação de 5m x 3,5m de concreto-massa, ancorado na direção oposta, acrescentando massa e solidez a estes balanços, que desconhecem os arrimos como lugar de apoio, mas se localizam sós, e altivamente flutuantes.



Fotos 19 e 20: Altar e Coro levitam no apoio simples do pilar central.

Nas Fotos 19 e 20, encontram-se imagens do altar e do coro, que *'levitam'* no apoio simples do pilar central. O acesso do altar ao batistério revela detalhes de ancoramento que são como que pequenas nuances de separação e independência. Corrimões metálicos finos e sutis só contém e protege. Hierarquicamente, não podem estabelecer massas e formas que venham a estabelecer conflito com as outras massas e formas que verdadeiramente ocupam e organizam os espaços. Os itens do programa espacial comportam-se como volumes e elementos formais, que são compositivamente operados para moldar a

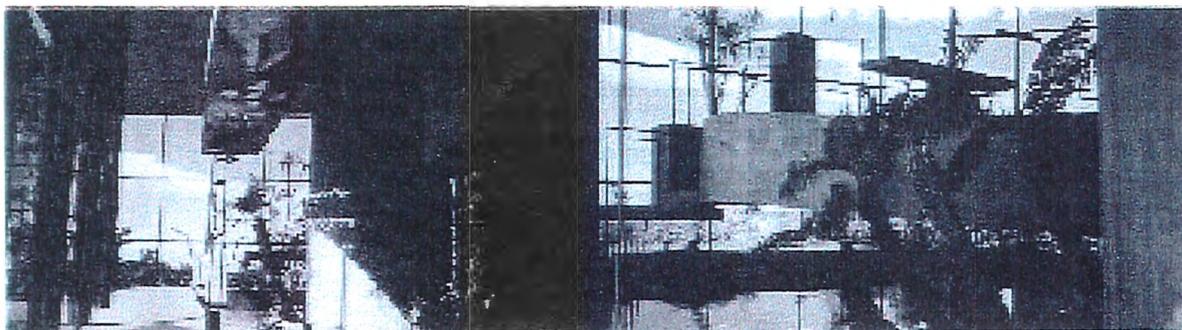
espacialidade interior do projeto, e estão bem acima das questões meramente funcionais, como, por exemplo, o quesito segurança. De certa maneira, um formalismo de grandes massas e intensa participação e intervenção do gesto criador do arquiteto. Além disso, o interior não pode mais, de maneira alguma, desvencilhar-se do exterior, seja o horizonte, seja o Palácio.



Desenho 08. Corte B.B.

No **Desenho 08** está a completa representação gráfica do corte transversal do edifício da Capela. Torna-se ainda mais intensa a relação de proximidade com o edifício do Palácio. O desnível de 3m do fundo, mais perceptível no pátio externo ('estar'), denota a criação deste grande platô de locação da intervenção. De forma ainda mais visível pode-se perceber o marcante eixo do pilar, que determina e sustenta o assentamento da Capela. Dois grandes elementos espaciais se apoiam diretamente nele: a conjugação vestibulo/nave/altar, mais visível no corte anterior, e que concentra a grande função programática de capela, com uma acentuada viga maciça de sustentação; e o coro, um 'L' invertido de concreto apoiado no pilar e que estrutura uma longilínea cantoneira rígida que reafirmará o eixo longitudinal da Capela (ver foto anterior). O corte denota os significativos elementos de ligação destas estruturas ao pilar, que sempre desenvolvem um desenho estrutural

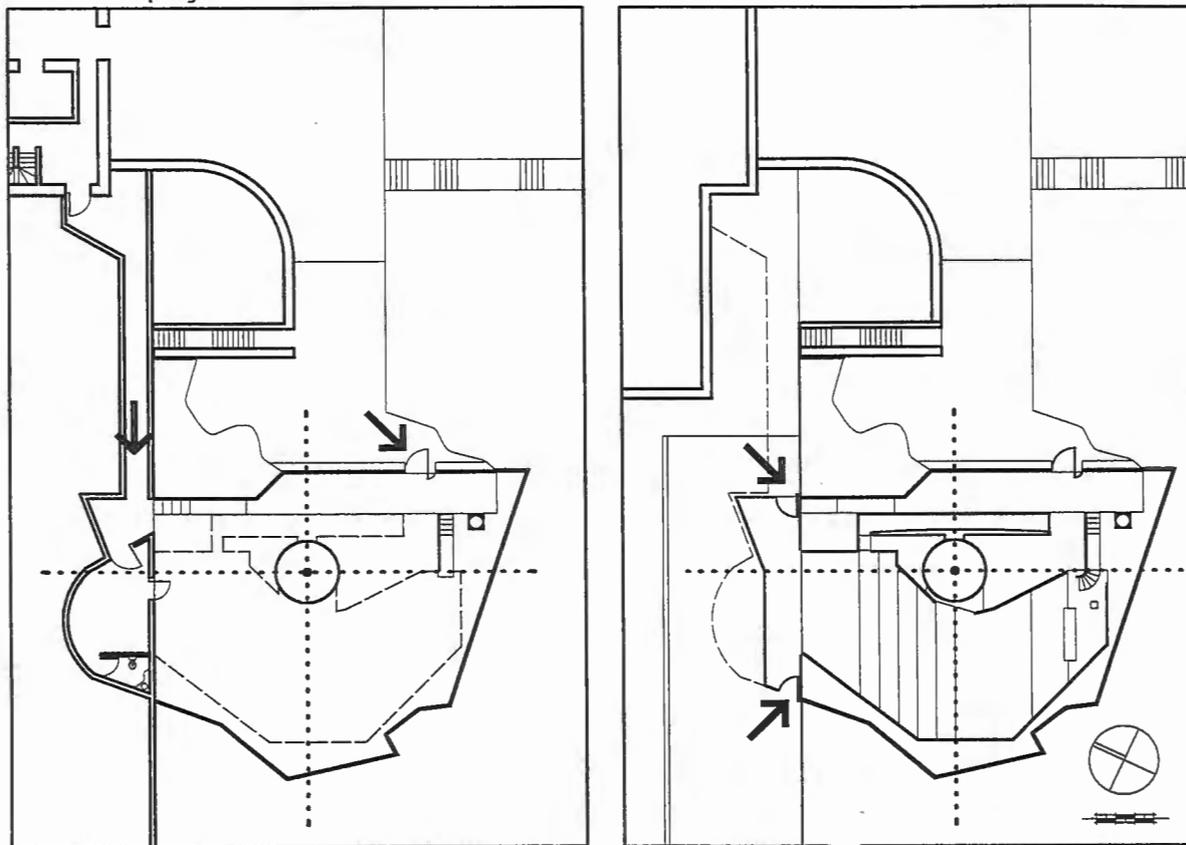
próprio e único para cada situação. Mais que no outro corte, pode-se perceber a poética inserção do pilar no espelho d'água, que agora discursa com o fundo da laje da nave. A escala humana deste espaço interior é variada e intrigante. Aliás, é no corte anterior que se poderá verificar a variação do pé-direito interno, nos conflitos e convivências das lajes e dos espaços internos. O vestíbulo e a nave se ligam de forma contígua no eixo longitudinal, assim como todos os seus espaços internos, que passam a coexistir inevitavelmente. A visão integra os seus componentes/volumes/espaços, que se fundem numa única forma prismática e translúcida. Os mesmos três elementos dominam este cenário interior e lhe dá forma derradeira: a laje superior, o espelho d'água e o vidro externo. O bloco de fundação demonstra o seu verdadeiro sentido de ancoramento no solo, desenhado como uma grande sapata de 9m x 3,5m de concreto-massa, sustentando todo o balanço estrutural da implantação da capela, conhecido o ônus de se enterrar toda esta grande volume de concreto para proporcionar tão rígido e resistente comportamento estrutural, ainda mais para um projeto de um anexo. No entanto, este quesito não chega a intimidar a concepção do arquiteto, especialmente ao projetar tendo o Estado como cliente. Além do que, semelhante concepção só se faz possível com ousadia estrutural numa solução arrojada.



Fotos 21 e 22. Vistas interiores do batistério e do altar da Capela.

As Fotos 21 e 22 apresentam elementos do projeto elencados no último corte; estão todos aqui presentes, e proporcionam as experiências internas contidas nesta forma de representação. Lajes, pilar, vidro e água. Os sofisticados espaços, com seus balanços e visualizações múltiplas que se reúnem agora nas experiências internas, devem serem conhecidos e interpretados.

A partir da implantação e das três plantas ampliadas, podemos perceber que a localização da Capela na porção sudeste da propriedade, à direita do Palácio, possibilitou diferenciadas opções de circulação e acessibilidade direta ao seu espaço interno.

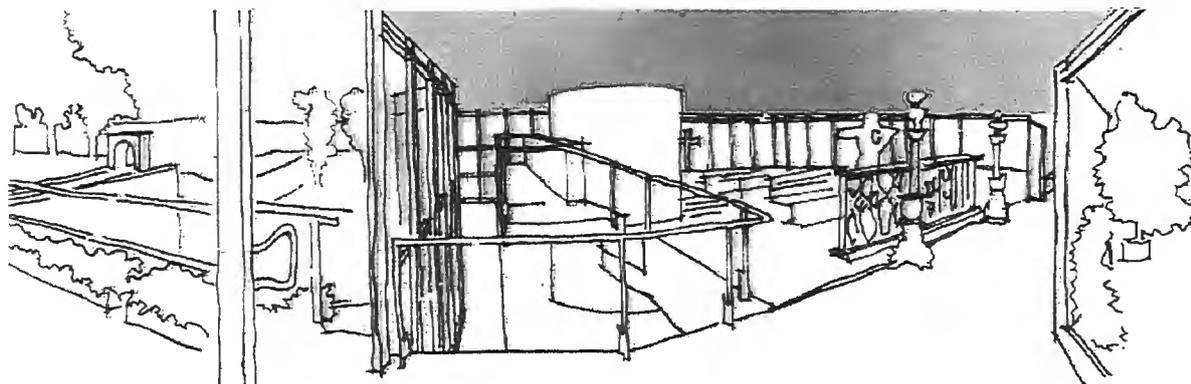


Desenhos 09 e 10. Localização das opções de acessos a Capela nas plantas do batistério e da nave, respectivamente.

Justifica-se pelos diferentes níveis de usufruto e necessidades, tais como: rotina de manutenção e limpeza pelo mesmo corpo de funcionários do Palácio; usufruto concomitantes dos espaços de entorno, como o átrio, o pátio lateral e o interior direto do Palácio; concomitância de eventos diferenciados, como a visitação em horários públicos; a celebração de cultos e liturgias públicas; uma opção de frequência reservada exigida pelo público específico do uso governamental, como autoridades, o próprio Governador de Estado, e outros.

Coexistem no projeto final: duas portas de entradas principais, diretamente no átrio, nível externo superior contíguo ao pátio principal do Palácio, na ponta das fachadas oeste e leste; uma saída lateral secundária, localizada na

porção central da fachada leste, dando acesso ao pátio no nível do batistério, entre a Capela e a elevação do terraço; um acesso íntimo, diretamente por circulação subterrânea, ligando a sacristia à ala sul do Palácio no seu nível subsolo, contíguo ao batistério da Capela.



Croquis 10. Imagem do espaço interno da Capela da entrada dos fundos.

No Croquis 10, encontra-se a imagem do espaço interno da Capela da entrada dos fundos, vindo da lateral sul do pátio principal do Palácio. Nesta vista do vestíbulo se observa o amplo domínio do espaço interno pela laje superior e pelo pilar, e a ocupação deste espaço pelo mobiliário sacro, acervo de caracterização museológica que não dialoga com a neutra linguagem e materiais usados na Capela. No alinhamento do corrimão frontal nota-se a junta de dilatação que independe a laje do vestíbulo do piso estendido do átrio para este espaço interior. Percebe-se ainda a intensidade do visual externo no seu interior, pela transparência do vidro, que propicia a convivência das visualidades de interior e exterior. No espaço real, uma impressionante reflexão do espelho d' água demarca-se na laje superior, efeito causado pela entrada do sol da manhã, produzindo acentuado dinamismo com a sua movimentação e seu inusitado brilho oscilante.



Fotos 23 e 24. Vistas dos espaços internos da Capela.

A Capela se solta e independe do edifício existente, resguardando a sua identidade formal própria, assim como também a histórica. Ao mesmo tempo, procura transformar num arranjo 'em U' de flagrante intenção simétrica a organização compositiva do Palácio. A concavidade se obtura com o prolongamento do arrimo que encerra a sacristia contígua ao corredor. O átrio se dispõe acima, acessível da plataforma de pedra irregular. Uma laje nervurada e invertida de concreto recobre átrio e nave.

O pé-direito, pouco superior a 2 m do primeiro nível (do átrio), se compensa imediatamente com a transparência do vidro que o limita, e se estende para baixo cercado a capela inteira. Plataforma e

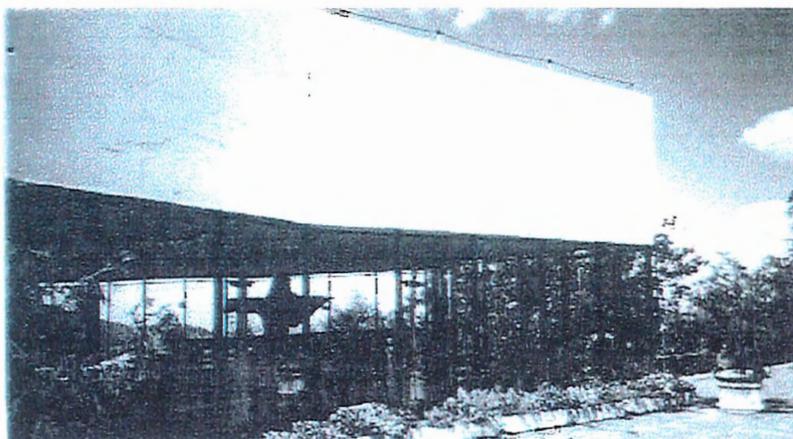
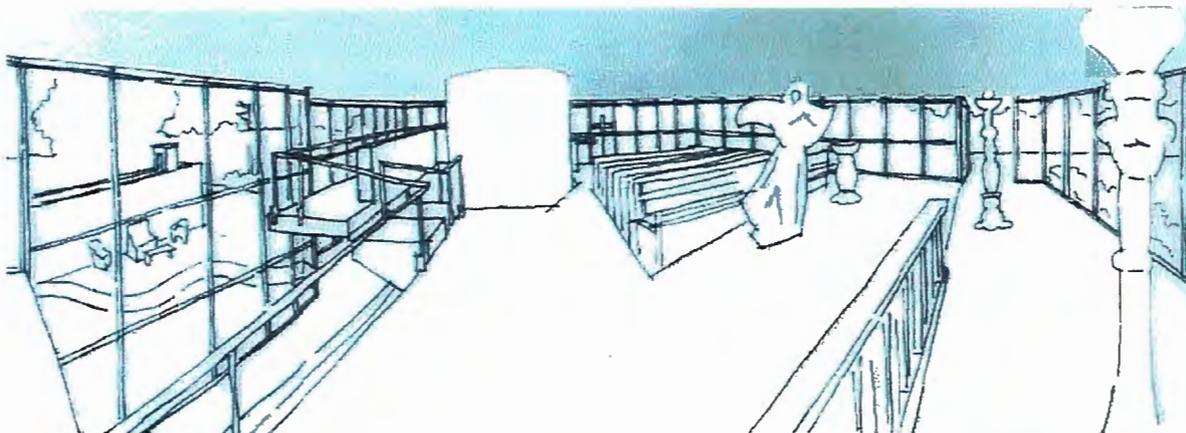


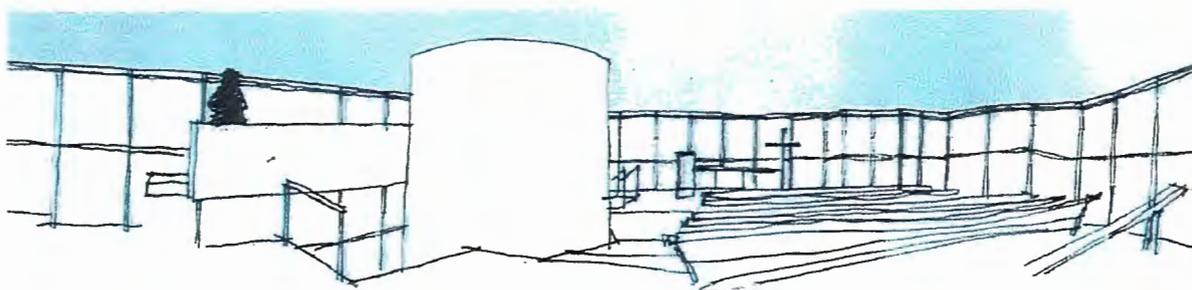
Foto 25. Vista externa da platibanda de concreto da Capela.

Capela visivelmente se interpenetram e conjugam na forma do edifício: esta situação de complementação advém de uma ilusão de ótica causada pela ação projetual, procurada e alcançada na manipulação dosada e contínua da geometria das formas e da matéria. Átrio e vigamento de concreto externo possuem a mesma dimensão vertical final (2m), onde a platibanda facetada em concreto à vista assenta-se pesadamente, e ao mesmo tempo flutua em levitação contrastante sobre o vidro que prolonga sem suportes aparentes, criando frestas de ventilação ente os montantes de ferro e independento estas faces planas, recuperação conceitual do já exaustivamente citado detalhe de sustentação do vão livre do MuBE¹³. Na Foto 25, encontra-se a vista externa da platibanda de concreto ao lado da entrada principal da Capela, no átrio superior, com relação intensa de contrastes entre os materiais de acabamentos principais que determinam o volume multifacetado. Os canteiros e vasos externos ocultam a

relação mínima de contato da caixilharia com o piso do átrio, que com esta ação se insere no espaço interno e se torna efetivamente o vestíbulo. No Croquis 11,



Croquis 11. Vista do espaço interno no vestíbulo, sobre o eixo longitudinal do pilar.



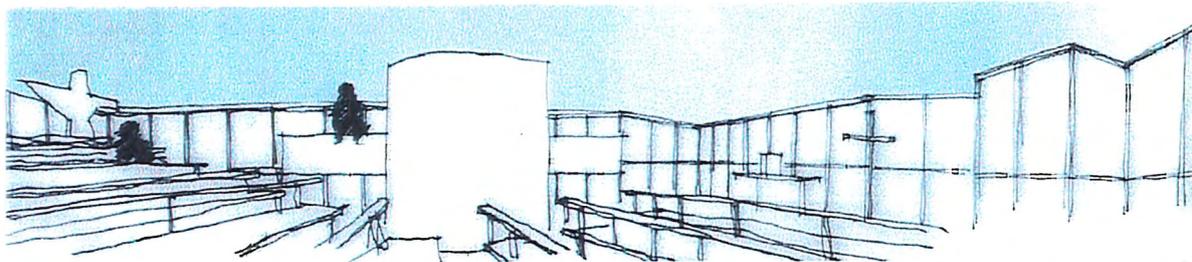
Croquis 12. Vista do espaço interno do vestíbulo, com deslocamento pelo fundo na direção da entrada principal.

tem-se a vista do espaço interno no vestíbulo, sobre o eixo longitudinal do pilar. Na medida que se avança em conhecer o espaço se percebe a contraposição que os espaços internos e externos estabelecem, e a intensa surpresa que se têm na fruição deste conjunto de lugares e funções.

No Croquis 12, a vista do espaço interno do vestíbulo, com deslocamento pelo fundo na direção da entrada principal, abre-se aos poucos na visibilidade da escadaria ocupada pelos bancos, do altar ao fundo da cena e do coro que sobrevoa e referencia o espaço, apoiado no pilar cada vez mais presente. A presença da escala humana dá a noção de ampliação do pé-direito, que se processa a partir do movimento que os planos diferenciados provocam no lugar, sempre subordinado ao pilar, que o referencia e ocupa.

¹³ Paulo Archias Mendes da Rocha (arquitetura): Museu Brasileiro da Escultura (MUBE), São Paulo SP, 1986-1995.

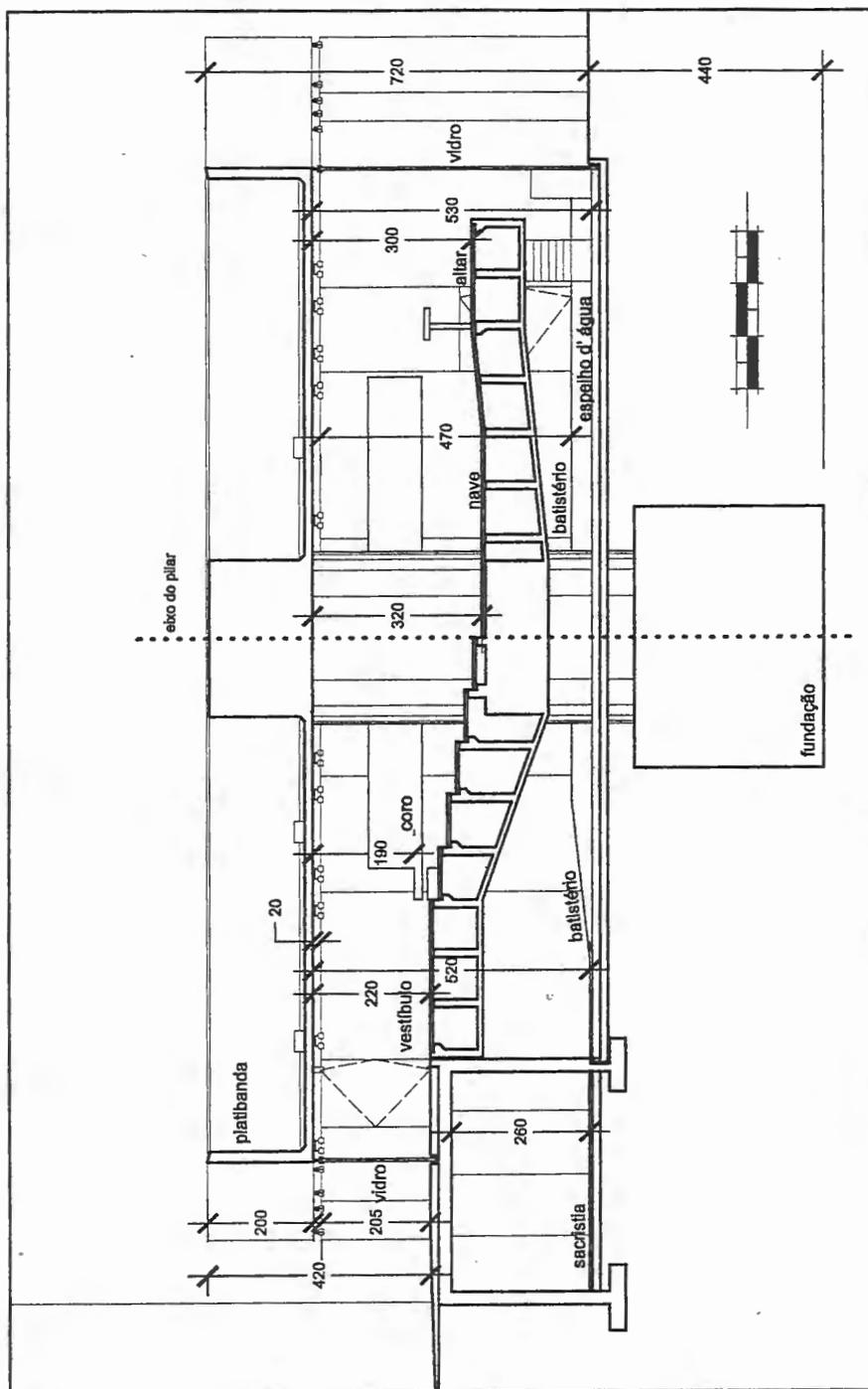
No Croquis 13, encontra-se vista do espaço interno da capela, descendo pela circulação lateral da fachada oeste. O domínio do pilar na sua relação com o espaço interno se acentua com a referência humana. As descobertas volumétricas do espaço se acentuam com a medida da circulação no eixo longitudinal do espaço. Desde a esquerda, onde a escultura de madeira “São Pedro”, de Élvio Becheroni, de braços abertos contém o interior da capela; passando pela completa visualização do coro na sua relação com a nave; até o simples e contido altar que se perde na abertura da perspectiva e dinâmica do volume à direita. O fiel espectador sentado vê o espaço se agigantar enquanto o pé-direito cresce na medida em que se desce para o altar.



Croquis 13. Vista do espaço interno da Capela, descendo pela circulação lateral da fachada oeste.

Vista da plataforma, a platibanda recua para conter o espaço sacro, atraindo a visão para o seu centro, subjetivo eixo simétrico das fachadas provocadas. Desde as suas pontas, nos vértices de fechamento das fachadas, constitui-se integral e compacta. Apesar de simples e irregular faixa cinza, com todas as naturais patologias que freqüentemente estão presentes nos irregulares processos de execução da arquitetura pública brasileira, constitui faixa horizontal facetada. Vista do jardim inferior, a platibanda estabelece uma notável e massudo contraponto com o muro de arrimo de concreto, se remetendo na direção da cidade como que constituindo planos verticalizados em faixas envolventes, e zigzagueando discretamente ao lado do palácio. Buscar reafirmar a sua formação a partir de racionais eixos de implantação, que podem gerar, primeiro, um pilar, e, apoiados nele, espaços tridimensionais de desenho complexo e potencial formalismo, onde ângulos, vértices e liberdade espacial são recorrências da operação projetual, e um possível procedimento contínuo de corte, de

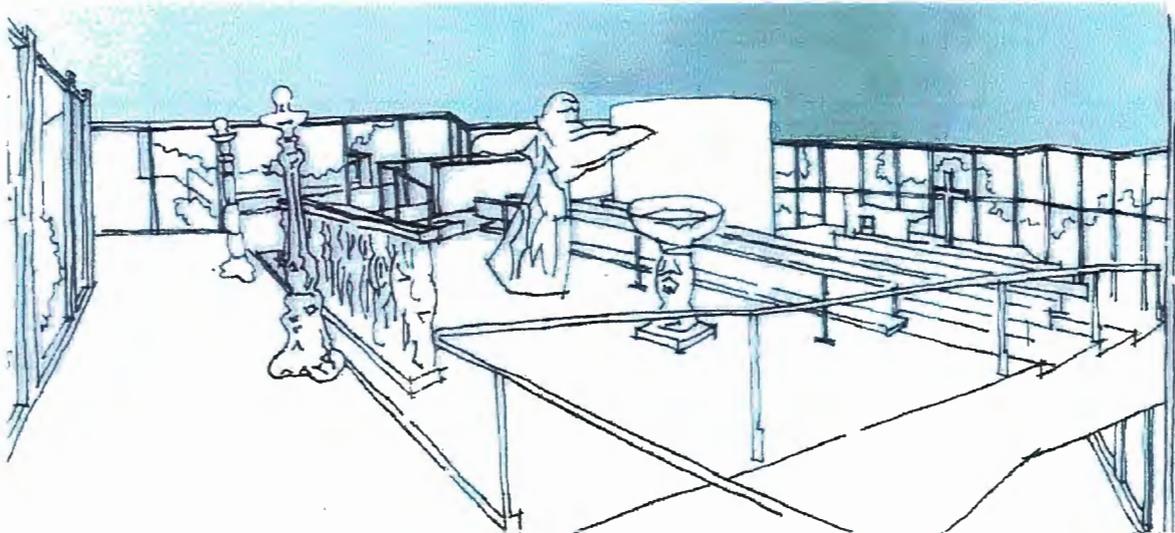
exclusão, de depuração procura minimizar os componentes para aquilo que possa ser o essencial, o insubstituível.



Desenho 11. Corte com completa representação de pé direito do espaço interior da Capela.

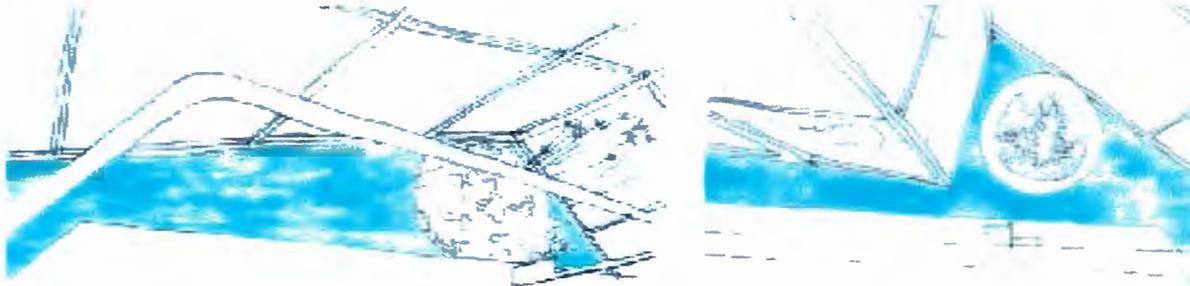
O Desenho 11 é um corte que contém a completa representação e cotagem de pé-direito do espaço interior da Capela. A variação de alturas internas confere dinamismo ao espaço, que se movimenta e cresce na medida que se soerguem os ambientes. A escala humana ajuda a visualizar esta movimentação.

Logicamente, o limite superior dado pela laje invertida é quem determina esta diferenciação contínua, que se estabelece no desenvolvimento do eixo longitudinal do edifício.



Croquis 14. Vista do espaço interno do vestíbulo, junto à porta de acesso principal, junto à fachada oeste da Capela.

O Croquis 14 é a vista do espaço interno do vestíbulo, junto à porta de acesso principal, junto à fachada oeste da Capela. A intensa angulação do fim da plataforma, ainda no espaço interno à direita, faz visualizar porção do espelho d'água que se ocupa sob a laje da nave. A ocupação do vestíbulo – especialmente após a junta de dilatação – por mobiliário sacro convencional (genuflexório, estátua de São Pedro, escultural pia batismal e candelabros) remete à motivação museológica de criação da Capela, e acaba por conter um pouco a visualidade sempre livre que caracteriza o projeto. O espaço interno está limitado pelo vidro, mas as visuais não podem conter a paisagem, que se agrega vigorosamente ao



Croquis 15 e 16. Vistas dos chanfros da esquina das fachadas sul e leste com o espelho d' água da nave.

espaço interno, interferindo e coexistindo com o espaço projetado de forma ampla. Os croquis 15 e 16 consistem em vistas dos chanfros da esquina das fachadas sul e leste com o espelho d'água da nave. A visão superior na laje proporciona a experiência da nave que navega sobre a água, elemento que retoma o dinamismo

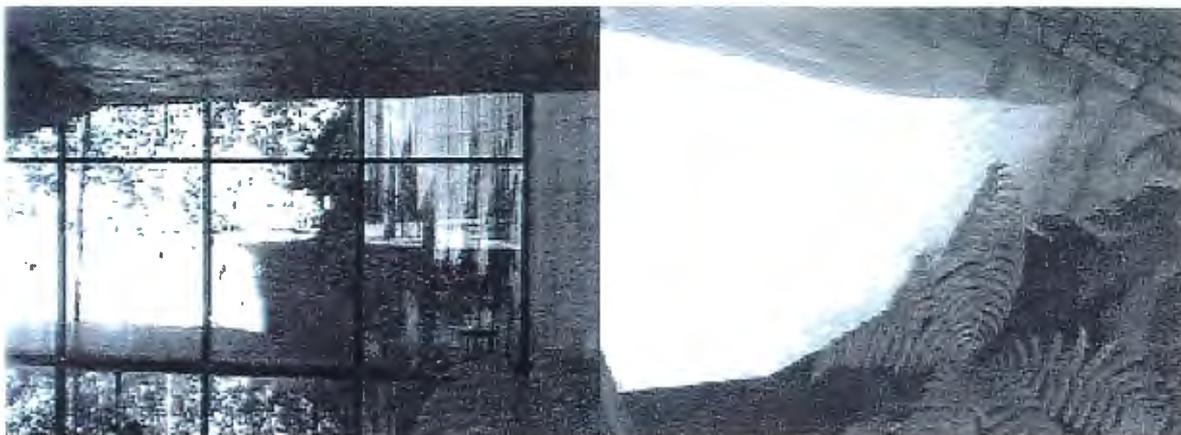


Foto 26 e 27. Vistas da área inferior da laje e do espelho d'água da Capela.

do movimento a este espaço depurado. A complexidade da representação dos ângulos da laje em relação aos plano verticais de vidro espelha a leveza e independência destas duas constituintes da projeção.

A Foto 26 consiste na vista do espelho d'água por baixo da laje da nave. No fundo, a parede de arrimo de fora da Capela concentra a sacristia e apoia a

Foto 28. Sistema de bombeamento do espelho d'água.



plataforma. O vidro translúcido ajuda a aumentar a reflexão no espelho d'água. A água em movimento produz leves ruídos que conferem vida e movimentação ininterrupta ao espaço. Na Foto 27, contempla-se a laje da nave, volumétrica e repleta de angulações. Sua robustez garante a sua auto-estruturação, com o único descarregamento dos esforços concentrado no pilar central. Por baixo destas lâminas robustas, a vida e intensidade da água se complementa com a vegetação, que recupera o paisagismo das praças de igrejas, como as pudemos conhecer em todos os tempos, épocas e lugares. Na Foto 28, a água do espelho d'água

está em constante movimento, por um sistema de bombeamento, que cria os jatos em intervalos irregulares de tempo como segue na imagem. A isto deve-se o ruído leve, inconstante e variável. Nas Fotos 29 e 30, vê-se o espelho d'água, visto da



Fotos 29 e 30. Vistas da sacristia, da laje do coro e do espelho d'água da Capela.

escadaria entre o altar e o fundo do batistério, que coexiste com o espaço interno da Capela através da notável experiência do pé direito duplo. Observa-se ainda a rampa de acesso à sacristia e ao Palácio (por um acesso subterrâneo direto), que faz o papel duplo



Foto 31. Vistas da sacristia, da laje do coro da Capela.

de circulação e espaço privilegiado para a cerimônia do batismo. Vêm-se ainda as vistas invertidas da sacristia e do fundo da laje do coro. A pintura alegórica retrata duas vezes a figura de São Pedro,

a primeira com as chaves do céu, em confronto com a sua outra imagem, crucificado de cabeça para baixo, do artista plástico Glauco Pinto de Moraes. Um dos poucos momentos em que a cor se insere no espaço da Capela, quase

sempre insípido e despojado da Capela, prioritariamente cromatizada nos tons monocórdios do concreto e suas reflexões no vidro e na água, absoluto contraste com a obra de arte. Mais que nas imagens anteriores, faz-se presente aqui o pé direito duplo originado na contraposição destes espaços internos. O acento fica ainda por conta da caixilharia do vidro que traz para dentro deste lugar tanto o pátio externo quanto a paisagem e a linha do horizonte.

Na Foto 32, batistério, corredor interno e espelho d'água externo estão fundidos na mesma imagem pela intensa correlação dos espaços interno x externo. Percebe-se a sinuosidade do espelho d'água, espécime única deste procedimento neste projeto. O

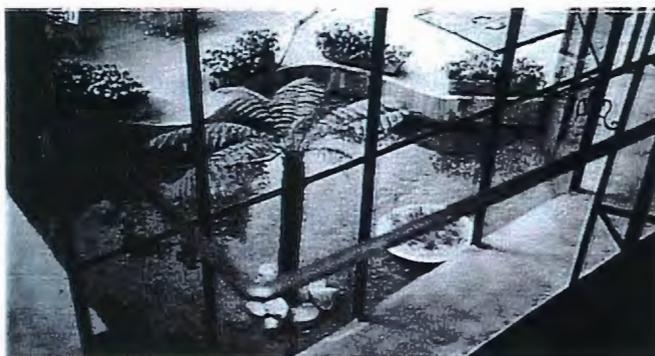
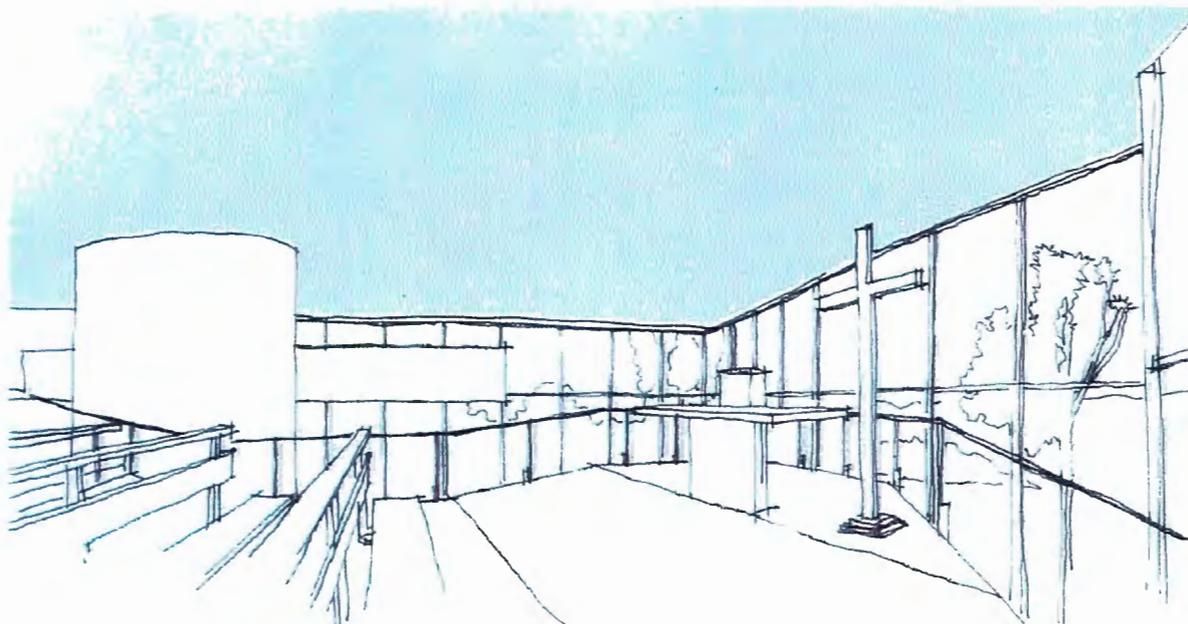


Foto 32. Vista do batistério e corredor de circulação interna da Capela.

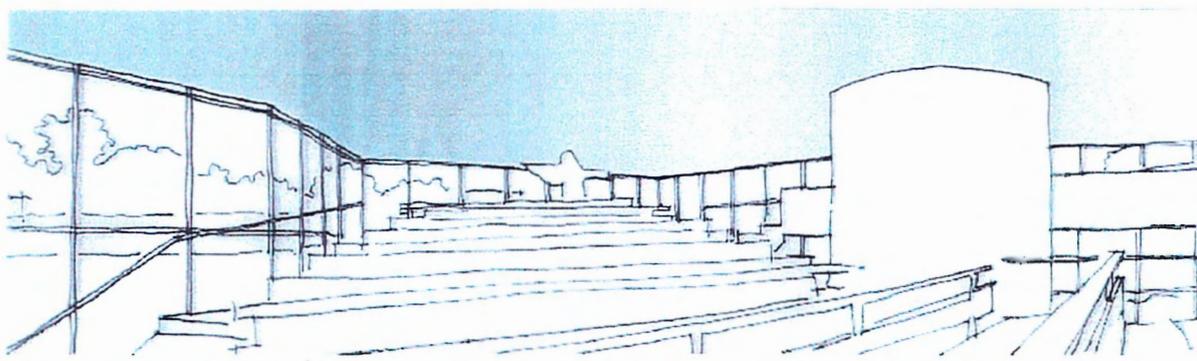
gestualismo aí presente pode simbolizar o mar, que não pode ser contido, de onde o apóstolo Simão Pedro foi retirado para virar “pescador de homens”. Alusão



Croquis 17. Vista interna do final da nave, entrando no altar pela circulação lateral junto à fachada oeste da Capela.

permissível para uma área exterior, que de forma constante concede extensa paisagem a conviver com a ambiência interior da Capela. A mesma água flui e recicla a Capela continuamente, concedendo-lhe dinamismo e ininterrupta renovação da vida, questão eminentemente espiritual.

O Croquis 17 contém vista interna do final da nave, entrando no altar quando se desce pela circulação lateral junto à fachada oeste da Capela. A contemplação do altar completo retoma a necessária simbologia do sacro, que neste momento não pode desvestir a sua funcionalidade mais estrita. Ali estão o púlpito, a mesa da comunhão e a cruz, os dois primeiros mobiliários fixos com linguagem afeita ao projeto da capela. Observa-se a intensa aproximação da paisagem pela transparência do vidro. O pilar central é o eixo das atenções dos espaços internos. Os bancos de madeira são aqui inevitavelmente representados e deverão ser abordados em seguida.



Croquis 18. Vista interna da Capela, do altar em direção às entradas principais e ao Palácio.

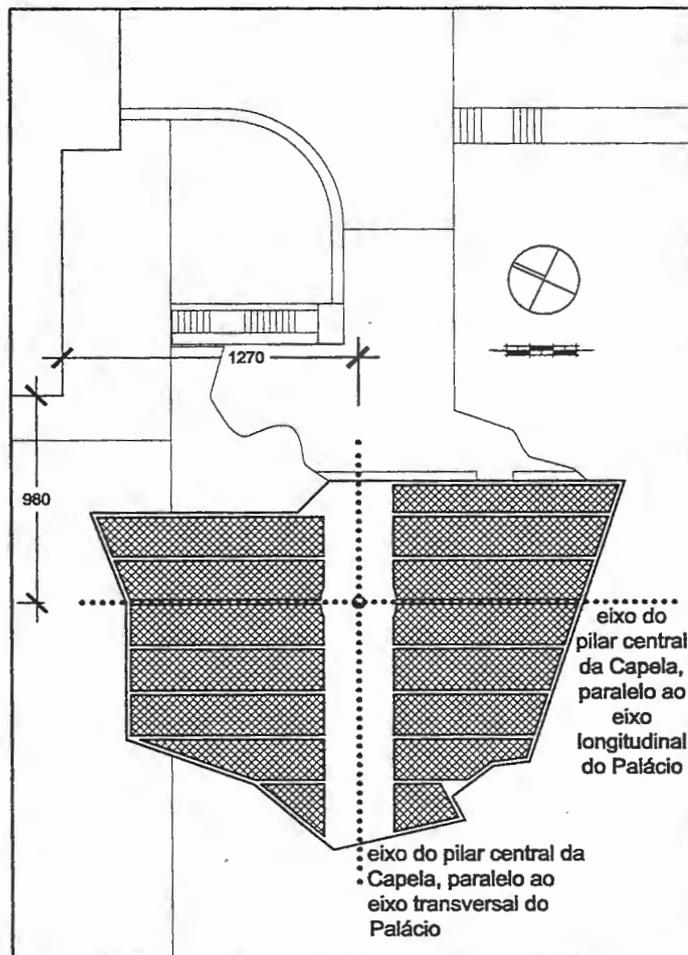
O Croquis 18 retrata a vista interna da Capela do altar em direção às entradas principais e ao Palácio. Principal imagem para comprovar o domínio da laje superior sobre o espaço externo, com o desenvolvimento perspético acompanhado do sistemático ganho de dimensão vertical. A visão integral do possível público/fiel, torna-se a verdadeira imagem conforme apreendido pelo oficial religioso. O envidraçado fechamento contribui para a destituição de toda a convencionalidade que se impõem a esta arquitetura, nos seus exemplares nacionais, ao menos. Heranças aparentemente alijadas, ou ao menos minimizadas do produto deste projeto, parte pela sua história inicial, parte pelo seu desenvolvimento processual.

Entre a vegetação rasteira deste platô de assentamento do novo edifício e o sinuoso espelho d'água que aproxima-se do corredor entre Palácio e Capela, a passarela de concreto se espraia, conformando as bordas curvas deste elemento externo. Os elementos da composição volumétrica externa se materializam nas peles diáfanas do vidro encaixilhado, como superfícies planas e faces de um grandioso prisma embrutecido, verdadeiras placas verticais cuja versatilidade se ressalta pela distinta materialidade e espessura de vedos adjacentes.

Passarela, pátio e átrio se elevam e são avistados acima dos planos rebaixados de superfície vegetal e película líquida, vazio refletor que faz separação entre edifício e arrimo.

A platibanda de concreto se torna outra película que, com cada uma de suas faces, compõe a mesma face plana do pano de vidro inferior, e este, por sua vez, refrata e reflete luz incessante.

Concomitantemente, o envidraçamento torna-se plana faceta de um sólido complexo, tampada com uma laje grossa e exagerada. Para qualquer destas interpretações, a irregularidade composta pela extensão vertical da viga frontal externa da laje de cobertura e pela vedação de vidro, apoia a percepção da Capela como um volume notável e complexo, cristalina rosácea assentada ao lado e na extensão do Palácio. E, por outra ótica, a



Desenho 12. Vista superior da Capela, com visualização e comparação entre as diferentes faces externas da sua volumetria prismática em planta e suas angulações.

independência formal da sua geometria constrói uma visualidade discursiva que expõe uma contínua sucessão de texturas no prédio e no terreno, com intenso confronto entre o viscoso/translúcido e o granuloso/rugoso. Intensa oposição de forma e materiais, como compete a uma boa arquitetura, sem perder níveis mínimos de monumentalidade, caráter afeito tanto a igrejas, quanto a palácios, quanto a museus. Funções distintas e coexistentes deste projeto.

Contudo, se as distintas faces da Capela têm diferentes larguras e inclinações, sua planta pode, surpresa que se faça, inscrever-se num polígono de doze lados de dosada regularidade, na procura de uma proporcionalidade advinda da sua reflexão da própria planta de cobertura do Palácio.

A face frontal (fachada norte) sobre a plataforma, no nível do pátio do Palácio, corresponde a duas faces reentrantes de extensão parecidas e praticamente contínuas. No lado esquerdo (fachada leste), a alternância de reentrância e protuberância confere a formação de dois diedros, um agudo e outro obtuso, configurando uma superfície rasa, extensamente plana e longitudinal, de três faces verticalizadas e larguras aproximadamente iguais. O lado posterior (fachada sul) espelha o plano que arranca do extremo da calha e encontra agudamente o lado maior; que abrange as três faces numa folha que, na sua metade, se quebra para trás por um curto espaço e logo segue, de novo perpendicular ao arrimo (fachada oeste).

Na essência, convexidade e concavidade simultâneas na definição da formalidade exterior podem ser interpretadas como distorções irregulares, mas não desregradas, de um semicilindro, e até de uma abside. O despojamento está presente, num processo de reconstruir constantemente, limpar, depurar as escolhas formais, pela eleição dos ângulos e vértices. Tanto ao se mostrar a parte pelo todo, quanto no tratar a figura na constante tensão entre se libertar completamente, por irradiação, e racionalizar na ortogonalidade. A *abstração* torna-se forma, e das mais racionalizadas, ainda que estereotipadas: o bloco multifacetado de vidro; a laje que levita; a rocha artificial, que corresponde à pedra, que é Pedro; a borda curva que transforma o espelho d'água em mar, e mar recupera e contextualiza o apóstolo pescador. Simbologias evidentes mas

que substanciam e qualificam indelevelmente a forma e o edifício, que se liberta da mera escravidão funcional.

Repetindo a afirmação do capítulo sobre a obra de Paulo, deduz-se que a sua relação com o exterior, originária na implantação, independe das grandes aberturas ou da expansão da sua planta, ainda que elas estejam ali por reforçá-la. A sua transparência insurge e desenha-se, na relação vertical e contraposta à superfície bidimensional, em planta que se estende e se recolhe, quando necessário. Se desdobra e amplia no espelho d' água; na sombra e luz controladas e rebatidas; na contraposição à linha da paisagem que soma homem, edifício, geografia e cidade. Inverte-se assim o sentido convencional de continuidade no projeto moderno para, pelo contrário, construí-la de fora para dentro. As afirmações genéricas agora se encaixam e explicam procedimentos e produto.

O volume da Capela é contrastante e reverente com o Palácio, suas coberturas e suas pompas e cerimônias de Governo de Estado. As reflexões e refrações que estilham sua imagem o recriam, roubando em parte a transparência da Capela, mas adentrando no seu espaço. Esta transparência revela uma nave como pedra maciça e espessa, recostada suavemente na borda do átrio, pairando elegantemente no ar sobre o espelho d' água que se esconde e ressurgue continuamente, ocupando quase todo o térreo, verticalmente escalonada pela equação de platéia de teatro em degraus, o altar como um palco um pouco mais elevado. Os degraus mantêm um intrigante paralelismo com o arrimo, e perpendiculares à fachada maior, para relacionar-se longitudinalmente com ela. Reafirmando o estatuto de Pedro, fundador e fundamento da Igreja cristã, o pilar central de concreto de 3,20 m de diâmetro sustenta: a laje de cobertura através de intensas nervuras invertidas; a nave que o rodeia simplesmente apoiada em um lado, como um arco ou bumerangue de grossas e funcionais "pontas"; o coro retangular e longilíneo, flutuando sobre a galeria de concreto no chão; a interligar adro e sacristia, galeria se finaliza como batistério. Em posição invertida para o átrio, sublimada escada leva do altar à galeria, como ponte sobre a superfície da água.

O processional começa quando o oficiante sai da sacristia (e provavelmente do próprio Palácio) em percurso reto pela galeria. Sobre a sua cabeça as imagens de Pedro em sua história de glória e desgraça. A procissão se volta lateralmente para ganhar a escada, que no fim da subida se curva para alcançar o altar. O oficiante paira sobre a água tornada funda pela reflexão do entorno e dela emerge. Pelo vidro, o ofício/sacrifício todo se expõe e se oferta, e o fiel/espectador se torna simultaneamente ator do processional – e do projeto – visualizado como membro da congregação. E neste momento, parte do edifício. Artificial e racionalmente disposto em alguma posição na qual ele não se pode esconder. De algum lugar, ou por alguém, ele será certamente visto e/ou comparado. E frente a tanta exposição, a opacidade do pilar convida à entrada. Experimentação que pode se iniciar por qualquer das portas do átrio, ou até a se posicionar no coro, posição mais inusitada e de exposição e domínio simultâneos. Está consagrada a *dissolução do interior*, prenunciada por TELLES¹⁴ e concretizada aqui. Coincidem aqui, simultaneamente: *miesiana extroversão e expansão da planta*, impulso de dentro para fora que quebra volumetrias contidas sob a intimidade da grande cobertura e expõe estruturas como esqueletos independentes; *corbusiana integralização do volume em suspensão*, atravessado pela estrutura, com o interior recortado tridimensionalmente, em profunda dependência do material, da textura e do acabamento.

O pilar constitui a base de organização estrutural, compositiva e perceptiva da Capela, em sentido literal e figurado, descarregamento e concentração dos esforços que concentram toda a operação projetual e toda a existência escultórica e física da Capela. Organiza as relações de balanço, de desenho e de escala. Constitui os eixos que amarram o dimensionamento do desenho em planta. Disposto em eixo com o arrimo de pedra da ala sul do Palácio e o espelho do degrau mais baixo, é a própria rocha assentada; o dólmen ancestral; a árvore que brota do piso de Wright em Fallingwater; o fragmento que expande visualmente o espaço interno; o centro de uma cruz formada pela trindade de portas e o altar; o anteparo e foco para as portas de entrada; massa

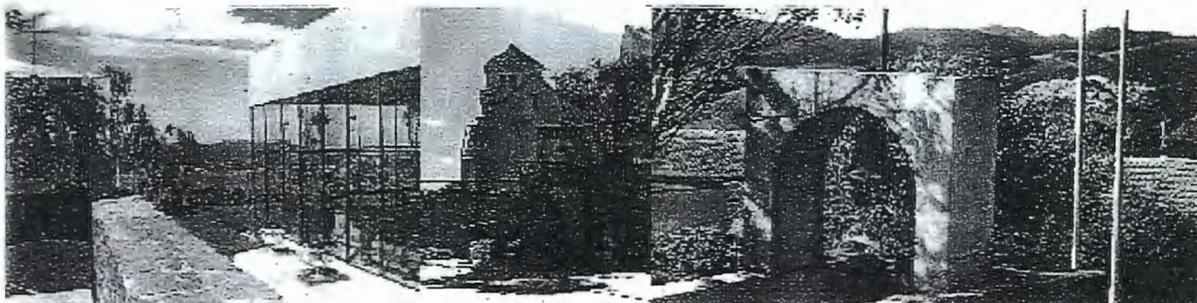
¹⁴ TELLES, Sophia Silva. *A Casa no Atlântico*. Revista AU nº 60. Junho/Julho, pp. 69-81. São

que em parte atrapalha a visão e em parte exalta a palavra, que também é espaço. Os degraus informam uma nave de base plana ortogonal; a coluna é a força que a faz apoiar-se e existir, configurando com o coro e a escada do altar um circuito tangente à ortogonalidade dominante na galeria-batistério e no átrio.



Fotos 33 e 34. No átrio, o vestíbulo e a porta de acesso do átrio para o vestíbulo.

Nas Fotos 33 e 34, no espaço do átrio encontra-se, respectivamente, o vestíbulo (espaço de permanência para antes e depois das cerimônias, ocupado pelas clássicas obras de arte) e a porta de acesso do átrio para o vestíbulo (despojada como convém a esta arquitetura, inerente parte da caixilharia de ferro e vidro encimada pelo evidente concreto). Mas, por outro lado, a ortogonalidade destes últimos se



Fotos 35, 36 e 37. Vistas externas dos vários ângulos do sino.

qualifica com a disposição racionalizada nas estruturas ao redor da coluna, que condensa e fragmenta a planta de matriz racional de grandes balanços. Assim se afirmam simultaneamente a centralidade e a direcionalidade, elementos da consistência conceitual e organização de método projetual. Seu espaço interior é lugar de permanência universal.

Nas Fotos 35, 36 e 37, vê-se que a torre e o campanário convencional, elemento vertical mais comumente identificado nas igrejas, torna-se

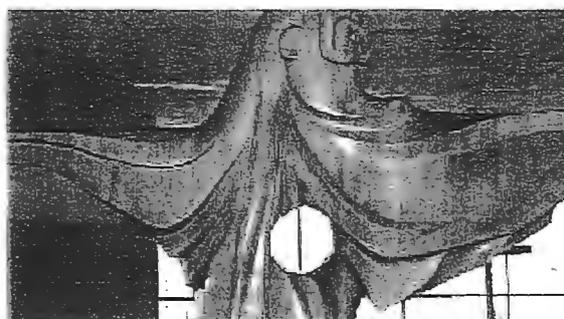
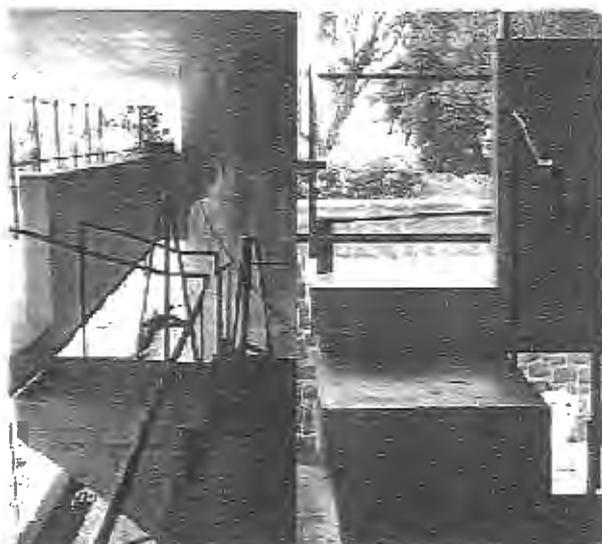
um elemento abstrato e simples, retomando a horizontalidade que demarca toda a projeção.

Planos que justapõem-se na livre circulação e fruição do espaço, aberto a todas as atividades coletivas. Essas disposições funcionais – rigoroso cumprimento do programa de capela explicitado ao início deste narrativa – não constituem lugares separados, mas os determinam por si só em constante fenômeno expansivo. Espaço presente na circulação e na visão múltiplas. As plantas tornam-se estruturas espaciais e estruturas de vivência simultaneamente.

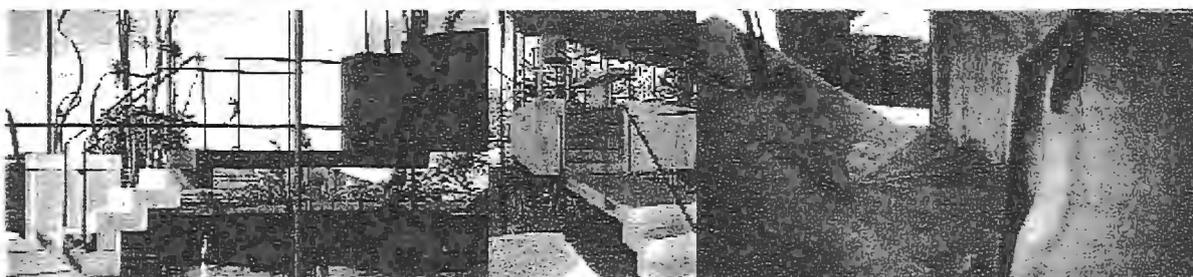
Segundo COMAS ¹⁵, tanto no MUBE “...como na Capela, o terreno se reconstrói estratificado e o edifício se extruda a partir desta estratificação. O planejamento sagaz entrelaça geometria e funcionalidade. ... Aparecem, de outro jeito, temas chaves na Capela: a composição fragmentária e alusiva, a tensão ambígua entre direcionalidade e centralização, entre horizontalidade e verticalidade, mais a tensão entre serialidade e individuação de espaços ...”. Ânias de um racionalismo de notável vitalidade e expressividades próprias, de quem procura concisão e constante tentativa de depuração.

Nas Fotos 38 e 39 vê-se que o coro está localizado na posição mais privilegiada da Capela, junto à nave e do altar, onde se domina toda o seu espaço interno. Serve diretamente ao desenvolvimento da liturgia. Atente-se para os seus detalhes de engastamento ao pilar. A Foto 40 é da estátua ‘São Pedro’, de Élvio Berechoni, parte do acervo de obras de arte religiosa, que passa a ser resguardada neste espaço, especialmente projetado para este fim. Nas Fotos 41, 42 e 43, encontram-se imagens do batistério, diretamente relacionado ao altar – ao lado e abaixo dele. Contém pia batismal própria para a função, e sua forma depurada demonstra o sentido de unidade formal da solução do detalhe em relação ao edifício, assim como com os objetos do altar. O santuário está composto pelo altar (mesa do banquete sacrificial e eucarístico), sédia, o ambão (púlpito de anúncio da Palavra) e a cruz processional. Por meio das paredes de vidro, os jardins e a natureza passam a pertencer ao interior da Capela. Nas Fotos 44 e 45, vê-se que a nave é o espaço da assembléia, e concentra a

permanência do público nos bancos de madeira, que procuram visivelmente estabelecer uma linguagem de leveza, em contraposição à robustez da Capela.



Fotos 38 e 39. Coro.
Foto 40. A estátua 'São Pedro' de Élvio Berekoni.



Fotos 41, 42 e 43. Imagens do batistério da Capela.



Fotos 44 e 45. Detalhe do banco e vista da nave da Capela.

¹⁵ **COMAS**, Carlos Eduardo Dias. *Paulo Mendes da Rocha: o prumo dos 90*. Revista AU no.97. Agosto/Setembro 2001, pp. 106. São Paulo: Pini, 2001.

As imagens seguintes representarão, conforme anteriormente anunciado, o processo de redesenho em AutoCAD da Capela. A base para este desenho é o projeto executivo, cedido na forma de jogo de cópias heliográficas, inclusive com os carimbos preenchidos pela Diretoria de Planejamento, Projeto e Controle – Divisão de Projetos Arquitetônicos, alocado no DEOP – Departamento de Edifícios e Obras Públicas, por sua vez seccionado dentro da Secretaria de Obras e do Meio ambiente do Governo Estadual.

O mesmo setor, além de contratar a equipe de Paulo Mendes da Rocha para o desenvolvimento do projeto arquitetônico, como já descrevemos anteriormente, é a divisão governamental responsável por controlar desde o processo de projeção da arquitetura no âmbito estadual, e também estabelece as necessárias intercomunicações dos agentes de arquitetura, fornecedores de projetos complementares e demais envolvidos fazendo o agenciamento formal dos projetos, licitações e coordenações dos processos de desenvolvimentos dos projetos e obras civis.

Assim, a cessão deste material de base já citado é que subsidiou o desenvolvimento do reconstrução gráfica do projeto do edifício. A completa metodologia empregada consistiu nos seguintes passos.

1. Redesenhar o processo do desenho técnico arquitetônico interpretada através do projeto executivo – evidentemente conferido 'in loco' para verificar a fidelidade do desenhado ao existente – no computador, através do software de desenho de arquitetura AutoCAD for Windows,
2. Reproduzir, o mais satisfatoriamente quanto se julgar possível, cada etapa de operação de representação gráfica no processo, buscando entender a seqüência de passos executada na concepção. Cabe lembrar que o mesmo software foi utilizado no desenvolvimento original, conforme depoimento do arquiteto Alexandre Delijaicov, membro da equipe de Paulo à época e principal responsável pelo desenvolvimento do projeto executivo, inclusive assinando como desenhista nas pranchas do desenho. Os arquivos digitais do desenho original jamais foram cedidos para qualquer das operações ora descritas, para que a interpretação gráfica pudesse ser a mais independente e experimental

quanto possível. O processo experimental não poderia ser feito sem a seqüência de interpretação e análise.

3. Passo-a-passo se representa o produto do projeto, ao mesmo tempo situando as sucessivas etapas de obra que materializarão esta concepção, já que não dá para descolar a representação técnica da utilização na operação do canteiro, visando uma racional e econômica viabilidade técnica, aliada ao mais estrito rigor de legibilidade dos valores e dimensionamentos físicos de cada elemento arquitetônico concebido. A contínua operação de '*idas e vindas*', da macro-concepção ao detalhe 1:1, em escala real, consiste na mais abrangente especificidade de um projeto de execução de arquitetura. Corte do terreno, redefinição dos níveis do terreno natural, locação dos marcos iniciais da obra, arranque da superestrutura do volume edificado, montagem da fundação do pilar central estruturador, definição de eixos de locação para os pontos de vértice das estruturas em balanço, processo executivo da macroestrutura de concreto, travamento da estrutura, concretagem, desformas sucessivas de cada uma das estruturas espaciais dos sugestivos balanços de concreto, execução dos sistemas de água e esgoto, acabamento grosso e fino, instalação da pele de vidro de vedação, organização do arranjo externo, montagem dos corrimãos, colocação do mobiliário: etapas do projeto executivo que se inserem e alimentam o desenho como processo de representação da execução, com os detalhamentos necessários.
4. Esta operação de desenho é destrinchada, numa seqüência de quadros visualmente explicativos, na tentativa de recuperar o progresso do desenvolvimento gráfico e a sucessividade natural, seqüencial e evolutiva do desenho técnico.
5. Exportar o arquivo para o software de editoração gráfica de imagens Corel Draw para o formato de exportação (.WMF), para a sua conversão em imagem para futura inserção no software de editoração de texto Word for Windows.
6. Edição da imagem gráfica oriunda do Auto CAD, sem superfície de cor, para o tratamento gráfico disponível no Corel Draw, através da inserção de superfícies de cor e texturas, escala humana, objetos de referência, cotagens gráficas. A

imagem em WMF pode ser explodida e retirados alguns atributos gráficos do AutoCAD. O arquivo é salvo na base do Corel Draw (.CDR) e automaticamente exportado para a base gráfica do Word for Windows.

7. Exportação para o formato de imagem (.JPG) para abertura e inserção no texto através do software Word for Windows, separados em conjuntos de imagens mais sucintas.
8. Construção inicial de conjunto de imagens digitais tridimensionais, com a conversão dos parâmetros do desenho digital para a plataforma 3D do AutoCAD, atingindo a formatação de maquete eletrônica do espaço da Capela. Neste desenvolvimento inicial, procede-se uma série de imagens sem o assentamento do vidro exterior da Capela, para a virtual simulação do projeto original contidos nos croquis preliminares de Paulo Mendes da Rocha (fotos 03, 04, 10 e 11).
9. Desenvolvimento da imagem eletrônica na base 3D do AutoCAD para a formatação do projeto conforme o produto final do espaço construído. A digitalização procura a visualização de imagens internas e externas, a partir da necessária simulação digital dos elementos principais de entorno imediato da edificação – Palácio, pátio e talude.
10. Tratamento digital e inserção de materiais para constituição das imagens tridimensionais finais através do software 3D Studio VIZ R3i. Uso controlado de recursos gráficos através da inserção de texturas digitais, para simulação dos materiais e efeitos de transparência, reflexão e difração, em suficiente e dosada fidelidade à imagem do real.
11. Criação de imagens tridimensionais definitivas, através de fotos interiores exteriores com inserção de recursos de iluminação e diferenciados pontos de vista.
12. Produção final dos arquivos no formato de exportação (.JPG) para a sua conversão em imagem para futura inserção no software de editoração de texto Word for Windows.

Seguem então as imagens editadas que descrevem a produção dos arquivos finais de origem digital. Sua seqüencialização independente da

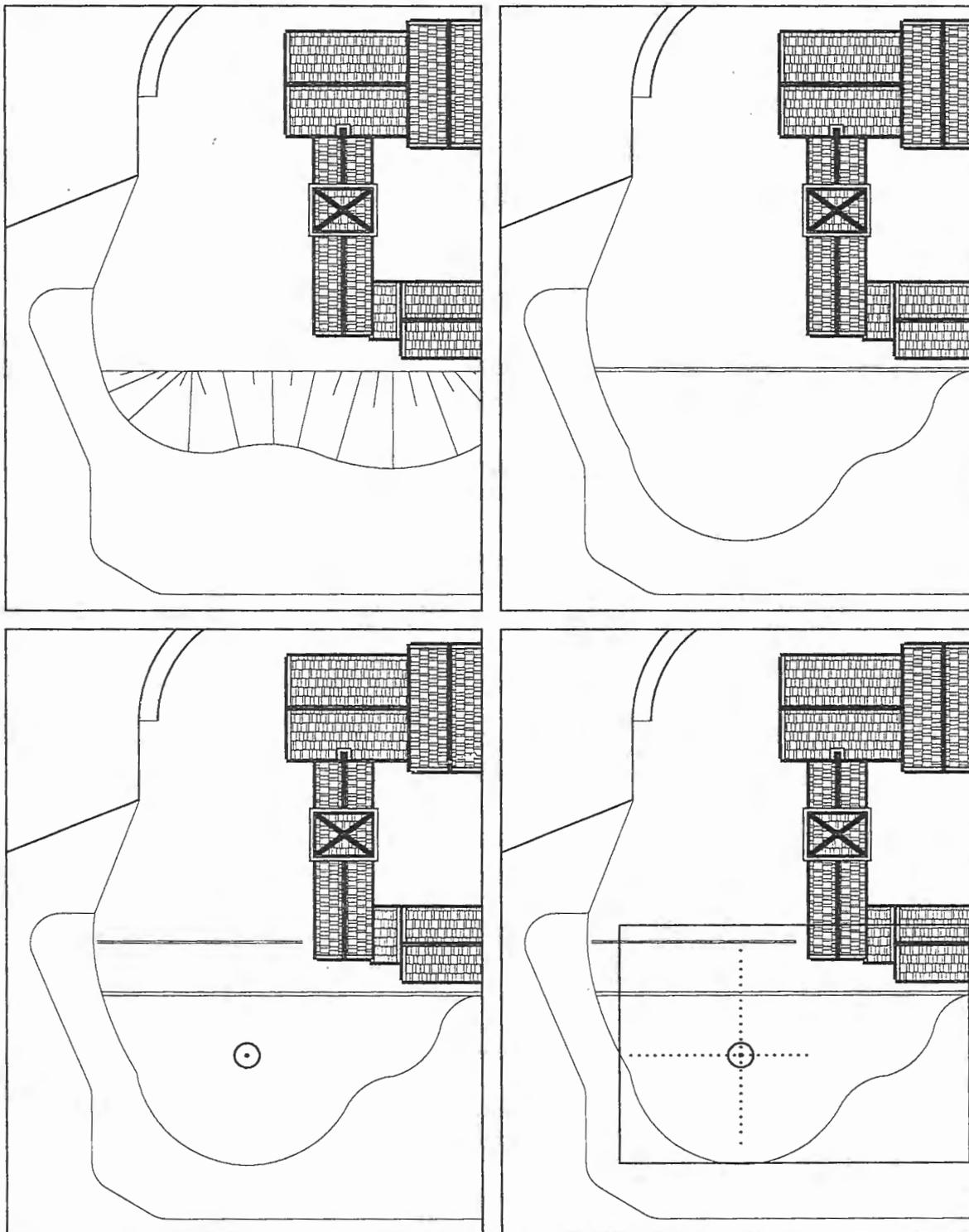
organização do produto técnico e da edição final do produto gráfico, exatamente por retratar uma seqüência evolutiva de concepção do projeto arquitetônico e tentarem efetivamente atribuir fidelidade e facilidade de compreensão tanto do processo do desenho quanto da complexidade espacial presente nesta inusitada edificação.

Assim, a seqüência principal da reconstrução em AutoCAD 2D consiste em: construção inicial da implantação, com o desenho do platô de assentamento da obra, a demarcação do pilar central; em seguida, a demarcação dos passos, em planta ampliada a partir de recorte da edificação, com a montagem inicial da cobertura; a partir do pilar central, a construção da projeção superior da cobertura principal da capela; em seguida, a demarcação da construção do talude em corte e a construção gráfica do pilar e da estrutura de cobertura principal; em seguida, a colocação da cobertura em projeção sobre a planta ampliada, para o desenvolvimento da estrutura da laje principal da nave e altar; em seguida, o retorno para o corte e a formação da estrutura principal do pavimento da nave, altar e coro; depois o retorno para o desenho final, através da inserção gráfica final dos elementos do Corel Draw.

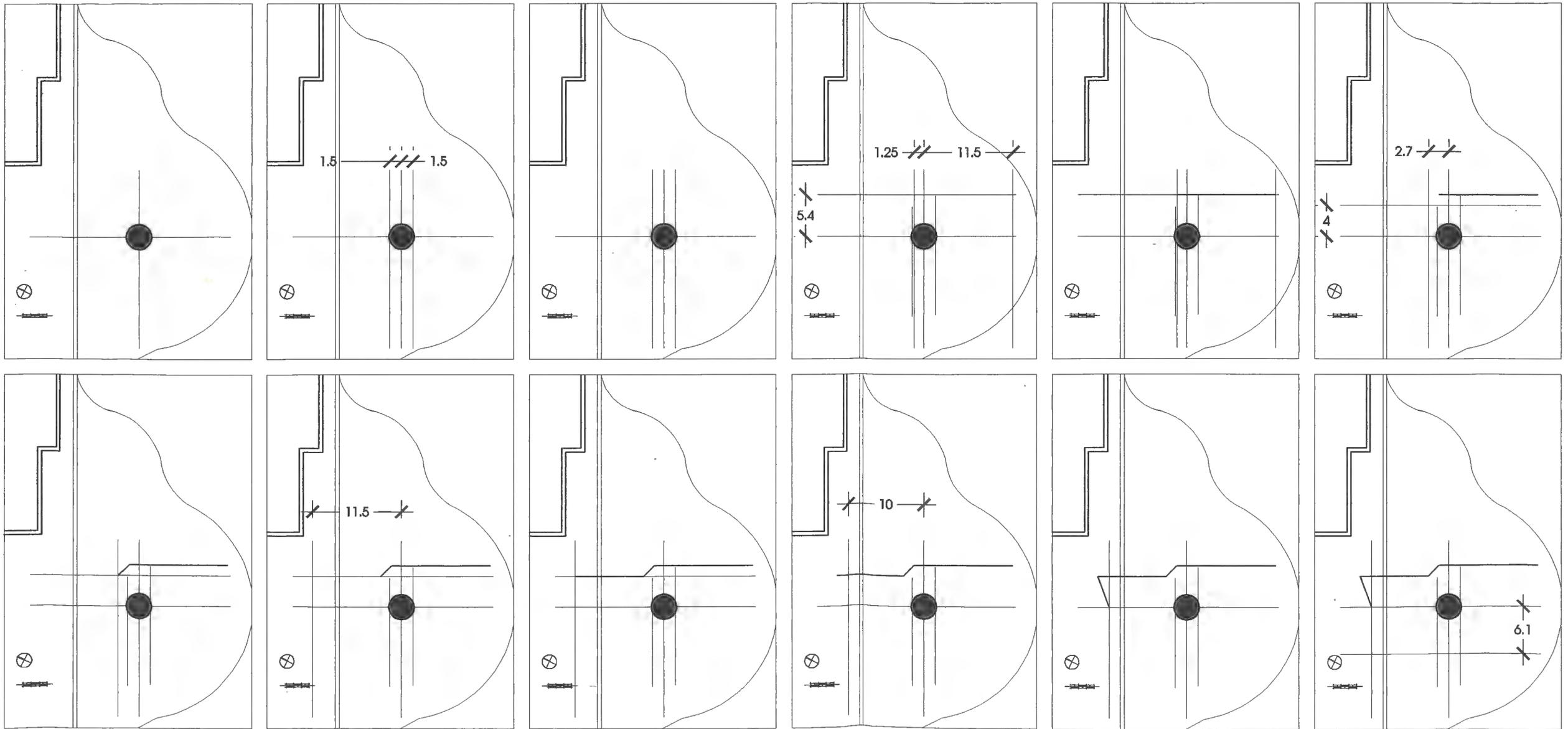
Já a construção das imagens tridimensionais da maquete eletrônica consiste basicamente em: simulação do espaço da concepção inicial; imagens tridimensionais exteriores; e imagens tridimensionais interiores.

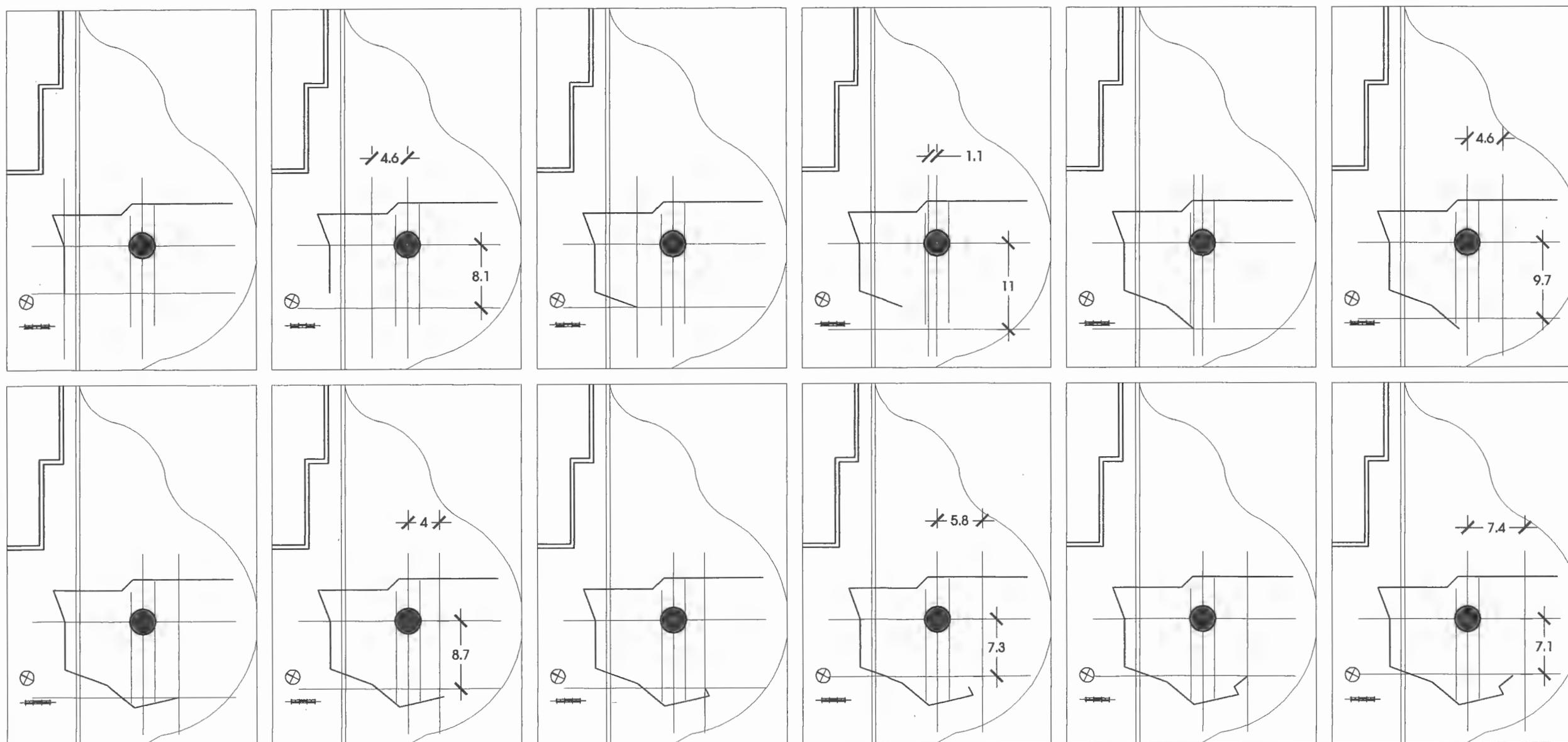
SEQÜÊNCIA DO REDESENHO DO AutoCAD 2D

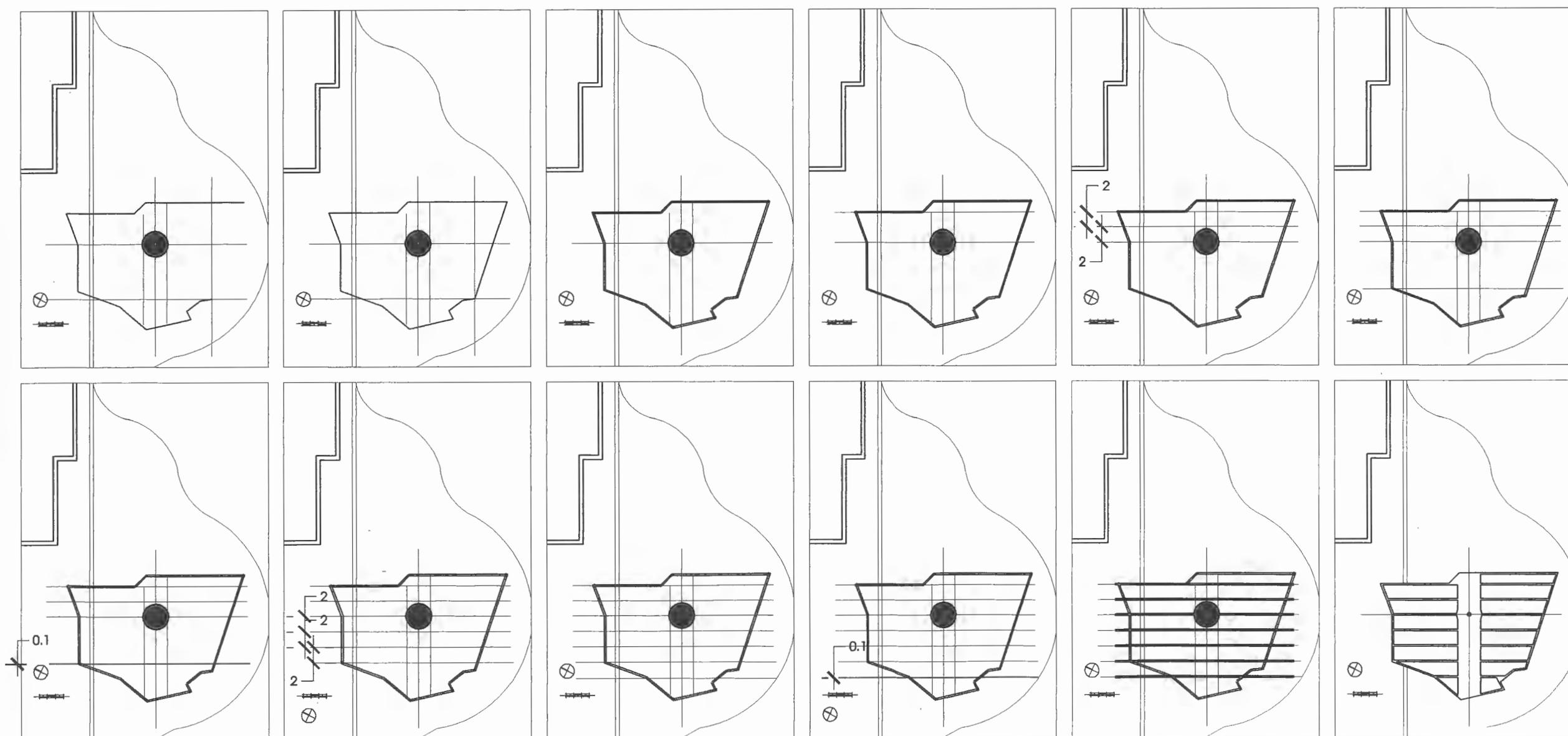
Desenhos 13 a 16.
Montagem da reorganização do terreno e assentamento do pilar central.



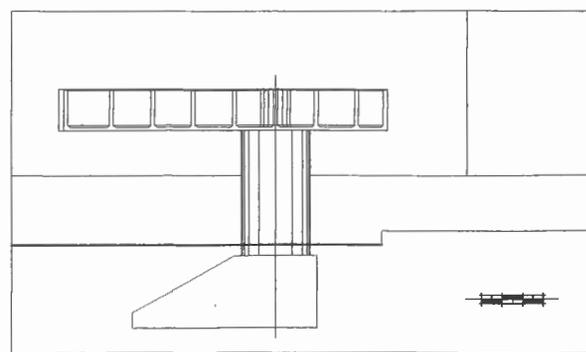
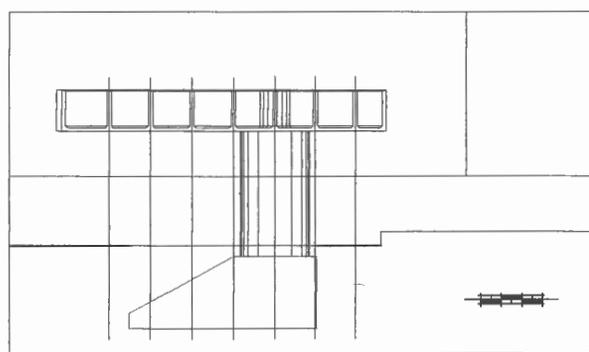
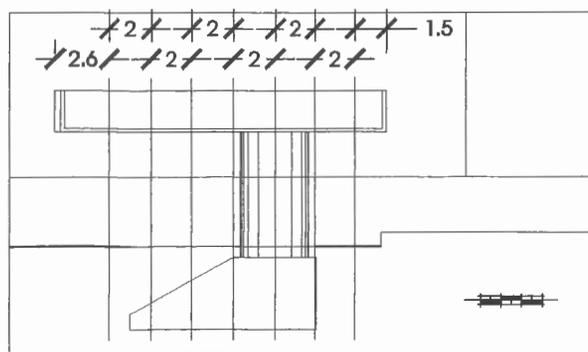
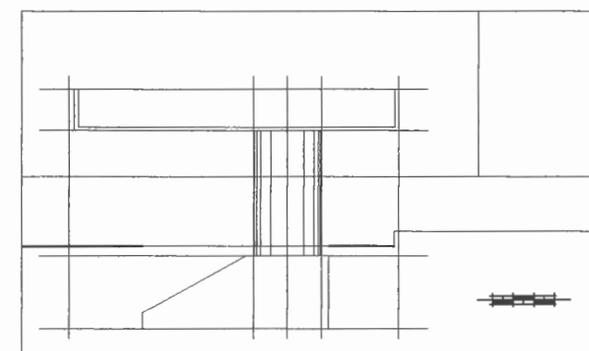
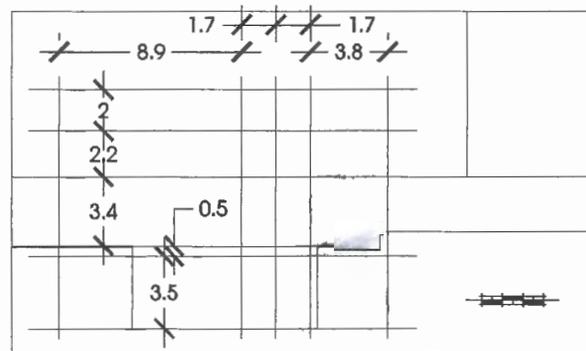
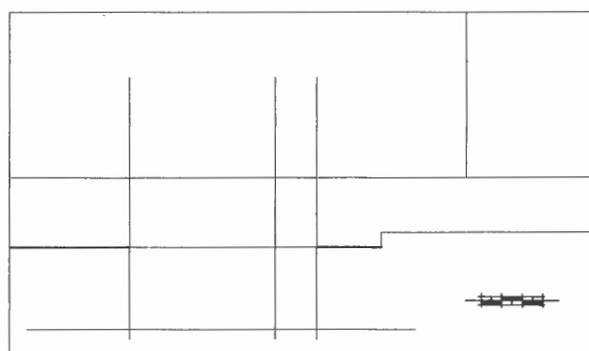
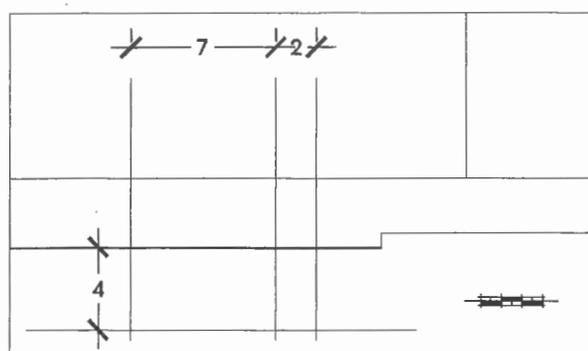
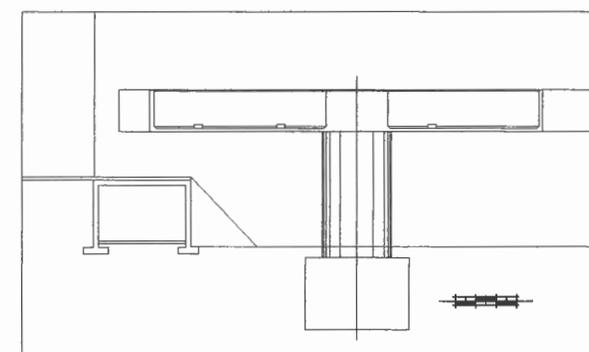
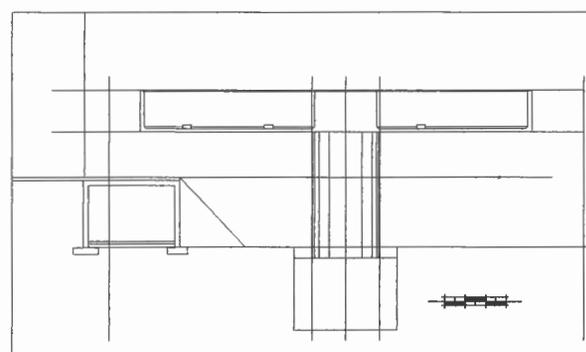
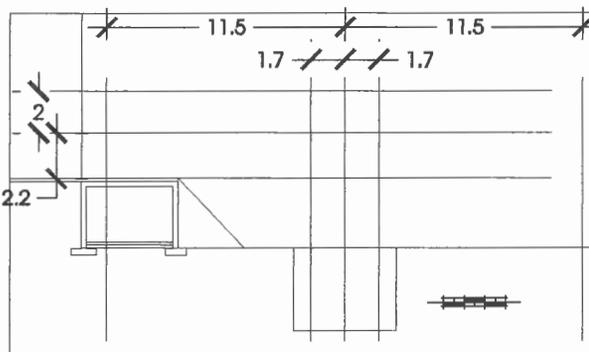
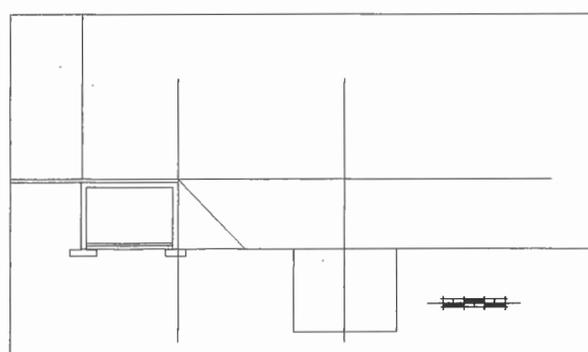
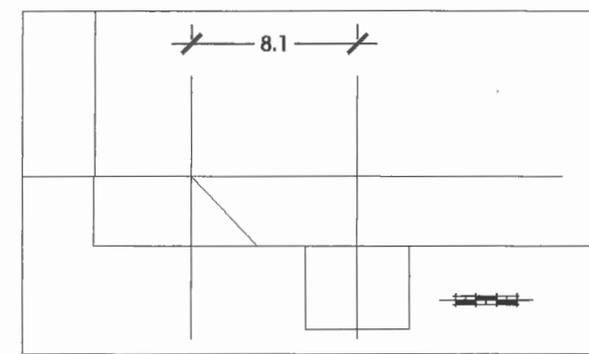
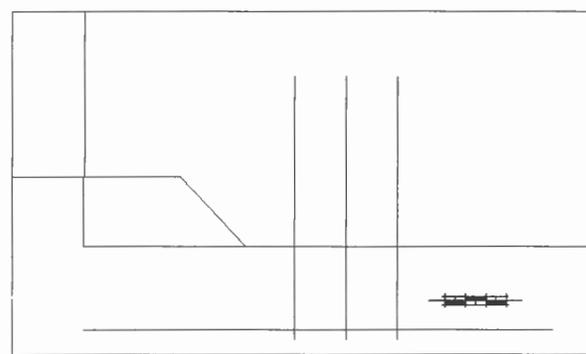
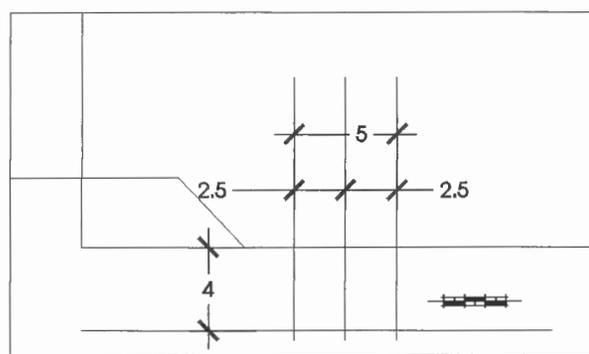
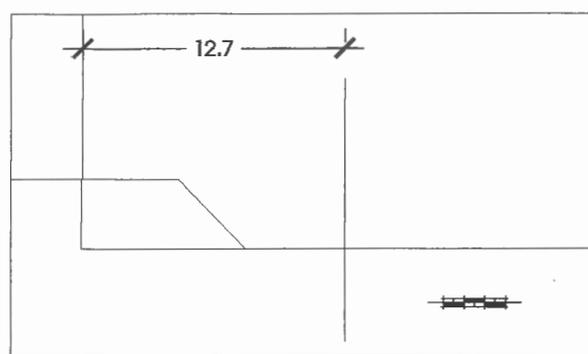
Desenhos 17 a 28.
Montagem da laje superior



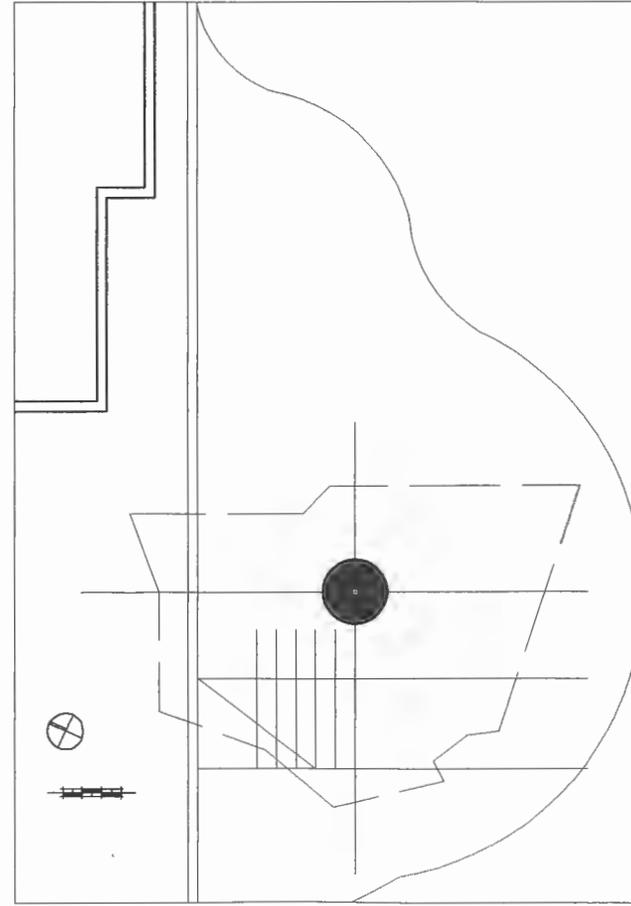
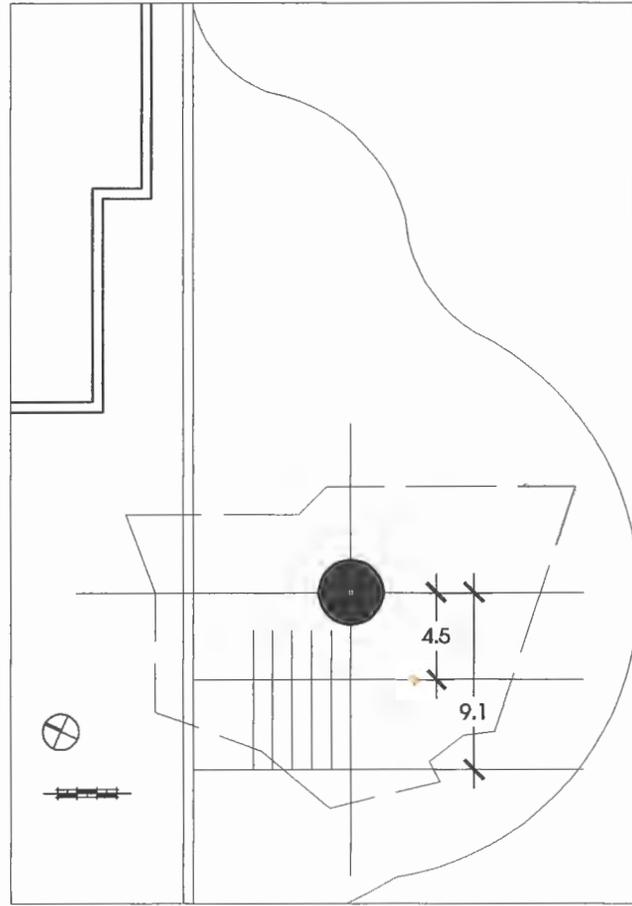
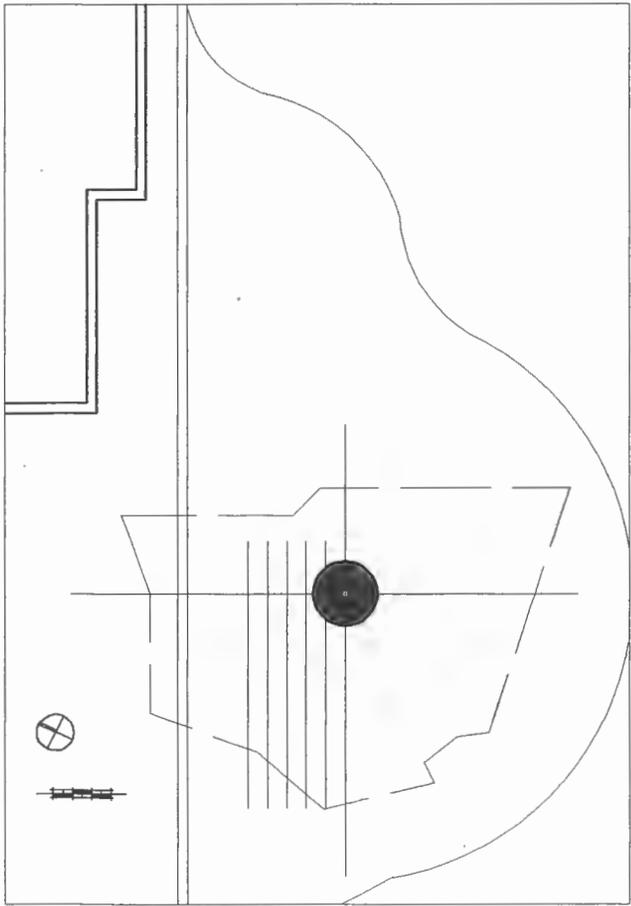
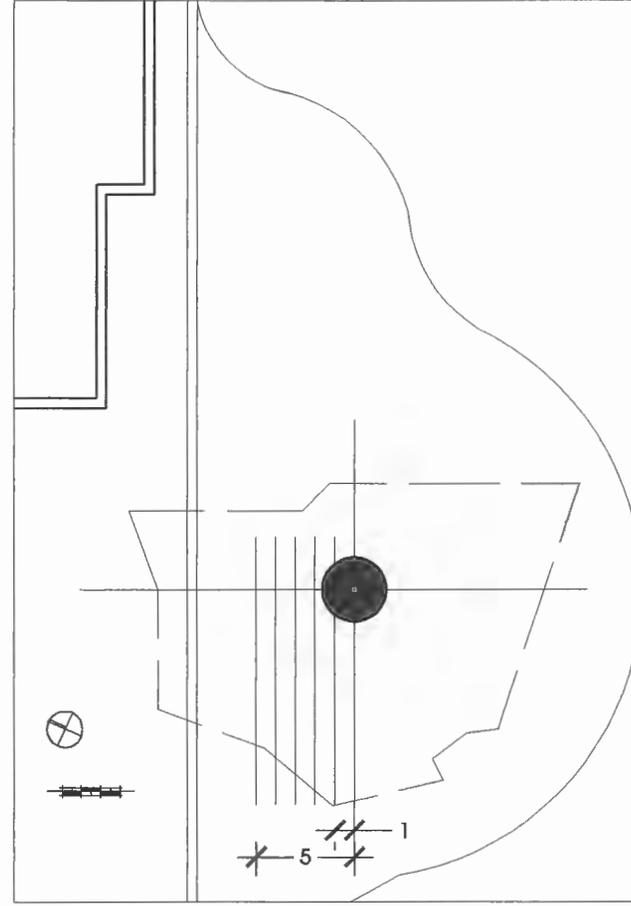
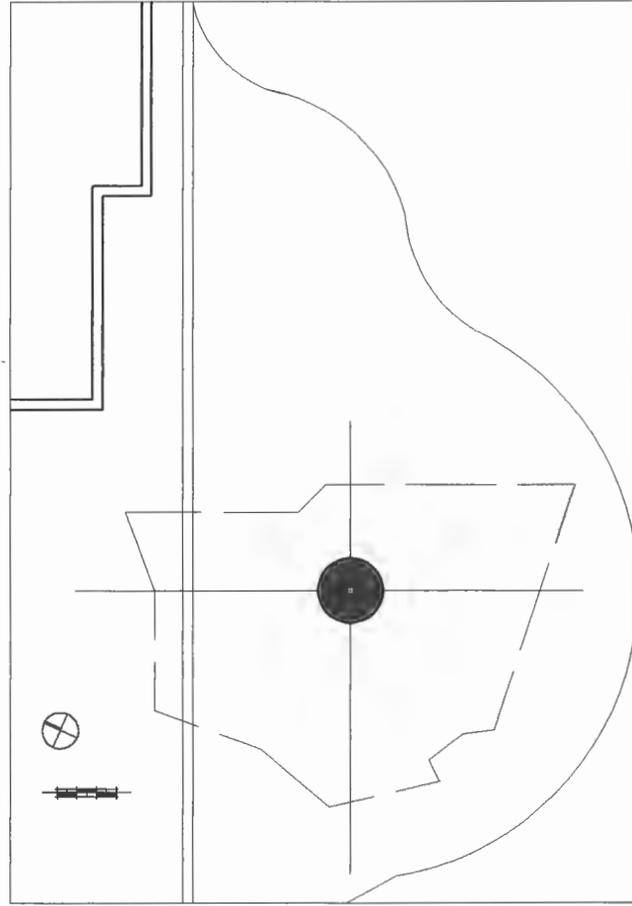
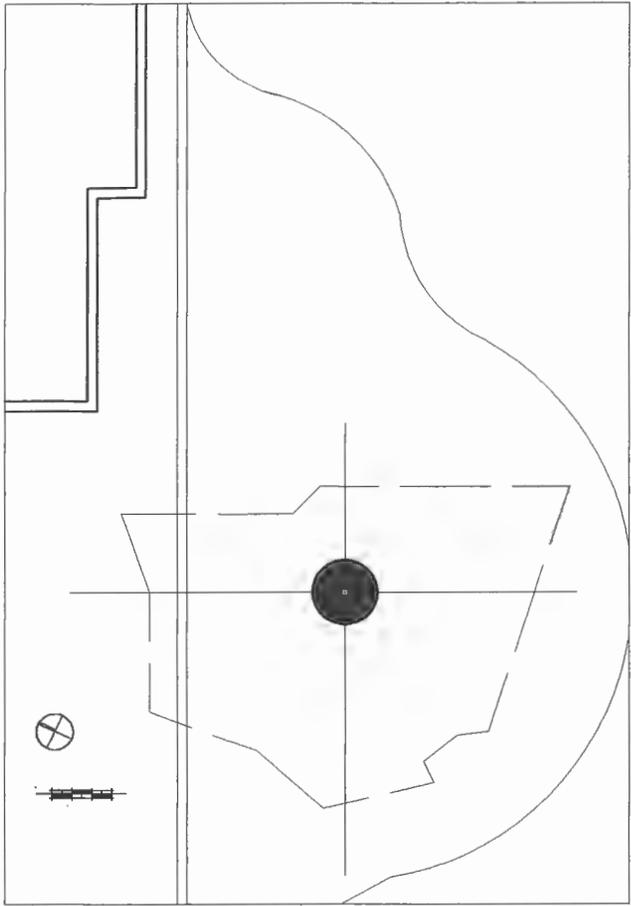
Desenhos 29 a 40.
Montagem da laje superior.

Desenhos 41 a 52.
Montagem da laje superior.

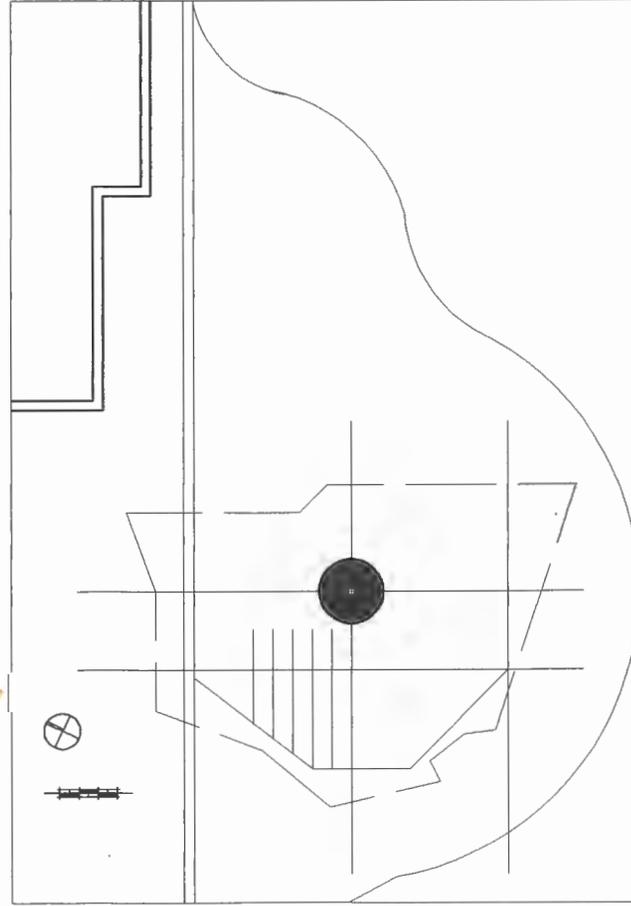
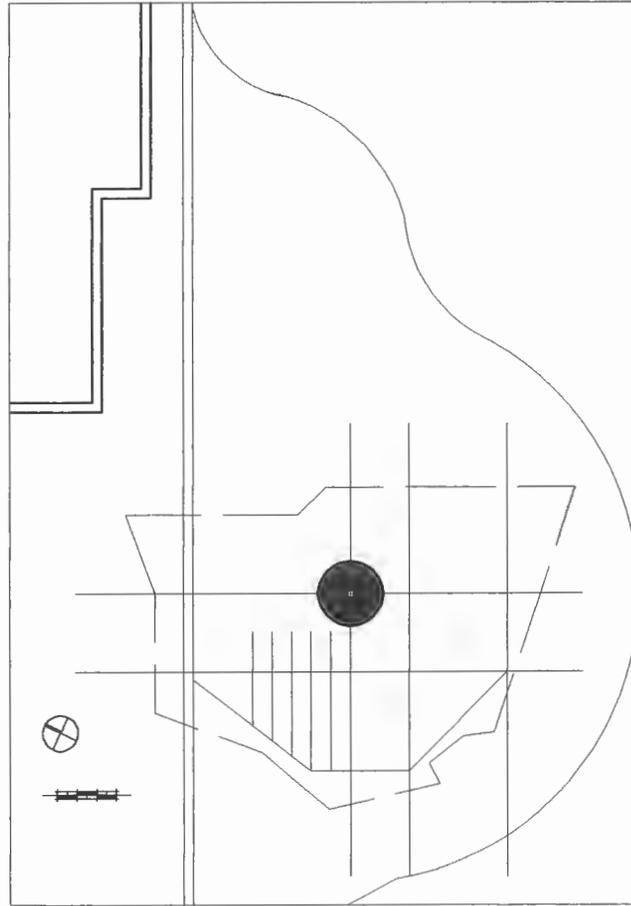
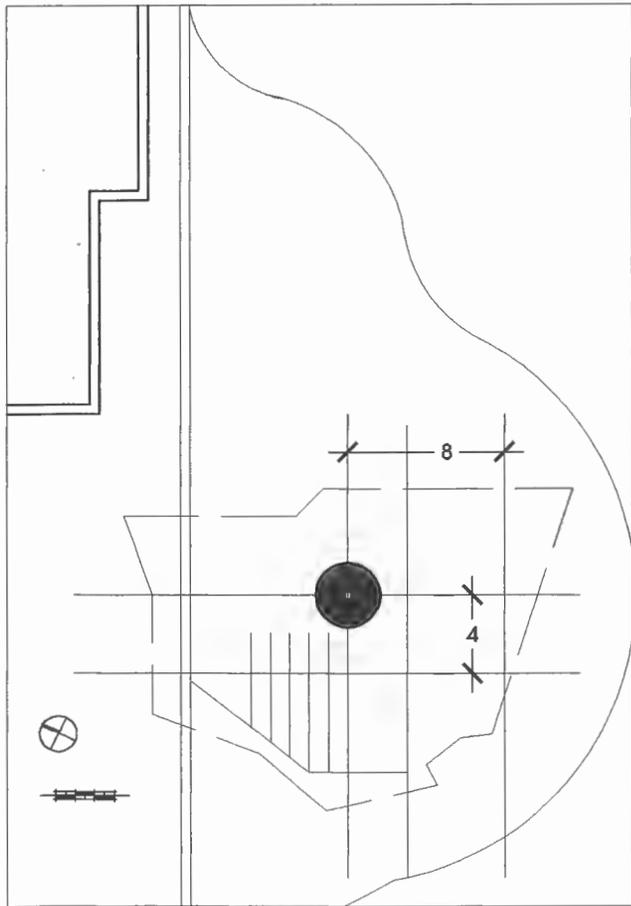
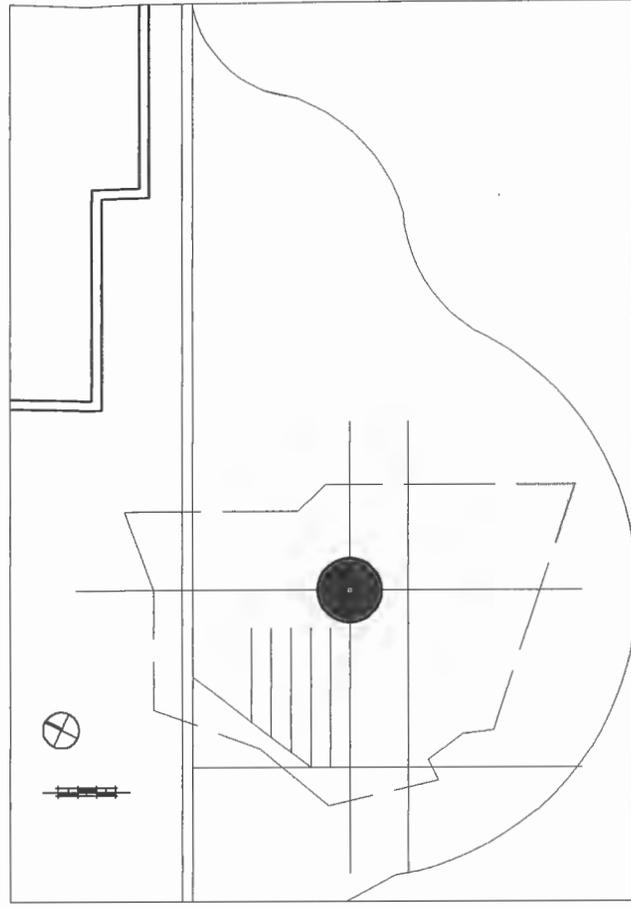
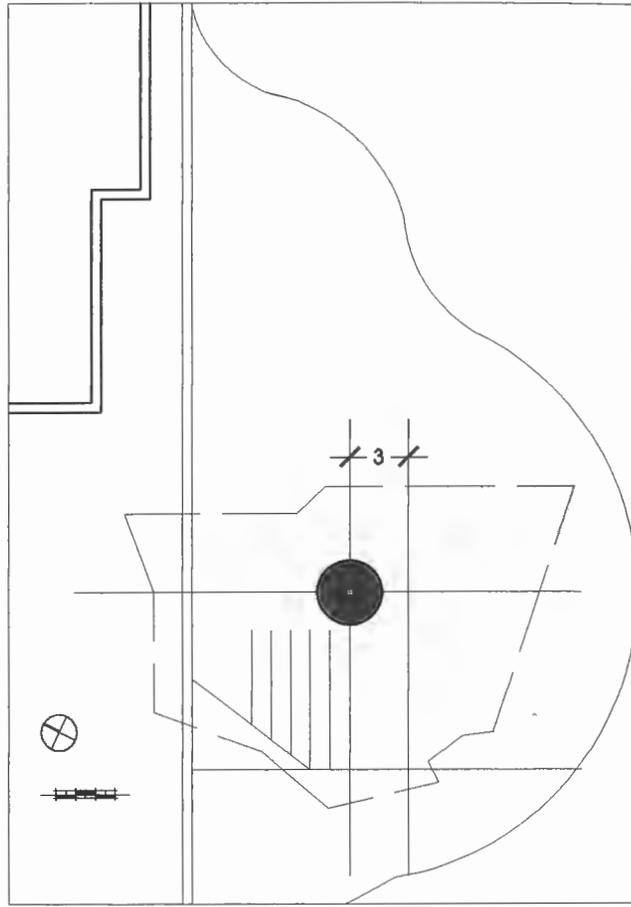
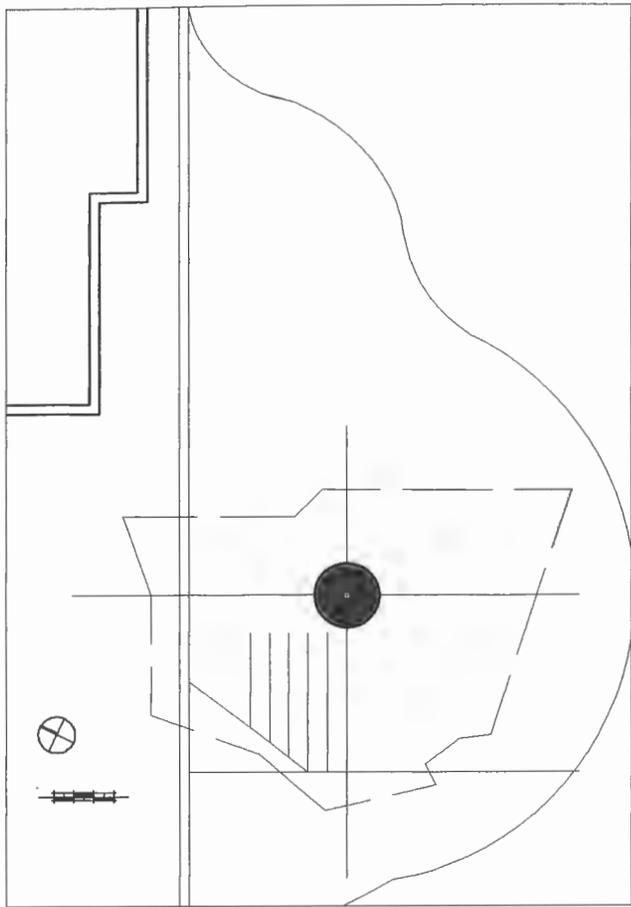
Desenhos 53 a 67.
Montagem dos cortes A.A e B.B.



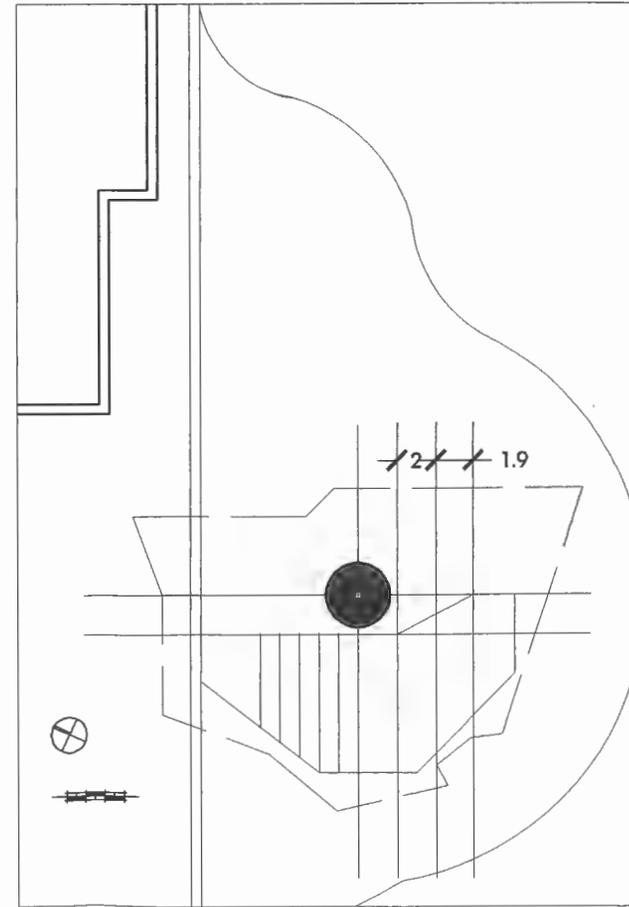
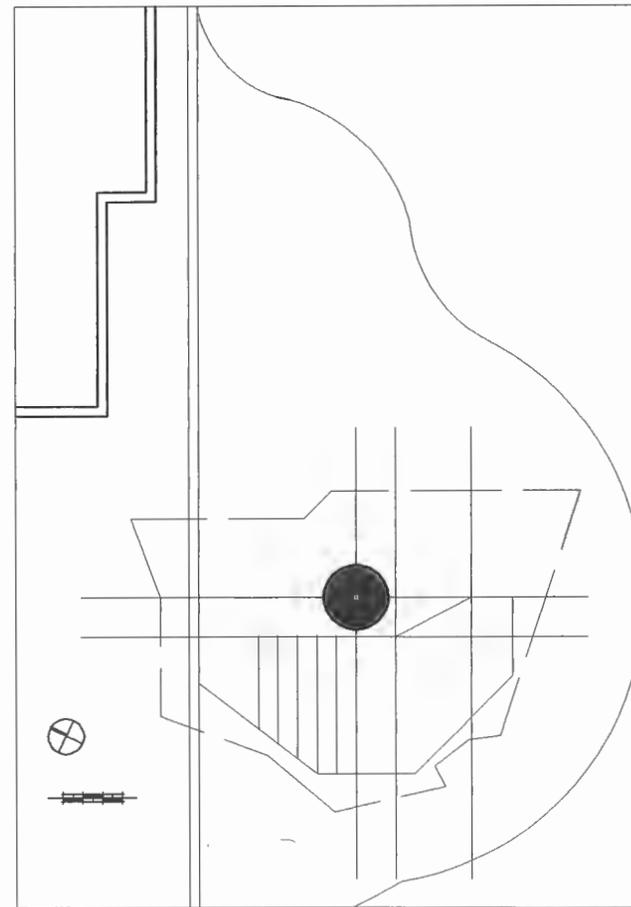
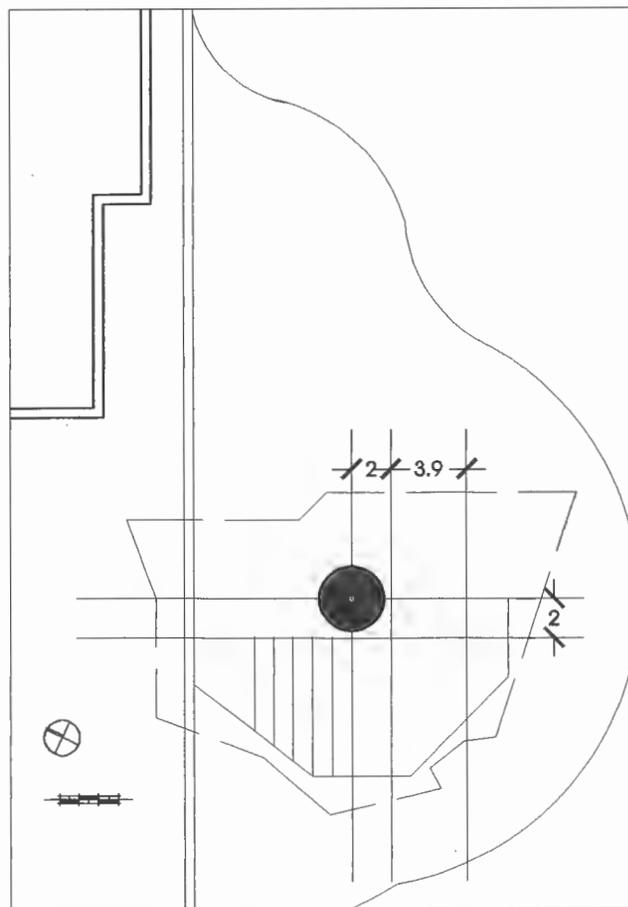
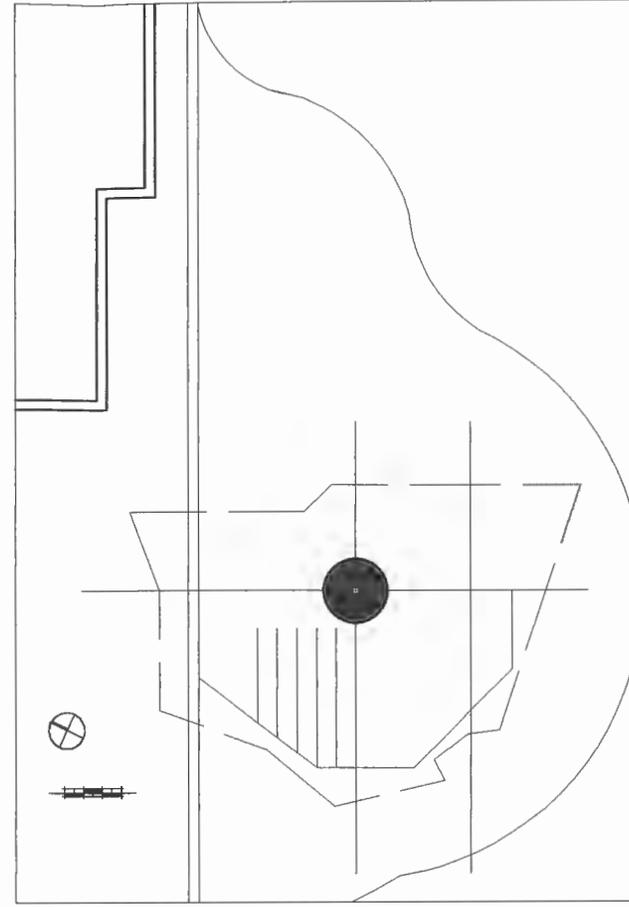
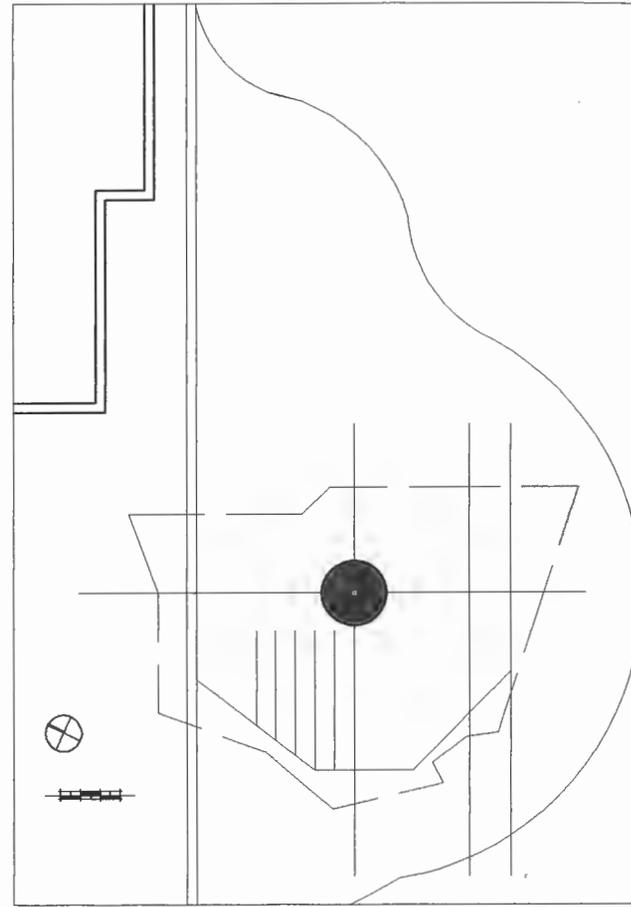
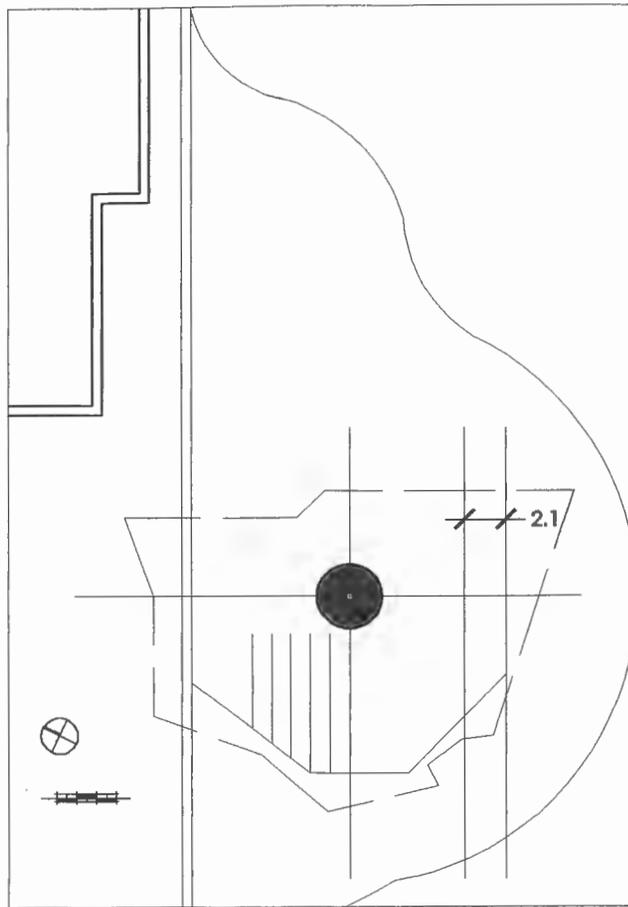
Desenhos 68 a 73.
Montagem da planta do
pavimento da laje.



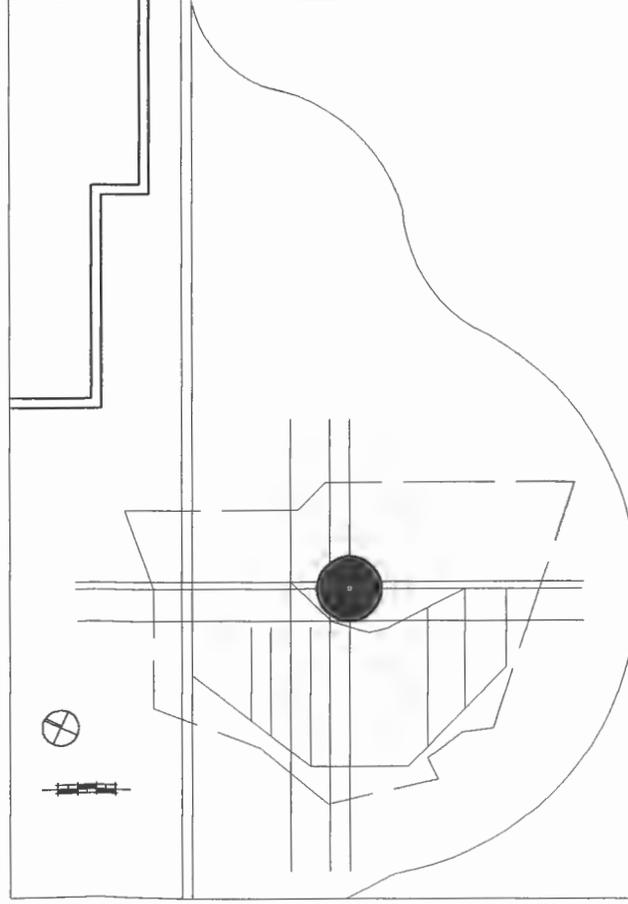
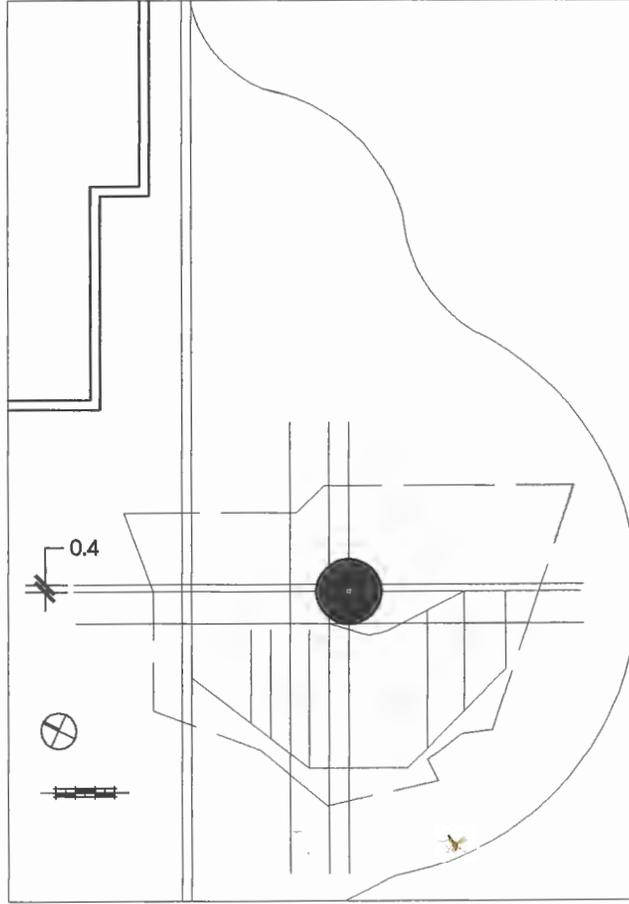
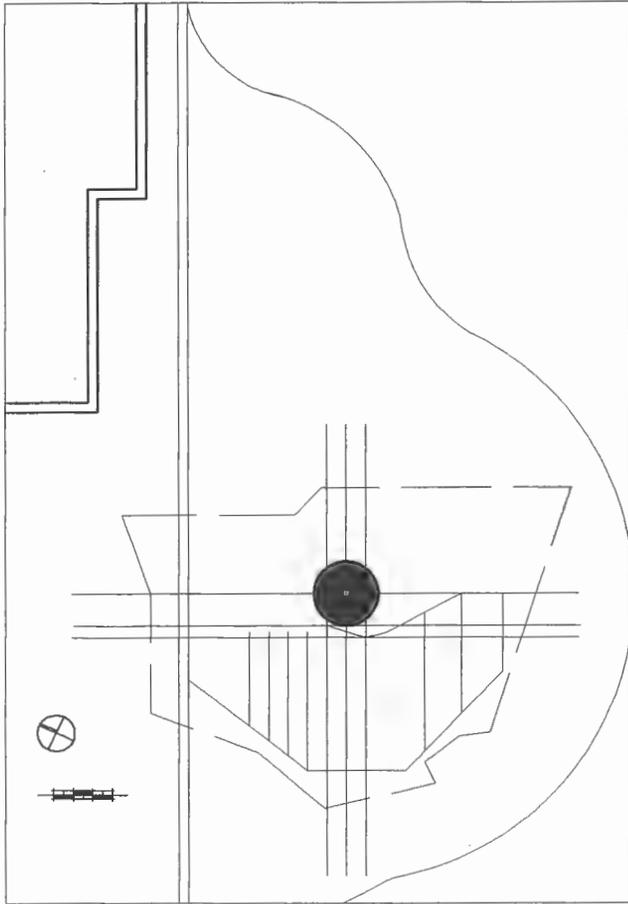
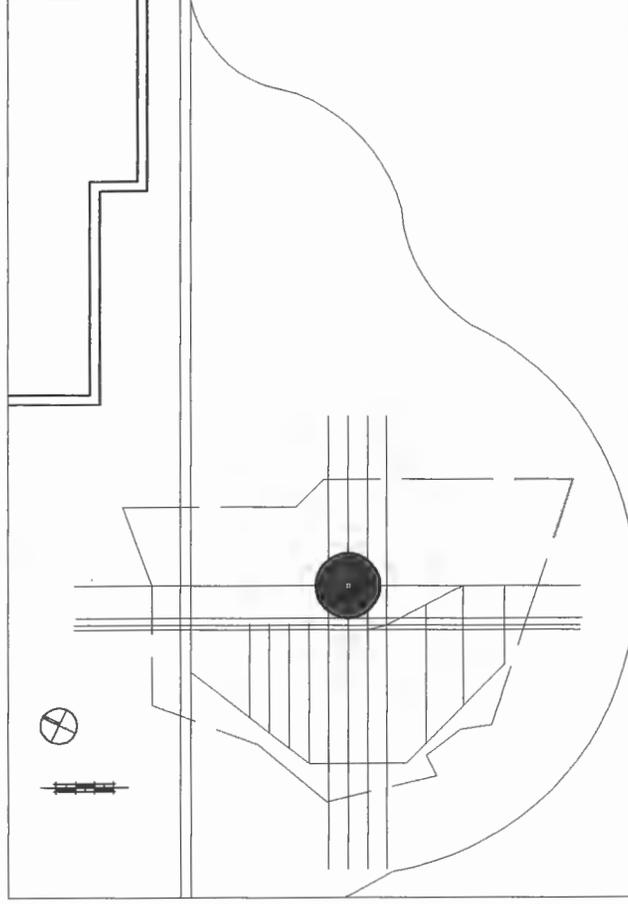
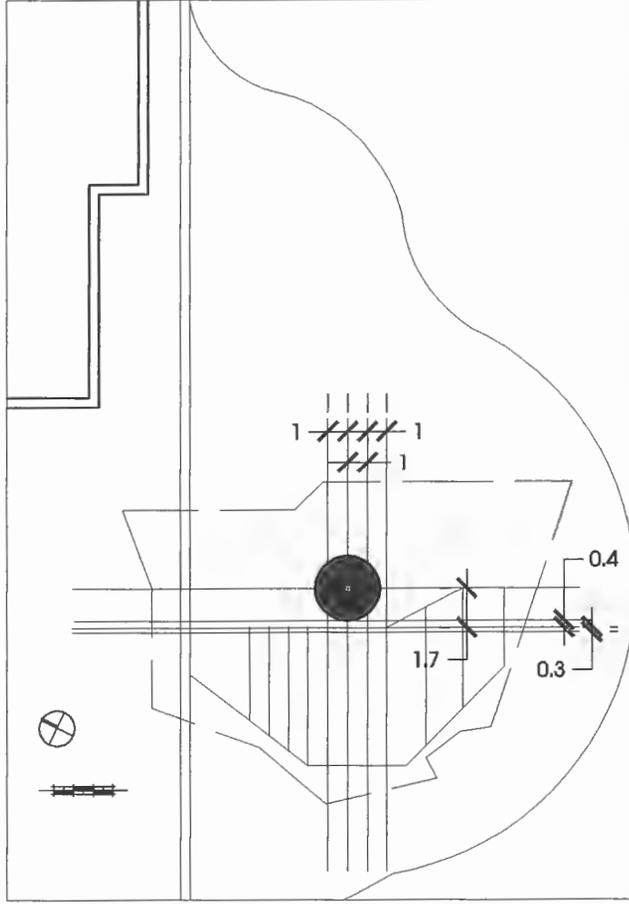
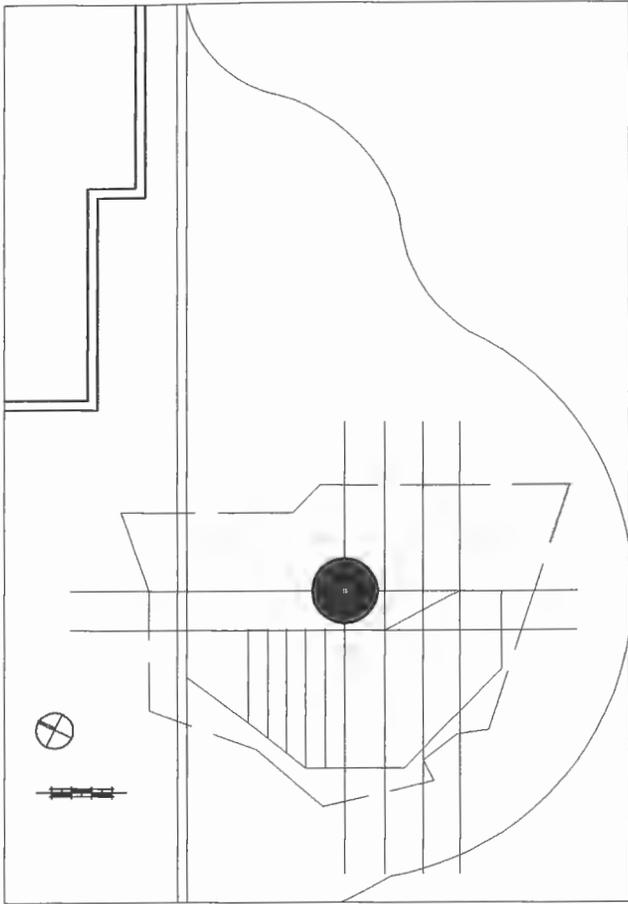
Desenhos 74 a 79.
Montagem da planta do
pavimento da laje.



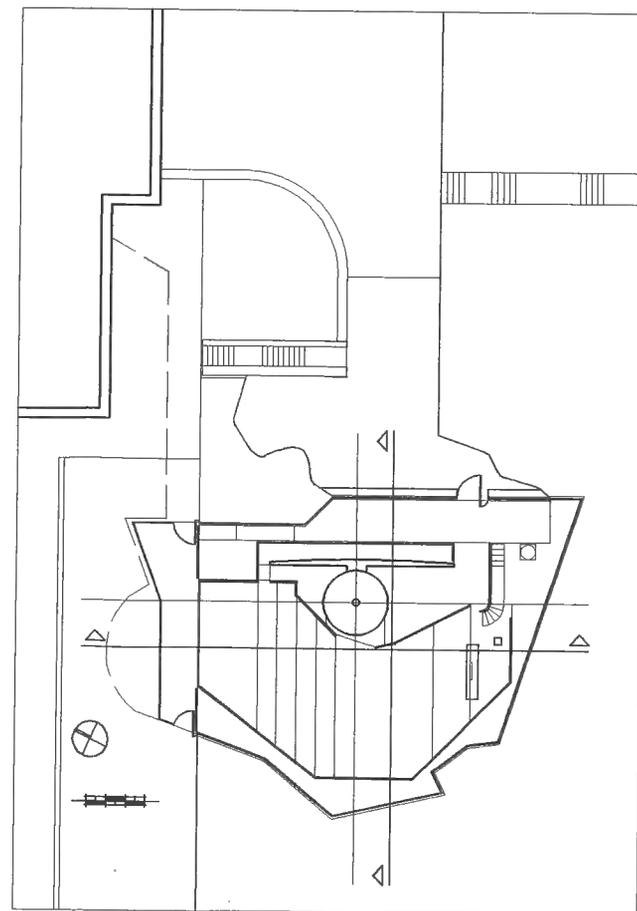
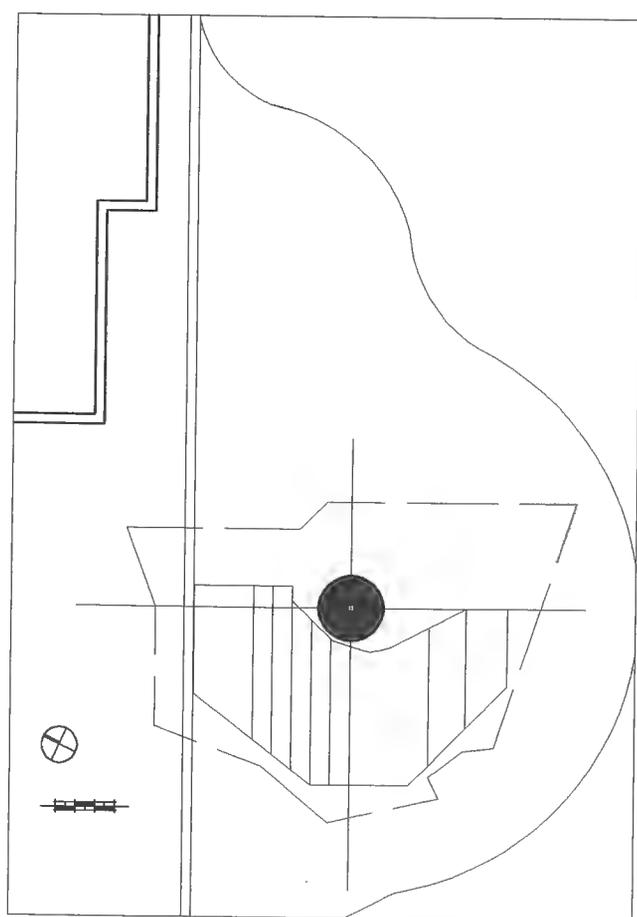
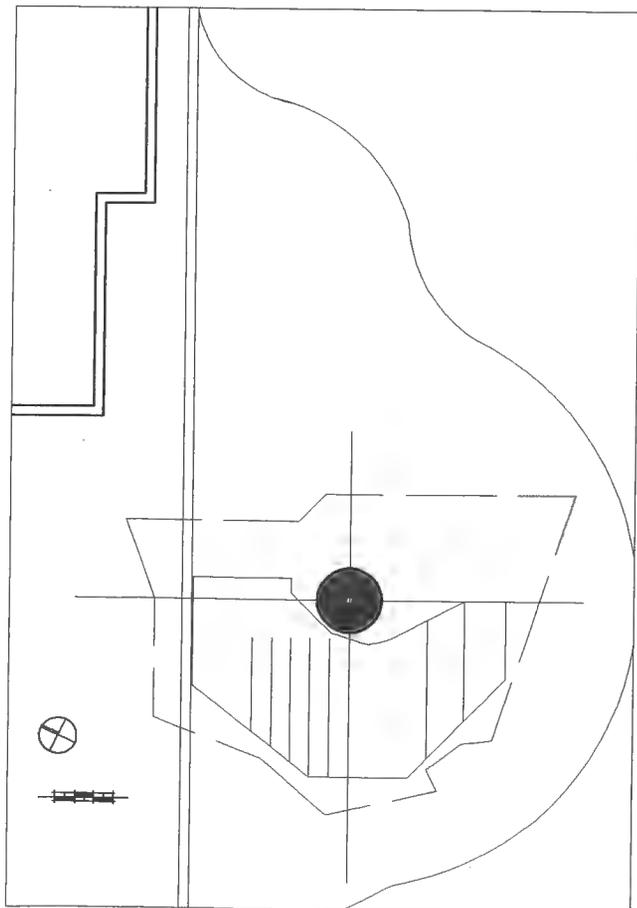
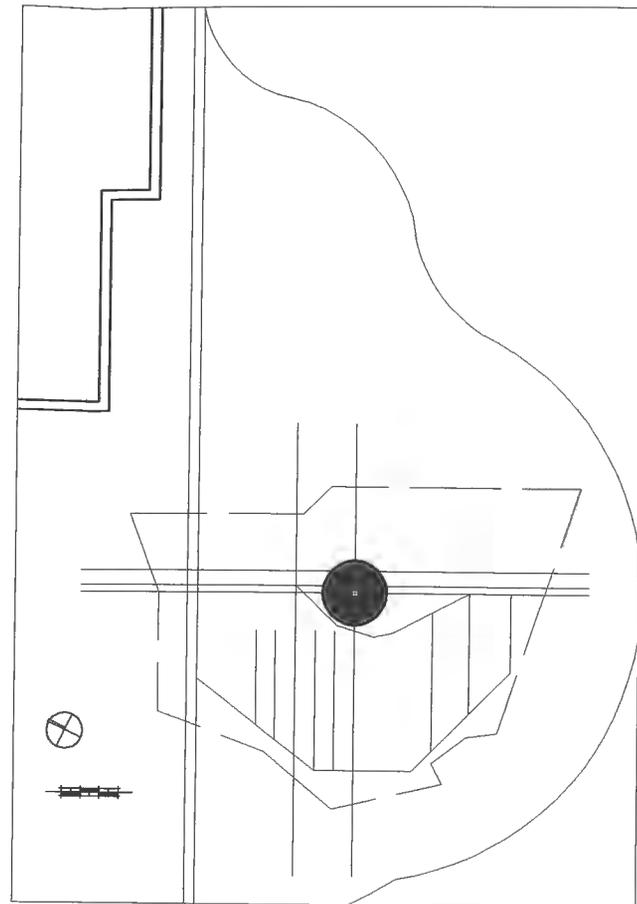
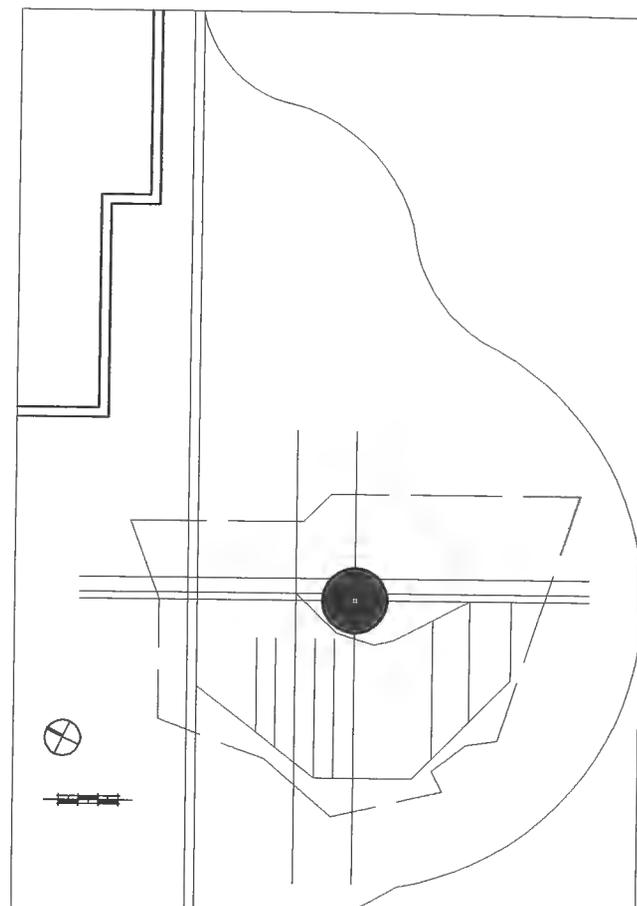
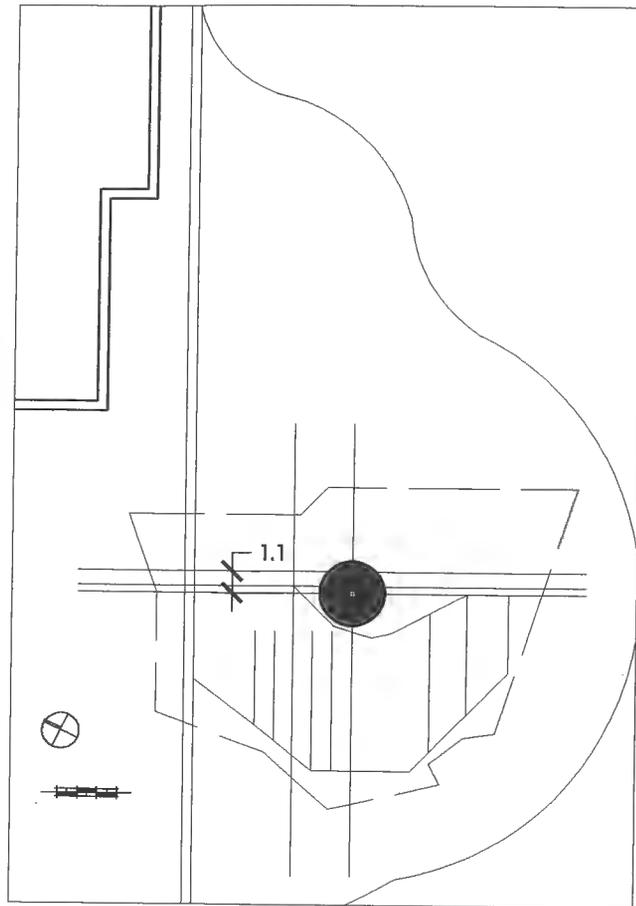
Desenhos 80 a 85.
Montagem da planta do
pavimento da laje.

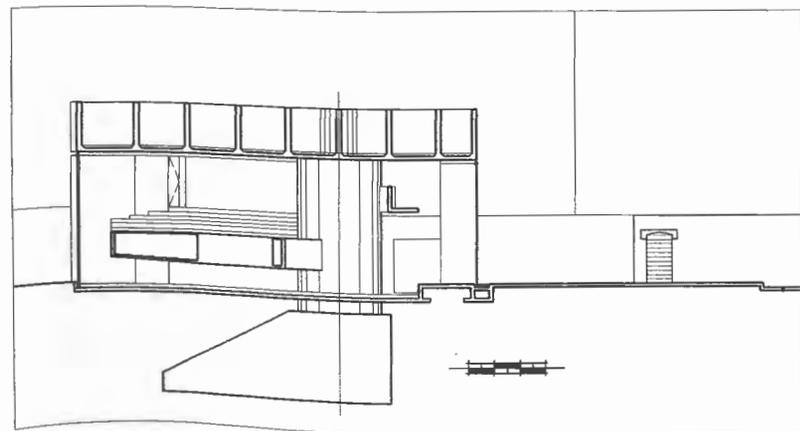
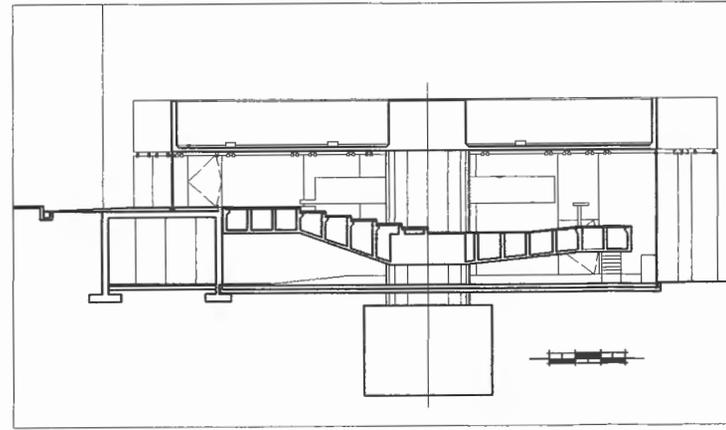
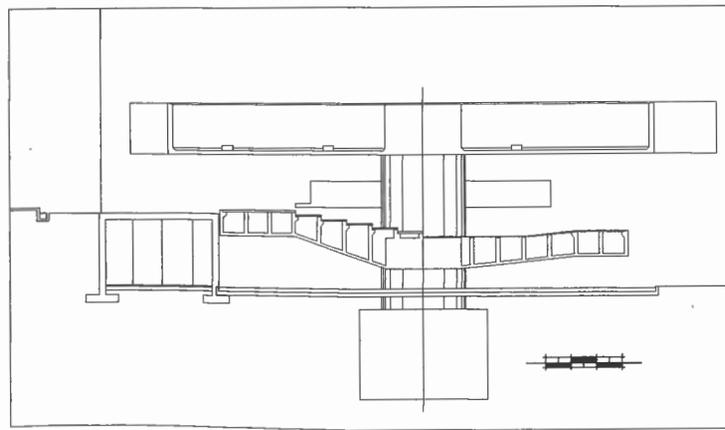
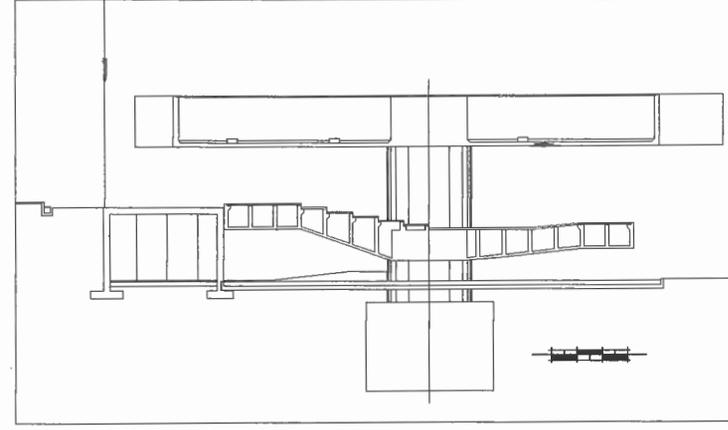
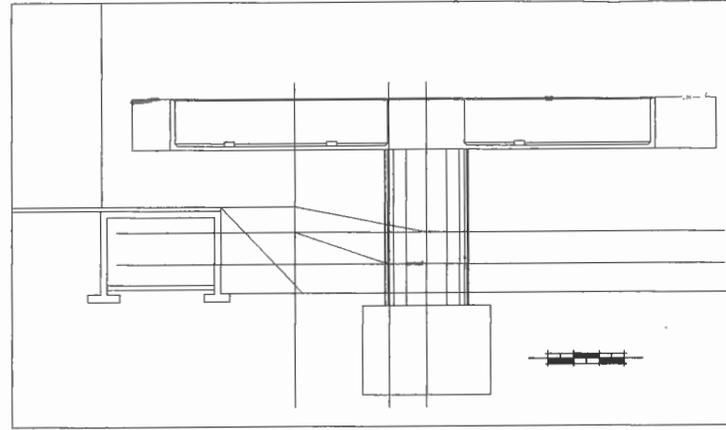
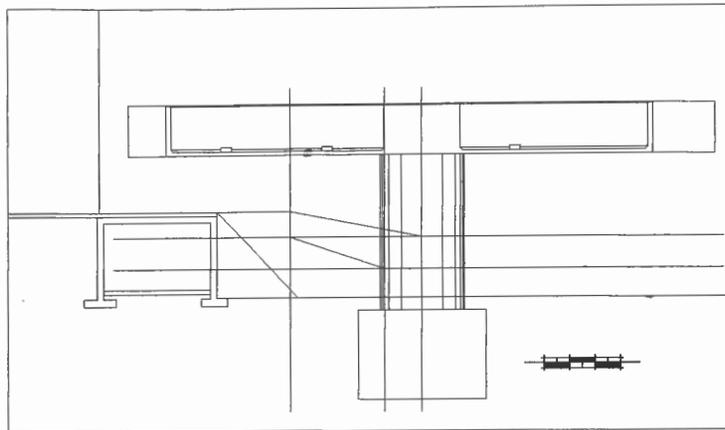
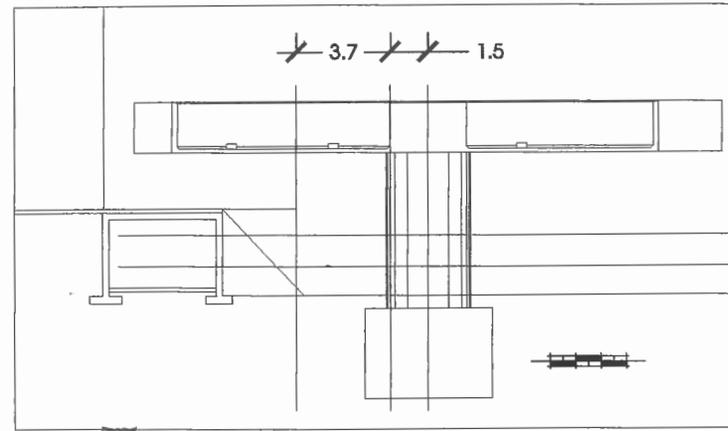
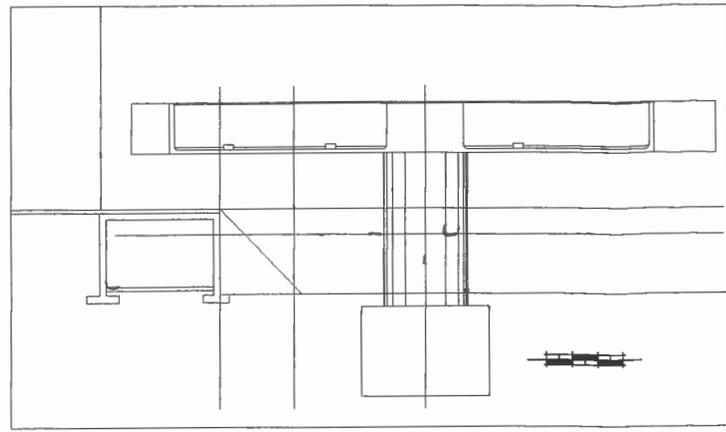
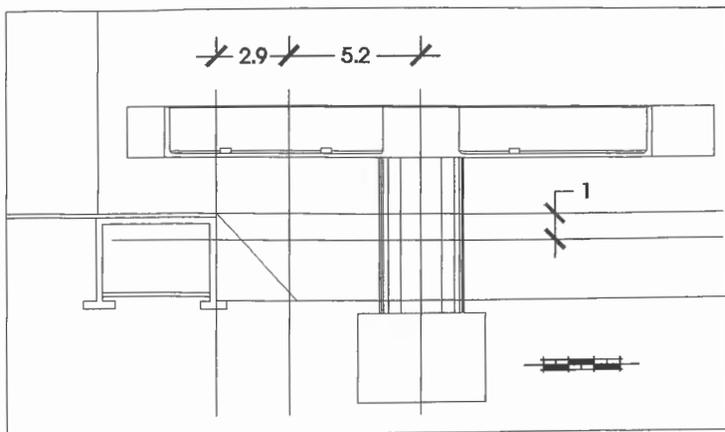


Desenhos 86 a 91.
Montagem da planta do
pavimento da laje.



Desenhos 92 a 97.
Montagem da planta do
pavimento da laje.

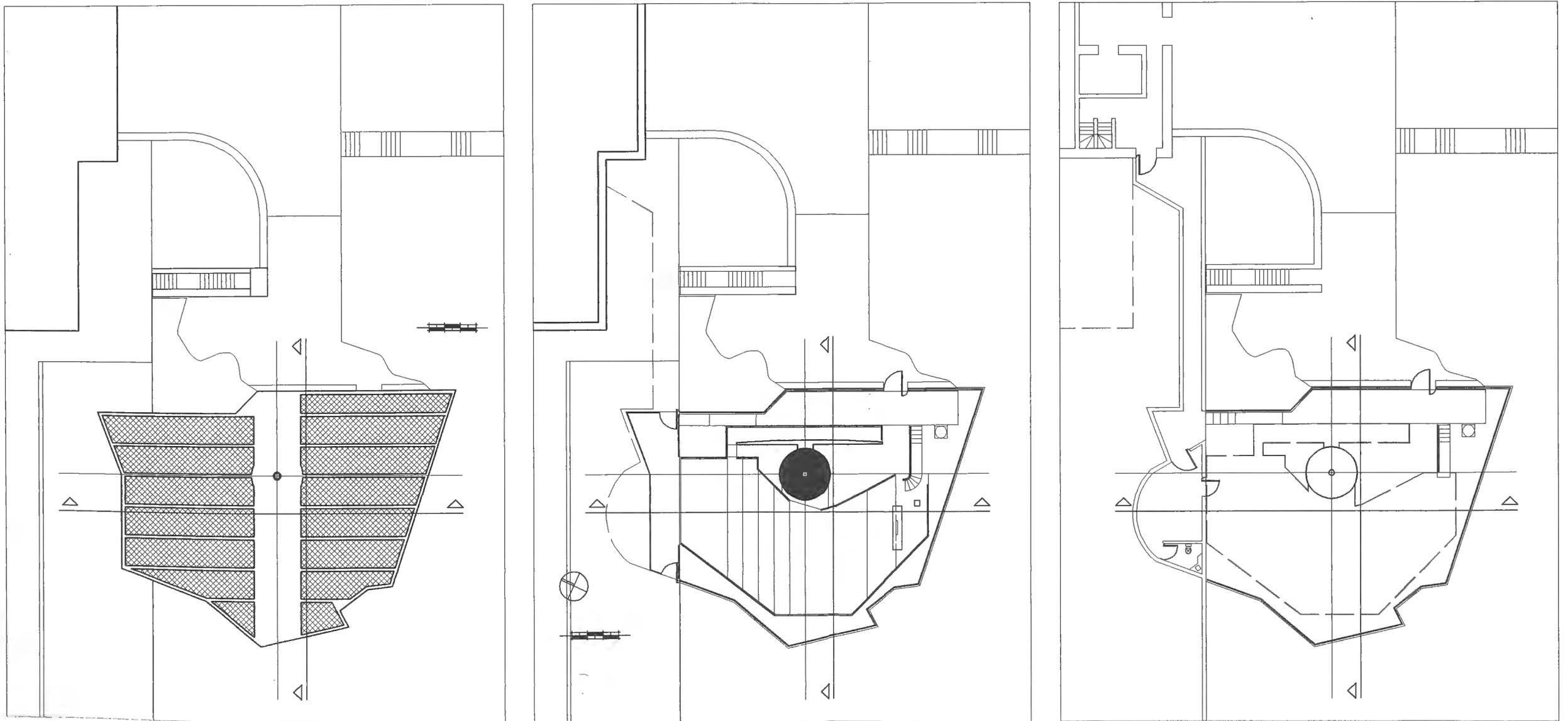


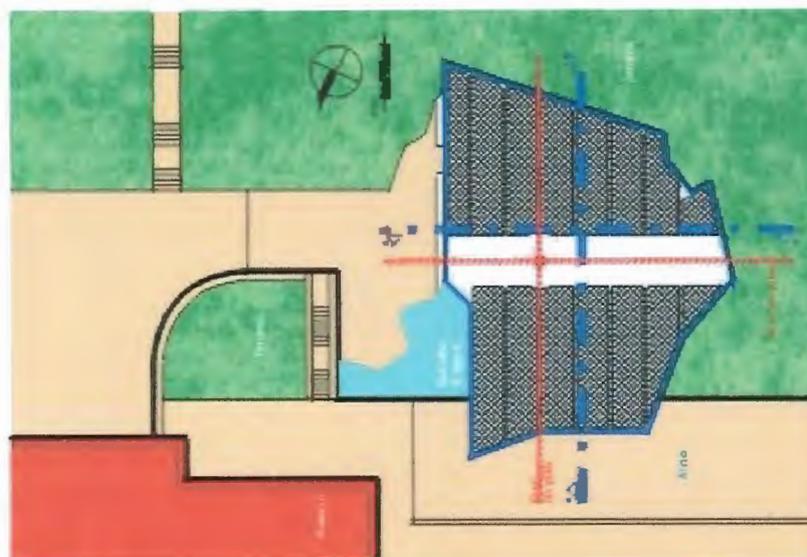
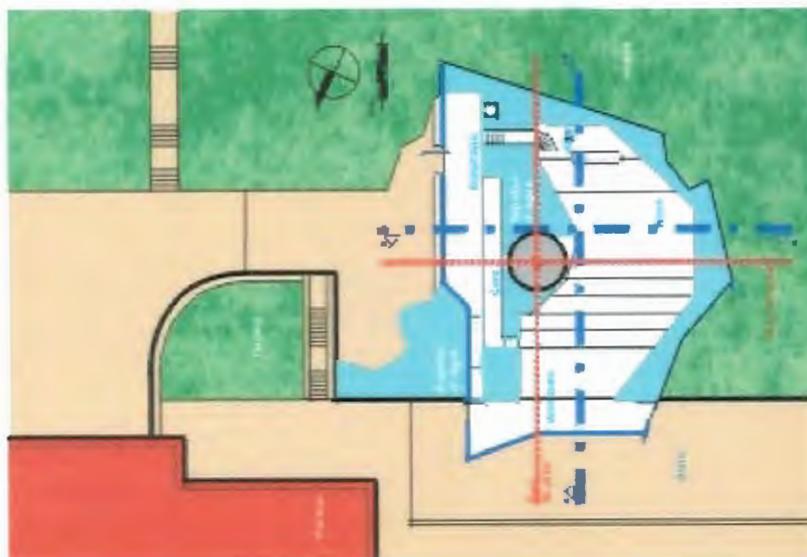
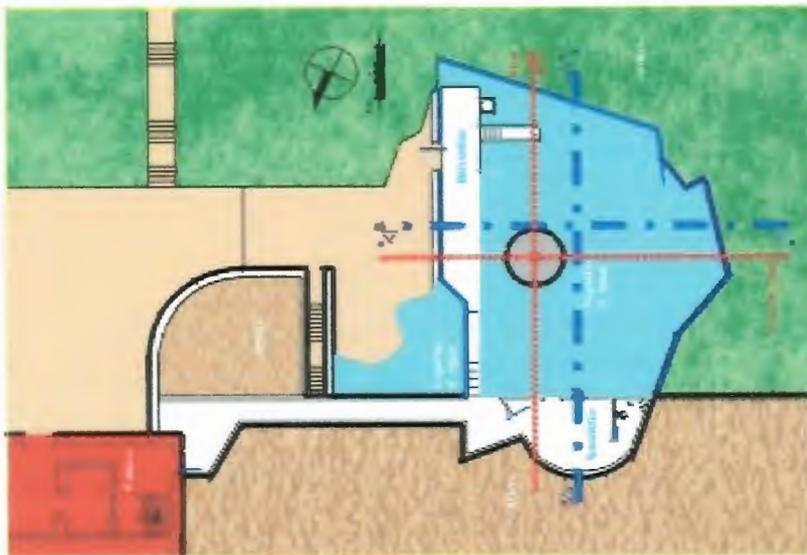


Desenhos 98 a 106. Montagem da estrutura de desenho no corte A.A, com ação similar para o corte B.B.

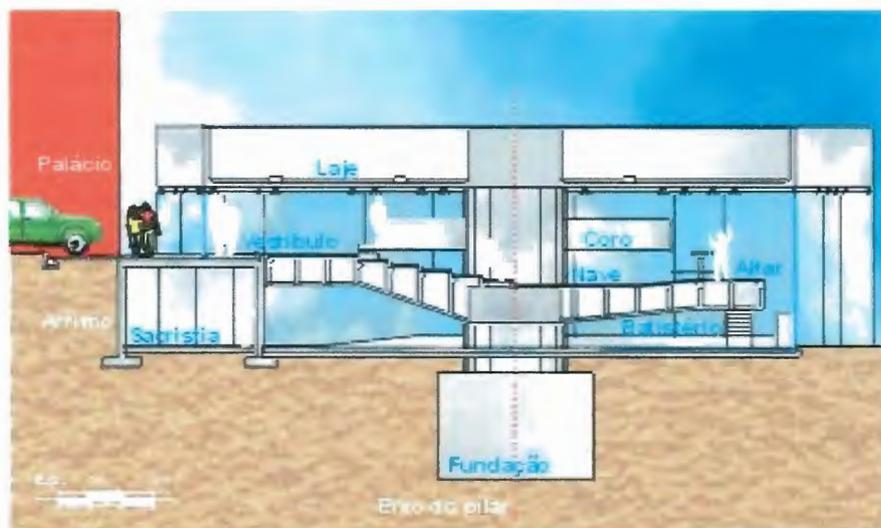
B.B.

Desenhos 107 a 109. Última etapa no AutoCAD da montagem das plantas dos três pavimentos.

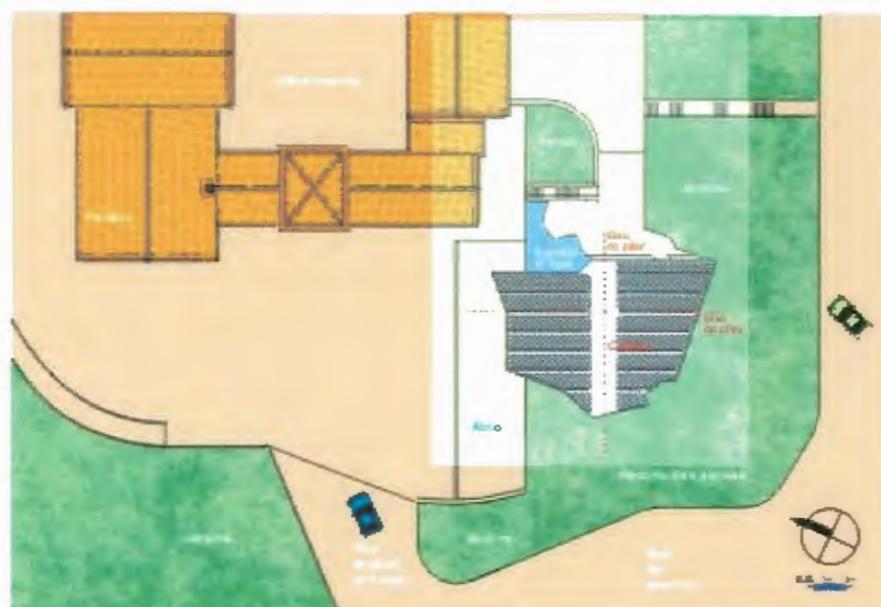




Desenhos 110 a 112.
Tratamento gráfico definitivo
no Corel Draw das plantas
dos três pavimentos.



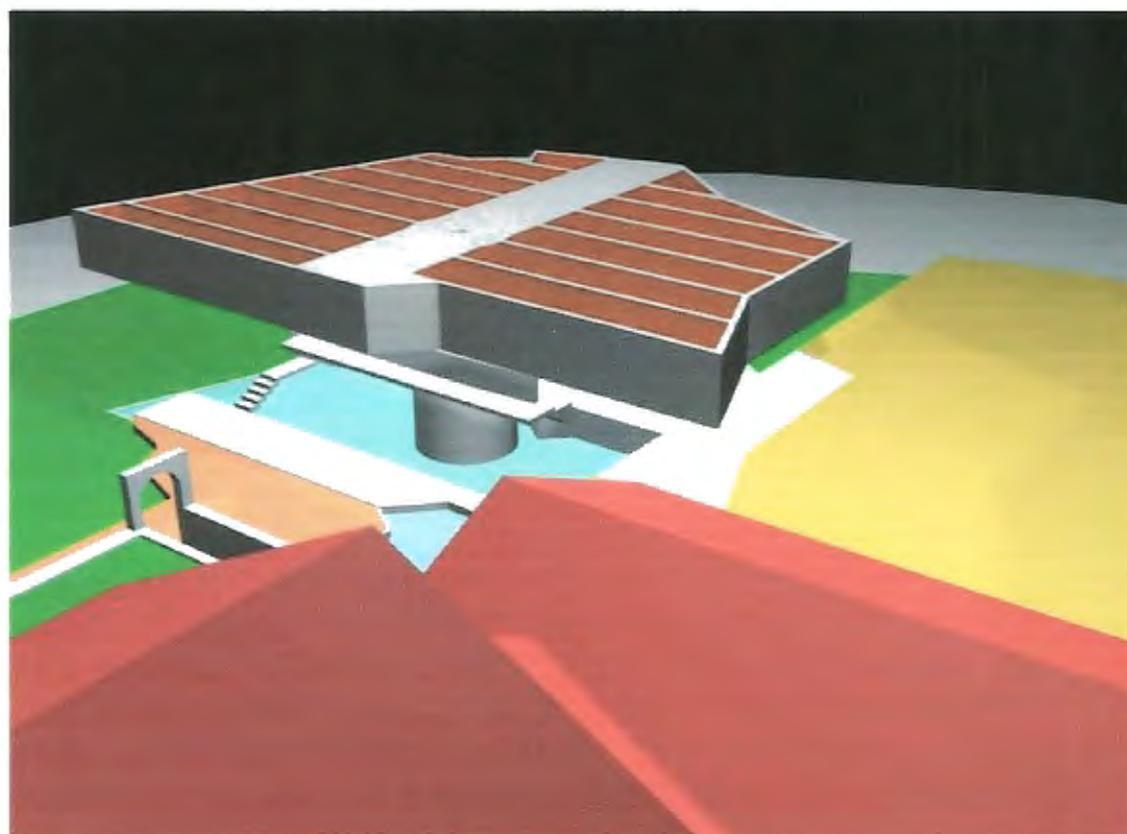
Desenhos 113 a 115.
Tratamento gráfico definitivo no Corel Draw dos cortes e da implantação geral.

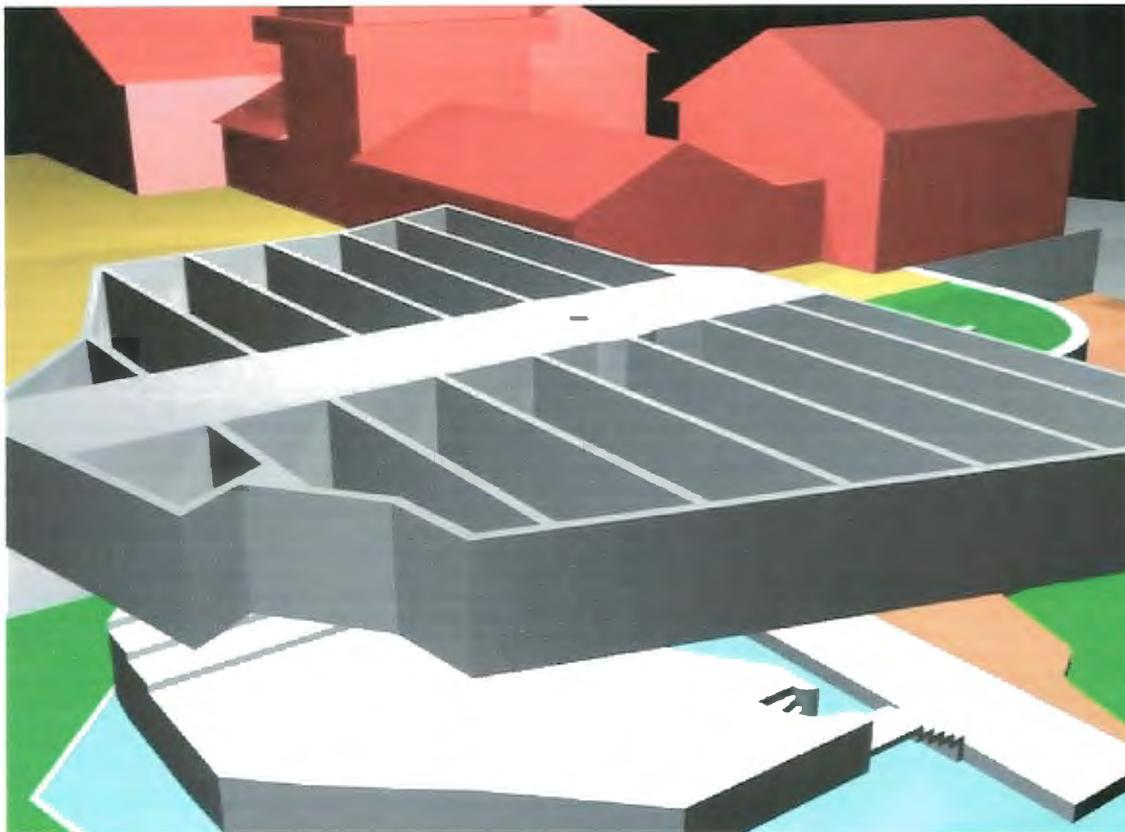


MAQUETE ELETRÔNICA



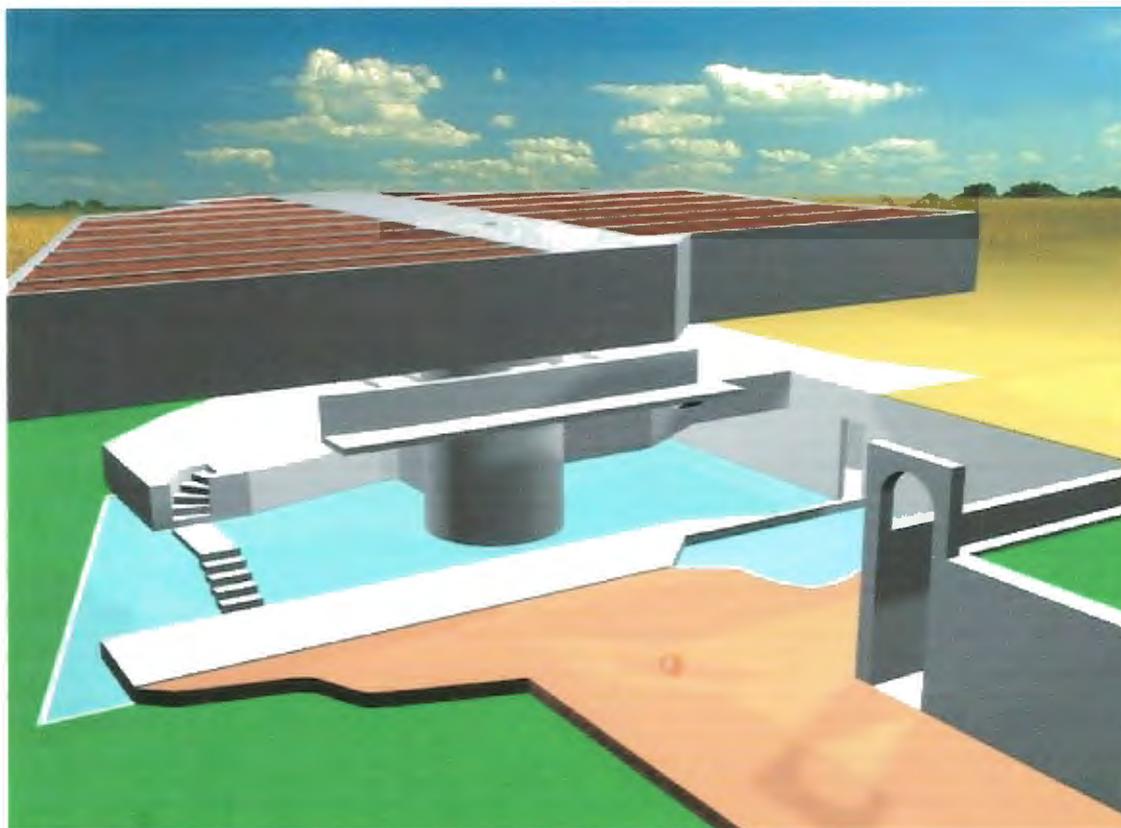
Maquete 01/02. Construção segundo a concepção original da volumetria, sem a pele de vidro.





Maquete 03/04. Construção segundo a concepção original da volumetria, sem a pele de vidro.





Maquete 05/06. Construção segundo a concepção original da volumetria, sem a pele de vidro.





Maquete 07/08. Volumetria externa da Capela.



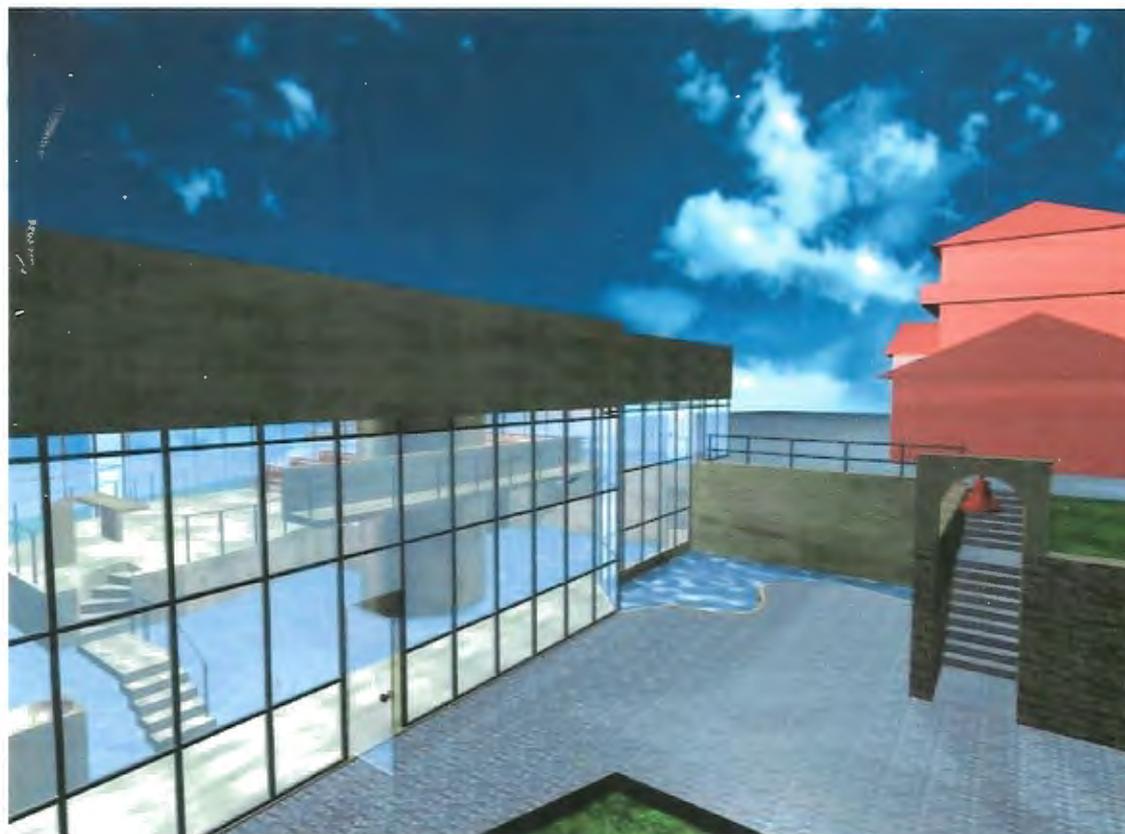


Maquete 09/10. Volumetria externa da Capela.



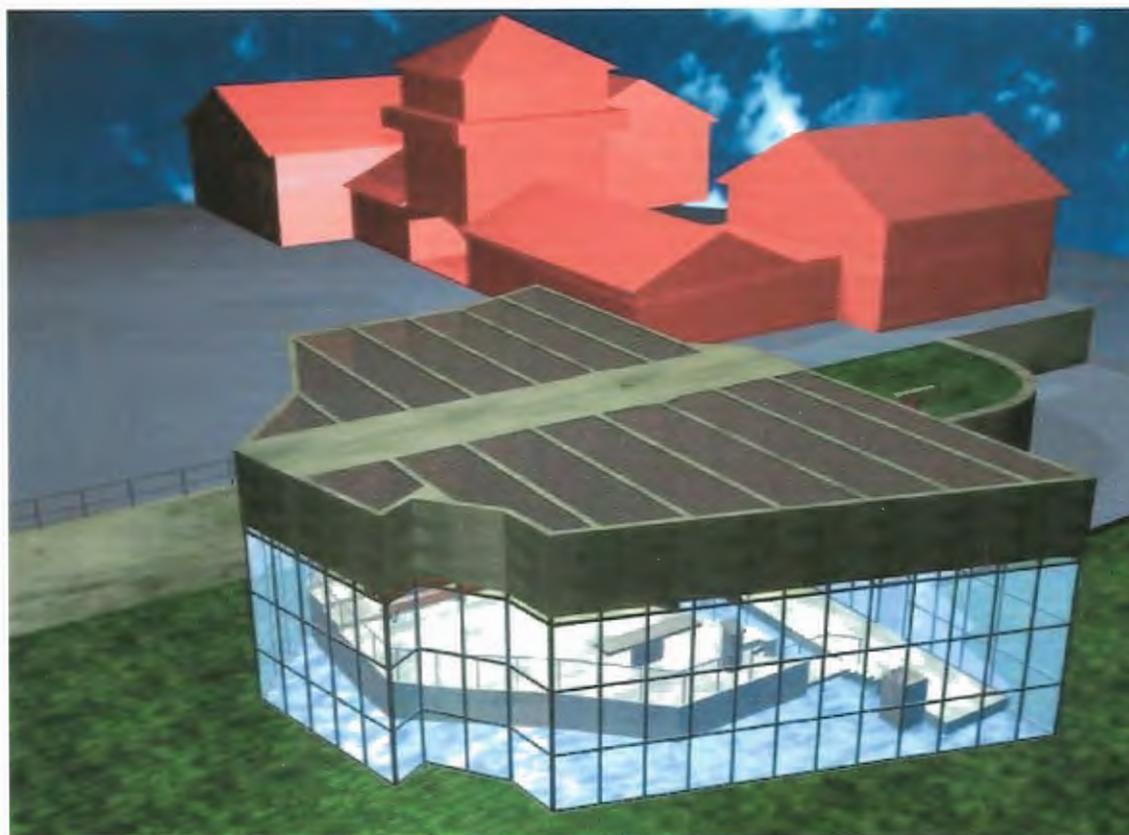


Maquete 11/12. Volumetria externa da Capela.



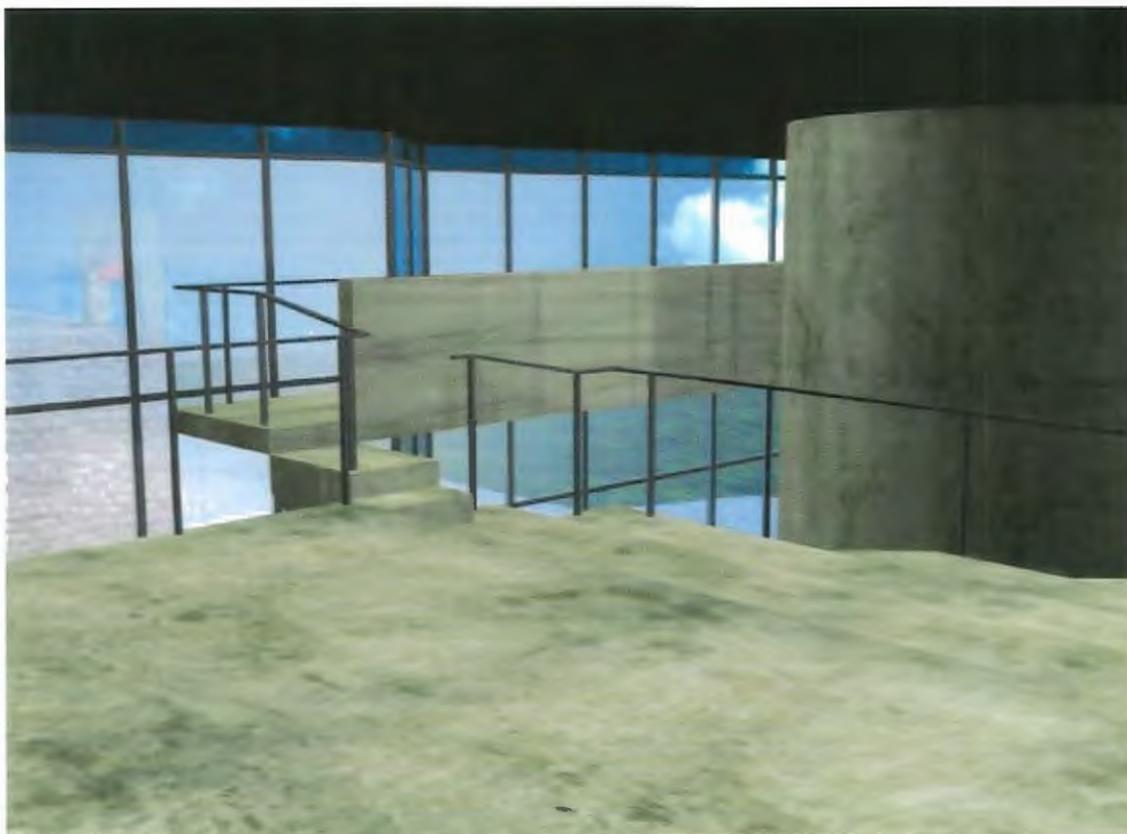


Maquete 13/14. Volumetria externa da Capela.





Maquete 15/16. Espaço interior da Capela.





Maquete 17/18. Espaço interior da Capela.





Maquete 19/20. Espaço interior da Capela.





Maquete 21/22. Espaço interior da Capela.





Maquete 23/24. Espaço interior da Capela.





Maquete 25/26. Espaço interior da Capela.



CAPÍTULO 4

Conclusões

O redesenho do projeto, contido no bloco anterior, explicita de forma inusitada a evolução gradativa do desenho através da colocação de eixos paralelos aos assentamentos tridimensionais dos eixos oriundos do pilar central, com a notória utilização de eixos paralelos, sempre em distâncias extremamente regulares dos eixos iniciáticos.

Assim, a racionalidade do processo gráfico simula a organizada compreensão que se deseja para este espaço. Este espaço que nem por isto perde a característica substância volumétrica do pilar, que domina a concepção até no desenho gráfico e nas operações compositivas do seu espaço.

O conjunto de imagens finais do bloco anterior (maquete eletrônica) denota que as relações estabelecidas nos espaços interiores não estabelecem lugares e zonas internas e ortogonais para a delimitação das sua funcionalidade como capela, mas se assentam e se movimentam intensamente na espacialidade resultante da distância ocupada tridimensionalmente como pé-direito variável, desde a laje superior até o espelho d'água que assenta, e sobre onde repousa, o projeto inteiro, um grande balanço tenso de concreto apoiado estaticamente no pilar, de novo o originador e sustento conceitual deste espaço.

O desenho final do volume envidraçado, que delimita a forma total da Capela, antes magistralmente demarcada através da projeção da laje superior, agora parece incômodo, como que a 'castrar' uma espacialidade em contínua e intensa vibração interna e externa.

Este movimento agora se restringe ao espaço interno, ainda mais que ancorado nos limites do espaço. Externamente, a estranha sensação da forma ensimesmada, contida, um prisma oposto aos movimentos relacionais de forma e assentamento no sítio dos projetos de Paulo. Sua intensa relação de artificialidade urbanística intencional e transformação do sítio para assentamento do edifício, que faz-se então parte integrada desta nova paisagem urbana, desmonta-se e renega-se na relação final desta 'capela-pedra'.

Contidas e congeladas na sua formalidade externa, as funções petrificadas no intenso e estanque volume da Capela não conseguem, nesta esfera de análise, subverter definitivamente a forma tradicional de manipulação do espaço para o exercício do programa, conservando-a em parte fechada e interiorizada, como nas formas cupulares concêntricas dos espaços sacros do medievalismo, com as suas funções interiores delimitadas pela verticalidade ortogonal e plana das suas alvenarias de elevação externas.

As últimas imagens desta narrativa servem para exemplificar o processo que, racional e constantemente medido nas suas operações gráficas, consegue então uma operação estreitamente dinâmica da forma do seu espaço interior projetado. O seu funcionamento consegue gerar uma nova dinâmica, além de propor uma escala de ocupação humana altamente desejável para o edifício, que constantemente suscita para si mesmo o seu entorno e a sua exterioridade. Pena que reste uma formalidade final tensamente oscilante, situando-se nos limites entre o vôo livre das suas lajes e funcionalidades e um assentamento massudo, cravado no terreno com intensa sensação de peso e aparente incredulidade na possível transformação do Palácio em uma nova espacialidade.

Não por acaso, as fotos do Palácio mais divulgadas pelo próprio autor e o croquis mais intenso da concepção do projeto retratem um espaço sem o vidro (Fotos 3, 4, 10 e 11). Aparentemente resta uma sensação de frustração com a formalidade final, que constitui uma experiência final menos bem sucedida que o seu processo de experimentação e criação.

Nem por isto será contemplada menos valiosa no processo de entendimento da expressividade e simbologia da arquitetura sacra, que agora se recupera de maneira conclusiva. A sacralidade desta arquitetura convive com esta tensão entre o sucesso e a frustração. Os limites do proposto e das intenções últimas, ambiciosas como a sua arquitetura se faz, por isto expressiva e referencial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

ANELLI, Renato Luiz Sobral. *Um Olhar Intensivo*. In Discurso Editorial. Jornal de Resenhas, pp. 6. São Paulo: Folha de São Paulo, 09/11/02.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Minimalismo? Talvez um Anacronismo*. Entrevista a Ruth Verde Zein. Revista Projeto nº 175. Junho, pp. 81-83. São Paulo: Arco Editorial, 1994.

ARTIGAS, Rosa, **WISNIK**, Guilherme e **ROCHA**, Paulo Archias Mendes da. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BERGMAN, Jan e outros. *As religiões do mundo – do primitivismo ao século XX*. São Paulo: Melhoramentos, 1996. Edição original: *A Lion Handbook: The World's Religions*. Oxford: Lion Publishing, 1994. Trad. Manuel Cordeiro.

BOUYER, Louis. *Architettura e Liturgia*. Comunità di Bose Magnano, Vaticano: Edizioni Qiqajon, 1994.

CAILLOIS, Roger. *O Homem e o Sagrado*. Col. Perspectivas do Homem. Lisboa: Edições 70, 1963. Título orig. *L'Homme et Le Sacre*. Paris: Gallimard, 1950. Trad. Geminiano Cascais Franco.

CARVALHO, Ayrton. *Arquitetura Religiosa*. São Paulo: FAUSP, MEC-IPHAN, 1978.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Paulo Mendes da Rocha: o prumo dos 90*. Revista AU nº 97. Agosto/Setembro, pp. 102-109. São Paulo: Pini, 2001.

DURKHEIM, Émile. *As formas Elementares de Vida Religiosa – O Sistema Totêmico na Austrália*. São Paulo: Paulinas, 1989. Título orig. *Les Formes Élémentaires de La Vie Religieuse*. Paris: Presses Universitaires de France, 1960. Trad. Joaquim Pereira Neto.

ELIADE, Mircea. *Dicionário das religiões*. Livro 1. 1ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1988. Coleção Teologia e Religião.

_____. *O Sagrado e o Profano - A essência das Religiões*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Título orig. *Le Sacré et Le Profane*. Gmbh, 1957. Trad. Rogério Fernandes.

- FARRINGTON**, Karen. *História ilustrada da Religião*. São Paulo: Manole, 1999. Título orig. Hamlyn History Religion. Londres: Octopus Publishing G L, 1999. Trad. Marta Montes.
- FUJIKI**, Takao. *Religious Facilities – New Concepts in Architecture & Desihn*. Tokio: Meisei Publication, 1997.
- HARPUR**, James. *Atlas of Sacred Places*. Chicago: Cassel, 1994.
- HELLERN**, Victor. *O Livro das Religiões*. 5ª ed. São Paulo: Schwarcz, 2000.
- JAMES**, Edward O. *El Templo – El Espacio de La Caverna a La Catedral*. Madrid: Guadarrama, 1966. Título orig. Fom Cave to Cathedral – Santuaries Shrines and Temples in Europe and Western Asia. Londres: Thames and Hudson, 1964. Trad. Francisco Presedo.
- JENSEN**, Eduard. *Mito y Culto entre Pueblos Primitivos*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1966. Título orig. Mythos und Kult bei Naturvölkern. Wiesbaden, Alemanha: GMBH, 1960. Trad. Carlos Gerhart.
- MARÍAS**, Julián. *O Tema do Homem*. Col. Problemas Atuais e suas Fontes. São Pulo: Duas Cidades, 1975. Título orig. El Tema del Hombre. Madrid: Revista de Occidente, 1943. Trad. Diva Ribeiro de Toledo Piza.
- MATHER**, George A. e **NICHOLS**, Larry A. *Dicionário de religiões, crenças e ocultismo*. São Paulo: Ed. Vida, 2000. Edição Original: *Dictionary of Cults, Sects, Religions and the Occult*. Nova York: Zondervan Publishing House, 1993. Trad. Josué Ribeiro.
- MONTANER**, Josep Maria. *Minimalismo: O Essencial como Norma*. Revista Projeto nº 175, junho, pp. 36-45. São Paulo: Arco Editorial, 1994.
- MONTANER**, Josep Maria e **VILLAC**, Maria Isabel. *Mendes da Rocha*. 1ª ed. Lisboa: Blau, 1996.
- PASTRO**, Cláudio. *Guia do Espaço Sagrado*. 2ª ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- PEREIRA**, Miguel Alves e **SAWAYA**, Sylvio Barros (org). *Cadernos de Arquitetura FAUUSP nº 1 a 4: Registro do Pensamento e da Produção dos Arquitetos da FAUUSP, nos Últimos 25 Anos*. São Paulo: FUPAM/Pini, 2001.

PETERS, Paulhans. *Iglesias y centros parroquiales*. 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gilli, 1989. Edição original: *Kirchen, Gemeindezentren*. Munich: Verlag Georg D.W. Callwey, 1970. Trad. Juan J. Garrido Ibañez.

PINÕN, Hélio. *Quando o Projeto Revela a Geografia Oculta*. pp. 7-14. in **PINÕN**, Hélio. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra, 2002.

QUÉRCIA, Alaíde. *In Folder Original da Sagração da Capela São Pedro Apóstolo, Palácio Boa Vista*. Campos de Jordão: SHDU/DOP, 1989.

ROCHA, Paulo Archias Mendes da. *A Natureza é um Trambolho*. Entrevista a Amâncio Chiodi, Carolina Arantes, Felipe Lagnado Cremonese, Guilherme Azevedo, Guto Lacaz, João de Barros, Márcio Carvalho, Mylton Severiano, Rafic Farah, Sérgio de Souza e Wagner Nabuco. in *Revista Caros Amigos*, nº 61. Abril, pp. 30-37. São Paulo: Casa Amarela, 2002.

_____. *Tentamos Sempre Preservar a Integridade do Projeto, Enfrentando a Vertigem do Mercado*. Debate com Eduardo Colonelli, Fernando de Mello Franco, Guilherme Wisnik, José Armênio de Brito Cruz, Marta Moreira, Martin Corullon, Milton Braga e Renata Semin. in **SERAPIÃO**, Fernando e **ROCHA**, Silvério. *Revista Projeto Design*, nº 275. Seção Entrevista. Janeiro, pp. 6-11. São Paulo: Arco Editorial, 2003.

_____. pp. 15-41. Entrevista a Luis Espallargas Gimenez. in **PINÕN**, Hélio. *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Romano Guerra, 2002.

_____. *Entrevista na Íntegra*. *Paulo Mendes da Rocha*. pp. 17-54. Entrevista a Sylvio Barros Sawaya. in PEREIRA, Miguel Alves e SAWAYA, Sylvio Barros (org). *Cadernos de Arquitetura FAUUSP nº 2: Registro do Pensamento e da Produção dos Arquitetos da FAUUSP, nos Últimos 25 Anos*. São Paulo: FUPAM/Pini, 2001.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. *Capela de São Pedro*. *Revista Architecti* nº 5. Julho, pp. 14-19. Lisboa: Blau, 1990.

SANTOS, Jannise Valadares. *A Realidade Espiritual Numa Nova Concepção do Espaço Arquitetônico*. Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Orientador: Natanael M Jardim. Santa Bárbara D' Oeste: UNIMEP, 2002.

- SAWAYA**, Sylvio Barros. *A Sacralização do Espaço e a Arquitetura – O Templo Messiânico de Guarapiranga*. Memorial de Concurso de Livre-Docência. Vol. 1 a 12. São Paulo: FAUUSP, 1997.
- SCHERER**, Pedro Farnes. *Construir y adaptar las iglesias*. Barcelona: Ed Regina, 1989.
- SCHWEBEL**, Horst. *Espace liturgique et expérience humaine*. La Maison Dieu, no. 197. Paris: 1994.
- SEGAWA**, Hugo Massaki. *Arquitetura Modelando a Paisagem*. Revista Projeto nº 183. Março, pp. 32-47. São Paulo: Arco Editorial, 1995.
- _____. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 1997.
- TELLES**, Sophia Silva. *A Casa no Atlântico*. Revista AU nº 60. Junho/Julho, pp. 69-81. São Paulo: Pini, 1995.
- _____. *Inventário da Obra Publicada de Paulo Mendes da Rocha*. Vol. 1 a 3. Campinas: PUC-Campinas, 1991.
- TIRAPELI**, Percival e **PFEIFFER**, Wolfgang. *As Mais Belas Igrejas do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 1999.
- WATANABE**, Tetsuo. *Solo Sagrado – Guarapiranga*. São Paulo: Fund. Mokiti Okada, 1996.
- WILKINSON**, Philip. *O Livro Ilustrado da Religiões*. São Paulo: Publifolha, 2000. Título orig. *Illustrated Dictionary of Religions*. Londres: Dorling Kindersley, 1999. Trad. Margarida e Flávio Quintiliano.
- WILSON**, Colin. *O Atlas dos Lugares e Monumentos Sagrados*. Londres: Dorling Kindersley Limited, 1996. Trad. Paula Reis.
- XAVIER**, Alberto (org.). *Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração*. São Paulo: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura/Fundação Vilanova Artigas/Pini, 1987.
- ZEIN**, Ruth Verde. *As Casas de Paulo Mendes da Rocha*. Porto Alegre: PROPAR, 2000. Dissertação de mestrado.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ADORNO, Theodor. El Artista como Lugarteniente. In: *Crítica Cultural y Sociedad*. Madrid: Scarpe, 1984.

ANELLI, Renato Luiz Sobral, **GUERRA**, Abílio e **KON**, Nelson. *Rino Levi. Arquitetura e Cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editores, 2001.

BANHAM, Reyner. *O Brutalismo na Arquitetura*. 3ª ed. Londres: GG, 1966.

BARBA, Francisco E. *Historia De La Cultura*. Livro1, 1ª ed. Madrid: Salvat Ed., 1955.

BENÉVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1976. Edição original: 1960.

BLOOMER, Kent C e **MOORE**, Charles W. *Cuerpo, Memoria y Arquitectura – Introduccion al Diseño Arquitectonico*. Madrid: Hermann Blume, 1982.

BULLRICH, Francisco. *Arquitectura Latinoamericana*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

CASEL, Odo. *Le Mystère du culte*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1962.

CHING, Francis D. K. *Arquitetura, Forma, Espaço e Ordem*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Edição Original: *Architecture, form, space e order*. Nova York: International Thomson Publishing Inc., 1996. Trad. Alvamar Helena Lamparelli.

_____. *Dicionário Visual de Arquitetura*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Edição Original: *Visual Dictionary of Architecture*. Nova York: International Thomson Publishing Inc., 1995. Trad. Júlio Fischer.

COUSIN, Jean. *L' Espace Vivant - introduction à l'espace architectural premier*. Paris: Moniteur, 1980.

COUTINHO, Evaldo. *O Espaço da Arquitetura*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos – Ensaíos sobre o Simbolismo Mágico-Religioso*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Título orig. *Images et Symboles*. Paris: Gallimard, 1952. Trad. Sonia Cristina Tamer.

_____. *O Conhecimento Sagrado de Todas as Eras*. São Paulo: Mercuryo, 1995. Trad. Luiz Gomes.

FIEDLER, Konrad. *Escritos sobre arte*. 1ª ed. Madrid: Visor, 1989. Trad. Francisca Péres Carreño. Col. La Balsa de La Medusa.

FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1981.

GOMBRICH, Ernst H. En Busca de la Historia Cultural. In: *Ideales e Ídolos*. Ensayos sobre los Valores en la Historia y el Arte. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1981. Trad. E. R. Saurí.

HILDEBRAND, A. Von. *El problema de la forma en la obra de arte*. 1ª ed. Madrid: Visor, 1989. Trad. Maria I. P. Aguado. Col. La Balsa de La Medusa.

Índice de Arquitetura Brasileira. São Paulo: Universidade/Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1974.

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos Estilos Arquitetônicos*. Pp 118-119. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEBRUN, Gerard. *A Finalidade sem Fim e a Ambigüidade do Belo*. In: *Kant e o fim da Metafísica*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura.

LINGERFELT, James Elmer. *Vamos Construir Templos Melhores*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Casa Publicadora Batista, 1070.

MARCHÀN FIZ, Simón. *La Arquitectura de siglo XX*. Madrid: Alberto Corazón, 1974.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1974. Trad. Décio Pignatari. Edição original: *Understanding Media – the Extensions of Man*. Nova York: McGraw-Hill, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Título orig. *Phénomélogie de La Perception*. Paris: Gallimard, 1945. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura.

PANOFSKY, Erwin. *La Perspectiva como Forma Simbólica*. 3ª ed. Barcelona: Clotet-Tusquets, 1980. Edição original.: *Die Perspektive als "Symbolische Form"*. Berlim: Vortrage der Bibliothek Wasburg, 1927.

PEVSNER, Nikolaus. *Los Orígenes de la Arquitectura Moderna y del Diseño*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1969.

_____. *Pioneiros del Diseño Moderno – de William Morris a Walter Gropius*. 1ª ed. Buenos Aires: Infinito, 1958.

PINÓN, Hélio. Prólogo a **BURGUER**, Peter: *Teoria de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 1983. Edição original: 1974.

RAMIÓ, Joaquim Romaguera i. *Diccionario de arquitectos - De la Antigüedad a nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1981. Edição original: *Dictionnaire Universel de l'Art et des Artistes*. Paris: Fernand Hazan, 1967. Trad. Juan-Eduardo Cirlot.

Revista Inter-Facies nº 50. In: *Arquitetura Brasileira no Brasil Colonial*. Barcelona: Ibilce/Unesp, 1981.

RIEGL, Aloïs. *Arte tardoromana*. Torino: Einaudi, 1981. Trad. Licia C. Ragghianti.

_____. *Problemas de Estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. Trad. Federico M. Saller. Edição original: 1893.

RUSKIN, John. *As Pedras de Veneza*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Le Sette Lampade dell'Architettura*. Ed. Original: 1848. Milano: Jaka Book, 1982.

SAWAYA, Sylvio Barros. *Para Ler as Entrevistas*. pp. 13-52. in PEREIRA, Miguel Alves e SAWAYA, Sylvio Barros (org). *Cadernos de Arquitetura FAUUSP nº 1: Registro do Pensamento e da Produção dos Arquitetos da FAUUSP, nos Últimos 25 Anos*. São Paulo: FUPAM/Pini, 2001.

SEGRE, Roberto (coord.). *América Latina en su Arquitectura*. México/Paris: Siglo Veintiuno/Unesco, 1975.

SEMPER, Gottfried. *Lo Stile*. Roma: Ed. Laterza, 1992.

_____. *The Four Elements of Architecture and other writings*. Nova York: Cambridge University Press, 1989. Edição original: *I 4 Elementi dell'Architettura* (1851). In: *La visione estetica di Semper*. Milano: Jaka Book, 1989.

TAFURI, Manfredo e **DAL CO**, Francesco. *Modern Architecture*. New York: Electa/Rizzoli, 1979. Edição original: 1976.

TAMAKI, Teru. *Arquitetura sob a Luz da Filosofia*. São Paulo: Parma, 1997.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar – A Perspectiva da Experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

VAUCHEZ, André (org). *La Splendeur Des Abbayes*. In *Rev. L' Histoire*, 217. Paris: L' Histoire, 1998.

VERÍSSIMO, Francisco Salvador, BITTAR, William Seba Mallman e ALVAREZ, José Maurício Saldanha. *Vida Urbana: A Evolução do Cotidiano da Cidade Brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

VIDAL, Valmiro R. *Curiosidades*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1959.

WATKIN, David. *Moral y Arquitectura*. Barcelona: Tusquets Ed., 1981.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1984. Trad. João Azenha Jr.

_____. *Renascença e barroco*. Estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989. Trad. Mary A. L. Barros e Antonio Steffen.

Créditos das fotos: Adriana Outeiro, Cristiano Mascaro, Cynthia Yedo, Daniel Renault, Fernando Nigro Rodrigues, Jannise Valadares Santos, Jorge Hirata, Martin Gonzalo Corullon, Natanael Jardim, Nelson Kon, Sofia Matos.