

Tradição e contradições na arquitetura religiosa brasileira dos anos 1950

Valdir Arruda

Mestrando FAUUSP

valdval@uol.com.br

É possível caracterizar a produção arquitetônica brasileira contemporânea no que diz respeito aos edifícios religiosos?

Esta é uma pergunta difícil, pois em um levantamento efetuado junto aos Índices de Arquitetura Brasileira (de 1950 a 1970), encontraremos apenas 101 registros sobre o tema “edifícios religiosos”, coletados nos periódicos especializados, dos quais as revistas Acrópole e Habitat constituem as principais fontes de informação.

Esse panorama é instigante porque os exemplares brasileiros significativos dessa produção, ainda que poucos, constituem um objeto apropriado para o estudo do efeito das mudanças que as idéias, as formas e as modas produzem na arquitetura. Com base nesses exemplares, é que iremos evidenciar os confrontos entre intimismo e monumentalidade, tradição e inovação, unidade e diversidade, temas que marcam toda a produção arquitetônica contemporânea, religiosa e/ou laica.

Palavras chave: História, Moderno, Religião.

Is it possible to signalize contemporary brazilian architectural production in the religious domain?

This is such a hard question. In a survey at “Índice de Arquitetura Brasileira” (1950-1970), it will be found only 101 records on the subject religious buildings, collected in brazilian architectural magazines like “Acrópole” and “Habitat”, the main reference library source.

The panorama is instigating because there are very few notable pieces, but they could be a proper subject to study the effect of transformations made by ideas, shapes and fashion in the architectural fields. These buildings, as groundwork, are able to show oppositions between intimacy and monumentality, tradition and innovation, unity and diversity; main themes which sign all contemporary architectural production religious and/or laic.

Key words: History, Modern, Religion.

Tradição e contradições na Arquitetura religiosa dos anos 1950

Em artigo para o Jornal do Brasil intitulado “*Adequação de forma e função*”¹, datado de 23 de maio de 1958, Mário Pedrosa escreve: “*as relações entre as exigências da liturgia das várias Igrejas e as necessidades estruturais e estilísticas da arquitetura e da arte modernas se não são fáceis, nem por isso são difíceis. São simplesmente delicadas*”.

Ele aqui se refere a um dos principais temas do debate sobre arte e arquitetura do período pós-2ª grande guerra, que trata do intenso processo de renovação que passou a arquitetura religiosa ocidental, e, em especial, à contribuição de Oscar Niemeyer para esse processo de renovação com os seus ousados projetos para edifícios religiosos. Por motivos relacionados às nossas matrizes culturais, Mário Pedrosa utilizou-se de exemplos realizados na França para evidenciar a renovação e apontou, ao introduzir o assunto, as capelas *St. Paul de Vences (1948)*, de Matisse, e *Notre Dame du Haut*, em Ronchamp (1955), de Le Corbusier, consideradas como as obras notáveis desse período.

Ao ressaltar o problema da ruptura com a tradição religiosa, ele evidencia a aceitação por parte da Igreja *das realizações mais audaciosas da arte moderna*. E como um bom mediador, dá um voto de confiança às autoridades religiosas afirmando que estas *vêm se mostrando cada vez mais compreensivas às inovações*, o que pode ser constatado nos exemplos realizados no Brasil, nessa mesma época.

É necessário, porém, fazer uma distinção a respeito dos exemplos citados. Na experiência francesa, os Irmãos Pregadores (Dominicanos) estavam à frente dos empreendimentos, liderados pelo Padre Marie-Alain Couturier², responsável por conclamar os maiores artistas de seu tempo para a realização de novas igrejas. Le Corbusier inicialmente rejeitou a encomenda da capela. A obstinação dos religiosos dominicanos, verdadeiros cruzados do movimento de renovação da arte sacra na primeira metade do século XX, o fez mudar de idéia. Importante notar que a iniciativa da

¹ PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981 p. 341-3.

² Padre da Ordem dos Irmãos Pregadores (Dominicanos) e artista plástico (1897-1954), um dos mentores do movimento de ressurreição da arte religiosa na primeira metade do século XX. Foi diretor da revista *L'Art Sacré*, fundada em 1935, órgão de difusão de novas idéias e tendências da arte cristã.

construção da capela de Ronchamp partiu da própria comunidade religiosa, convencida do papel primordial da arquitetura no processo de renovação da arte sacra. No Brasil, ao contrário, esse movimento de renovação foi o resultado das condições excepcionais relacionadas ao desenvolvimento do país, donde deriva a obra de Oscar Niemeyer. Pode-se dizer que o movimento de renovação da arte sacra brasileira, em sua origem, não contou com qualquer tipo de apoio das conservadoras comunidades religiosas locais.

Ao longo da primeira metade do século XX, é evidente a preferência pelos estilos importados e ultrapassados por parte das autoridades religiosas no Brasil. Considerado em seu conjunto, o clero é, ainda hoje, muito conservador. Isso levou Yves Bruand afirmar que *“todas as igrejas construídas no Brasil no começo do século (e mesmo mais tarde), lançaram mão das grandes tradições medievais. E o resultado deixou muito a desejar: não só é difícil citar um único êxito do ponto de vista estético, como também parece que os arquitetos e construtores rivalizavam-se numa incrível competição de feiúra”*.³

Ele atribui esse resultado à falta de preparo e de gosto, por parte da comunidade de religiosos e fiéis, à falta de conhecimentos arqueológicos por parte dos responsáveis pelas construções, e também, à ausência de materiais de boa qualidade.

Era grande a responsabilidade dos arquitetos atuantes no Brasil, no início do século XX, pois foram educados segundo os cânones da tradição acadêmica. Em suas obras, além de responder ao desafio de propor novas soluções, eles deviam se adequar aos princípios e formas tradicionais. Isso resultou em uma arquitetura religiosa de ecletismo histórico – neo-romana, neogótica, neocolonial – cujos autores foram, em grande maioria, profissionais estrangeiros.

Além dessas criações “arqueológicas”, Bruand destaca ainda as construções dos engenheiros e mestres de obra que possuíam apenas os conhecimentos básicos a respeito da diversidade dos estilos, e nos legaram a maioria das construções religiosas. Ele se refere aqui à igreja paroquial típica e bastante conhecida, espécie de pastiche arquitetônico composto de *miscelâneas arbitrárias* e prisioneira de *fórmulas esclerosadas*. Mesmo utilizando as novas técnicas e materiais, a arquitetura religiosa brasileira ainda aspirava por uma radical transformação em suas formas.

³ BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 42.

Entretanto, ao contrário do que comumente se apregoa, esse panorama não é uma exclusividade brasileira. Em *Urbanisme et art sacré: une aventure du XXe siècle*⁴, um estudo abrangente e sistemático a respeito das mais de quatro mil igrejas construídas na França durante o século XX, os autores demonstram que “durante os anos 1920, uma série de igrejas e basílicas compósitas, misturas audaciosas e executadas mais ou menos como neobizantinas ou neogóticas, contrastam com as formas modernistas e despojadas da Igreja de Perret em Raincy (1922); ao longo da primeira metade do século, os modelos se justapõem mais do que se sucedem, e apenas nos anos 1950 assistimos às criações de Le Corbusier em Ronchamp, de Matisse em Assy, e de Perret no Havre, vizinhas dos últimos baluartes do pastiche”.

E exatamente por meio dessa simultaneidade e justaposição de arquiteturas (além do grande número de edifícios religiosos construídos, que revelam diferentes escolas), que se constitui e caracteriza a renovação das formas na arquitetura religiosa contemporânea – a surpresa mais característica desse século.

No Brasil, foi sob influência da experiência francesa e por meio dos arquitetos formados na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro que evoluiu o movimento de renovação da arquitetura religiosa. Isso está evidente no anteprojeto apresentado por Lúcio Costa em 1934, no concurso promovido pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira para a construção de um conjunto habitacional em Monlevale⁵ (Minas Gerais, 1934). Com nítidas referências ao método proposto por Le Corbusier, esse projeto conta com uma série de equipamentos comunitários, inclusive uma igreja (não-construída), concebida de modo bem semelhante à Igreja de Raincy, de Auguste Perret.

Nesse projeto de Lúcio Costa, a renovação da arquitetura religiosa ensaiou seus primeiros passos. A próxima (e decisiva) etapa foi a capela de São Francisco de Assis⁶ (1943), primeira edificação religiosa projetada por Oscar Niemeyer, que integra o conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte. Por sua audácia no desenho da planta, e das formas, esta obra (concluída em 1945) demorou 14 anos para ser consagrada pela Igreja Católica, pois a Arquidiocese de Belo Horizonte, representada por seu arcebispo Dom Antonio dos

⁴ DEBIÉ, Franck; VÉROT, Pierre. *Urbanisme et Art Sacré: Une aventure du XXe siècle*. Paris: Criterion, 1991, p.7.

⁵ BRUAND, Yves, op.cit., p. 75.

⁶ Idem, p. 112-115.

Santos Cabral, *considerou o templo moderno demais, fora dos padrões tradicionais e, portanto, incompatível com o culto católico romano. Esta pequena capela causou polêmica. E talvez por isso, poucas vezes nela foi realizado seu propósito maior, ou seja, funcionar como lugar de culto; sobre ela paira uma espécie de estigma. Esse exemplar pioneiro da moderna arquitetura religiosa, realizado no Brasil e conhecido internacionalmente, terminou se transformando tão somente num edifício de caráter histórico, quase abandonado.*

Em outubro de 1947, Lúcio Costa propõe o *tombamento preventivo* da capela e assumiu a sua defesa, por se encontrar “*em estado de ruína precoce, devido a defeitos de construção e ao abandono a que foi relegado esse edifício pelas autoridades municipais e eclesiásticas*”.⁷

Considerando o “*clamor unânime que a obra despertou na Europa e nos Estados Unidos*”, seu valor excepcional enquanto *monumento nacional*, alerta para a *atitude criminosa que seria vê-la arruinar-se por falta de medidas oportunas de preservação*, que levariam posteriormente a um restauro difícil e oneroso. Conclama, *para sanar os defeitos apontados* em suas considerações, os responsáveis pela obra: a administração municipal, o arquiteto autor do projeto, os engenheiros calculistas e os construtores. E, por fim, as autoridades eclesiásticas para prover a igreja de alfaias e demais peças do seu equipamento, *indevidamente retiradas ou sequer instaladas, embora pagas.*

Esse marco da renovação da arquitetura religiosa brasileira é, por tais motivos, uma manifestação cultural isolada no panorama conservador que orientava a construção de igrejas na primeira metade do século XX. A capela, concebida sob condições excepcionais, não estava adequada aos cânones das autoridades eclesiásticas brasileiras desse período, pouco interessadas em associar-se aos *desatinos da modernidade.*

Podemos comprovar essa afirmação folheando as páginas da Revista Acrópole que, ao longo da década de 1940, divulga o “*estilo colonial brasileiro modernizado*” como “*o mais adequado para as construções religiosas*”. Em diversas matérias publicadas pela revista desponta o nome do engenheiro arquiteto polonês Georg Prziembel que participou, juntamente com Antonio Garcia Moya, da mostra de arquitetura na Semana de Arte de 1922, em São Paulo. O estilo “*greco-romano*”, o “*neocolonial*” e um forte apelo ao

⁷ PESSÔA, José, org. *Lúcio Costa: Documentos de Trabalho*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999, p. 67-8.

“*nacionalismo*” marcam a temática e a técnica empregadas na maior parte de seus projetos para igrejas.

Outro nome que aparece com grande destaque nas páginas de Acrópole é o de Benedito Calixto de Jesus Neto. A revista publicou vários projetos de Catedrais e Igrejas Matrizas concebidas por esse arquiteto no mesmo período. Todos eles são projetos tradicionalistas: planta de três naves, com a nave principal precedida de um pórtico e do nartex, com coro, presbitério, santuário, cripta, e laterais que dão a volta toda na nave principal, constituindo o deambulatório ao fundo. Contam também com anexos para o pároco e a torre dos sinos. Apresentam um contraste evidente com as criações já citadas de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Em sua totalidade, nada mais são do que concepções artísticas de projeto que retratam uma assombrosa diversidade dada ao tratamento dos elementos principais dos diferentes conjuntos. É conveniente salientar também que a diversidade de estilos e propósitos não apresenta qualquer justificativa por parte de seus autores e que, de maneira geral, tais projetos sequer são acompanhados de comentários ou críticas: são apresentados graficamente, sob forma de plantas, elevações e representações da fachada, como uma espécie de catálogo de formas ou de estilos.

O apogeu dessa orientação se evidenciará no projeto para a construção da nova Basílica de Nossa Senhora Aparecida, empreendimento dos padres da Congregação do Santíssimo Redentor (Redentoristas), que tem suas obras iniciadas em 1946 e inaugurada parcialmente em 1967. Seu projeto, também de autoria de Benedito Calixto de Jesus Neto, parece indicar o tipo “ideal” de construção concebida pelo e para o clero brasileiro dessa época anterior às renovações conciliares.

Entretanto, uma reviravolta nesse tradicionalismo arquitetônico acontece simultaneamente ao triunfo das formas de Niemeyer e de sua difusão por todo o Brasil, durante os anos 1950. Nesse período de transformações para o cristianismo, em especial nos países em desenvolvimento do hemisfério sul, novas igrejas são construídas, enquanto as antigas são adaptadas às modificações litúrgicas que, posteriormente, serão introduzidas pelo Concílio Vaticano II (1962-1967).

Na tentativa de abandonar sua imagem tradicional, hierárquica e conservadora, a Igreja vai buscar adotar aquilo que é moderno, comunitário e controverso, se envolvendo com

os problemas do mundo “exterior”. Disso resultou uma produção grande e variada, fruto da inter-relação entre o sagrado e o profano, com ênfase nas prioridades sociais do cristianismo.

Assim, para referenciar essa estratégia da Igreja, a revista *Acrópole*, no final da década de 1940, passa a publicar projetos que preconizam a união de novas formas, materiais e técnicas a uma concepção diferenciada do espaço religioso. Entre eles, o projeto para a Igreja de Nossa Senhora da Paz, no bairro do Glicério, em São Paulo, de autoria de Leopoldo Pettini, com colaboração de Fúlvio Pennachi⁸. Embora saudado pelas autoridades eclesiásticas da época como um marco de renovação do espaço religioso, essa igreja nada tem de extravagante ou original. Podemos considerá-la como uma adequada releitura da arquitetura tradicional e simples das igrejas franciscanas da região da Úmbria. Sua exemplaridade se deve mais ao despojamento decorativo proposto para o espaço interior e aos afrescos de Pennachi, do que à arquitetura propriamente dita.

Mas aparecem também projetos bastante inusitados, notadamente por seu aspecto formal: igrejas e capela com formas geométricas – triangulares, redondas, trapezoidais, cônicas – criações de arquitetos recém formados, com destaque para o emprego de elementos construtivos pré-fabricados em concreto armado. Nas empenas das fachadas, podemos observar a farta utilização de elementos vazados, painéis artísticos ou elementos vitrais, tão característicos da arquitetura desse período, usados nas mais distintas tipologias arquitetônicas. E as novidades não cessam aqui: esses projetos propõem também a reorganização dos espaços internos e externos das igrejas, seus fluxos e atividades. Outra particularidade, que será trabalhada intensamente durante toda a década de 1950, diz respeito à iluminação do recinto religioso, até então pouco explorada: iluminações indiretas, zenitais, por meio de lanternim (como nas indústrias), o emprego de lâmpadas tubulares de gás néon, enfim, uma diversidade assombrosa de soluções e tratamentos do espaço religioso.

A implantação desses edifícios também passa por um processo revisionista. Mas é comumente tratada em termos alegóricos, em detrimento de uma preocupação com o “genius loci”. Ora elevadas (simbolizando a Ascensão), ora enterradas (em lembrança às catacumbas e às comunidades escondidas do cristianismo primitivo), outras vezes

⁸ HABITAT. *Afrescos de Pennacchi*. 1953. São Paulo, Habitat, n.13.

simplesmente edificadas sobre a “terra material”. Tudo passa a se constituir como “simbólico”, “intencional” e se associa aos “princípios cristãos”, em sintonia com as aspirações de uma Igreja que cada vez mais se separa dos negócios políticos e temporais para mergulhar no devocional e na oração.

Tal proselitismo arquitetônico pode ser considerado o paradigma das grandes modificações que ocorrerão nos projetos para igrejas católicas ao longo da década de 1950. Tradição e modernidade são as palavras de ordem na grande maioria dessas criações, que buscam estar afinadas com a intensa ação da Igreja que tem por objetivo a transformação de sua imagem conservadora. E ao acompanhar o surto desenvolvimentista do país no período pós-2ª Grande Guerra, as novas concepções, os novos materiais e novas formas arquitetônicas serão os elementos recorrentes e determinantes da maioria dos projetos.

As “inovações” vão aparecer em profusão e de modo enfático nas páginas da revista Acrópole; e também na revista Habitat, fundada em 1950. Nelas, as pautas editoriais não estavam restritas apenas às igrejas católicas. Apresentam também novos projetos para Igrejas Evangélicas, Sinagogas, Templos Budistas, etc privilegiando outros credos além do Católico Romano. A linha editorial da revista Habitat, entretanto, contraria aquela adotada pela revista Acrópole. Seus editoriais, além de apresentarem projetos bastante diferenciados, de autores nacionais e internacionais, não se resumem apenas à descrição do repertório formal dos mesmos. Os projetos são geralmente acompanhados de considerações críticas. E trazem exemplos diversificados da arquitetura religiosa desse período com obras de Abelardo de Souza, Antonio Carlos Ekman Simões, Ícaro de Castro Mello, Marcos de Vasconcellos, Paulo Case, Sérgio Bernardes, Benjamin Carvalho, Eduardo Rosso, Le Corbusier, Frei Otto, André Bloc, Helmuth Braunschweiger, Luiz Garcia Pardo, Jean Gibson, Kurt Hollander, entre outros.

As questões relativas ao intenso processo de urbanização do período, e a conseqüente transformação da Igreja – lugar de oração e culto – em um espaço de socialização como outro qualquer, se tornam as premissas básicas da grande maioria das proposições dos arquitetos envolvidos no processo de renovação da arquitetura religiosa. Os projetos assumem características intimistas. São capelas concebidas para novos núcleos residenciais ou bairros operários, que proliferam na periferia das grandes cidades, onde

não existe qualquer tipo de melhoramento público. Em virtude dessa situação de emergência e do ritmo acelerado que suas obras impõem, a maioria dessas capelas preconiza um tipo de construção econômica, com a utilização de materiais e de mão de obra locais.

Mas essa orientação não é uma constante na arquitetura religiosa do período. Outros projetos seguem uma tendência oposta ao intimismo das capelas. São concebidos como arenas grandiosas, para *cerimônias e espetáculos sacros ou profanos*, nos parecendo mais salas de uso polivalente do que propriamente locais de culto religioso. De qualquer modo, essa tendência a “dessacralizar” as igrejas e transformá-las em local de aglomerações, em estádios para shows e celebrações que fogem à escala humana, tem algo de premonitório: esses projetos antecipam uma das tendências atuais da arquitetura religiosa, quando as Igrejas renovadas e pentecostais se convertem em uma espécie de “supermercado dos bens da salvação”.

Ainda com relação a esse tipo de projeto, não é possível avaliar adequadamente as propostas apresentadas pelos arquitetos, pois com base nos desenhos publicados, não se tem idéia de como será o tratamento interior das igrejas, requisito indispensável para esse tipo de proposição. A arquitetura religiosa requer sobriedade, devendo evitar toda sorte de exibicionismo decorativo, e não deve desviar a atenção dos frequentadores da liturgia ali realizada. O jogo das formas, portanto, não pode ser explorado por si mesmo, e o lugar santo, por mais grandioso, aberto e luminoso que o façam, deve inspirar gravidade e silêncio, como requer o encontro com o divino.

Esse confronto entre intimismo e monumentalidade, uma característica marcante na produção dos edifícios religiosos ao longo da segunda metade do século XX, contrasta com o tom conciliador adotado pela Cúria Metropolitana, ao propor o programa denominado “Uma Igreja em cada bairro”, promovida pelo Cardeal D. Carlos Carmelo de Vasconcelos Mota. São projetos construídos, na sua grande maioria, em área doadas pela municipalidade ou pelas companhias urbanizadoras, e foram “*elaborados dentro de uma concepção nova, sem prejudicar o espírito conservador da Igreja Católica, e cada qual possuirá uma forma muito original, simbólica e essencialmente funcional, para despertar curiosidade e inspirar o fervor a Deus, dentro de um ambiente rigorosamente*

litúrgico".⁹ Nessa demonstração de um futuro pretérito, esses templos, propostos para abrigar até cerca de 1000 fiéis, "*serão destituídos daqueles elementos de decoração quase impraticáveis na época presente. Atendem dentro de uma nova expressão de beleza mais compatível com a vida humana atual, aos fins religiosos, tão reclamados pela massa das populações das nossas cidades, que pedem menos chaminés e mais campanários!*"¹⁰

Este é um exemplo que nos informa acerca do papel exercido pela Igreja em seu processo de expansão missionária, focado nas crescentes massas das periferias das cidades – o novo front da evangelização – que malgrado as boas intenções, ainda está impregnado por uma espécie de modernismo ascético e com feições envelhecidas.

Entretanto, o movimento de renovação da arquitetura é obra da sociedade laica, de uma civilização que não se coloca como religiosa e que põe em destaque "*mais a casa dos homens que a Casa de Deus...a arquitetura na cidade nova tem por objetivo a reforma das condições de vida cotidianas e não a tradução plástica de uma ordem metafísica geralmente suspeita... Não é mais a obra que vai resumir e coroar o trabalho de uma vida, promessa segura de posteridade. A Casa de Deus constitui apenas uma etapa, em geral tardia, na pesquisa formal dos criadores do século XX, onde raramente é uma obra exemplar, e mais raramente ainda um laboratório. É mais um campo de aplicação do que um espaço de descobertas*".¹¹

É do resultado da colaboração entre arquitetos, pintores, escultores, vitralistas, etc., que se estabelece uma das premissas da idéia de "*síntese das artes*". Esta é a *questão delicada* a qual Mario Pedrosa se refere, consistindo neste caso, em uma assimilação das técnicas e das formas da arte moderna pela tradição cristã, e que tem uma importância vital na discussão a respeito da renovação da arquitetura religiosa ao longo da segunda metade do século XX.

"Nessa aspiração à síntese, encontra-se um alto valor ético, o homem atribulado e neurótico de nossos dias aspira à unidade dos contrários e a comunhão espiritual perdida. A arte dita Moderna terminou, digamos, na primeira metade do século, a sua fase

⁹ Nesse espírito é que foi concebida a Igreja de São Pancrácio, em Interlagos, Santo Amaro, SP, de autoria do arquiteto Gomes Cardim Filho, então diretor do Departamento de Urbanismo da Capital. Esse projeto foi agraciado com o Prêmio Prefeitura de São Paulo, no XVI Salão Paulista de Belas Artes, realizado em 1951, na Galeria Prestes Maia. (Acrópole, 1951, São Paulo, n.159)

¹⁰ Idem, Ibidem.

¹¹ DEBIE, Franck; VÉROT, Pierre. Op. cit. p.9.

criadora-destrutiva, na qual não faltaram as iluminações de gênio. Mas hoje uma nova aspiração à síntese se impõe. Isto coincide com a necessidade de reconstrução do mundo que se reclama por toda a parte".¹²

Aqui procuramos compreender a idéia de *síntese das artes* e sua influência na arquitetura religiosa brasileira moderna, o que leva inexoravelmente à experiência de Brasília, apresentada como o fruto de uma *vocação para o novo*: "*Brasília será, sem dúvida, a prova decisiva dessa colaboração, sem a qual a arte sacra jamais conseguirá sair da decadência em que se encontra, ou se encontrava. Sua renovação só se poderá fazer através dos artistas que representam, realmente, o que há de mais profundo e melhor na sensibilidade de nossa época*".¹³

Nesse sentido, a rusticidade da capela de Nossa Senhora de Fátima e a singeleza da capela do Palácio da Alvorada, também de Niemeyer, servem de testemunhos a essa boa expectativa. A capela de Nossa Senhora de Fátima (1958), é a primeira igreja a ser construída no setor residencial de Brasília. Edifício destinado a servir de lugar de culto de uma unidade de vizinhança, por suas dimensões reduzidas jamais realizou propriamente essa vocação. *Pensada mais como jóia admirável e ponto de referência... foi tratada como um verdadeiro relicário, ricamente decorado*. Para isso colaboraram Volpi, com afrescos que devido à fragilidade, cedo desapareceram, e Athos Bulcão, com os azulejos que servem de revestimento externo.

Já a capela do palácio presidencial de Brasília (1955-1958), que por sua finalidade possui um programa diferenciado, apresenta um caráter escultórico. Trata-se de um "*conjunto minúsculo que corresponde ao mesmo tempo ao coro e à nave, um volume original claro e fechado como um caramujo em sua concha, que induz à impressão fugidia de um labirinto, uma espécie de encenação habilmente preparada*".¹⁴

Nessas obras reencontramos a discussão – tema recorrente – da adequação das formas e programas arrojados às exigências litúrgicas, que conduz necessariamente a modificações no projeto com o objetivo de adequá-lo as finalidades pretendidas.

"Acomodações foram efetuadas na capela do palácio, de audaciosa concepção, na sua forma de caracol, que respeitando a integridade do partido do projeto de Niemeyer, eram

¹² PEDROSA, Mário. Op. cit. p.352.

¹³ Idem, ibidem.

¹⁴ BRUAND, Yves. Op.cit., p.212.

necessárias para respeitar as exigências litúrgicas. Caso isso não ocorresse, teríamos um caso de discrepância entre o partido, a forma, e o programa, a função. Uma igreja é feita para funcionar, para o culto, e não para admirar-se gratuitamente, como uma jóia. A adequação da forma e da função, ideal de toda boa arquitetura, só pode realizar-se, no caso, quando a liturgia e arte se casem uma bela obra harmoniosa e viva”¹⁵.

Ora, a grande variedade da arquitetura religiosa em todos os tempos nos confirma o fato de a liturgia não impor qualquer fórmula ou estilo para a construção das igrejas. O problema da adequação entre a arte e a liturgia no processo de evolução das formas da arquitetura religiosa contemporânea reside, em boa parte, na ingerência das autoridades eclesiásticas que, munidas das prescrições do Direito Canônico, legislam zelosamente para que sejam respeitadas as formas aceitas pela tradição cristã e sejam observadas as regras da arte sacra. Assim como nas intransigências e delírios dos arquitetos, em busca de um virtuosismo que desconhece restrições formais, funcionais e orçamentárias.

Na origem do movimento moderno, a catedral¹⁶ possuía um significado, bastante ampliado: era considerada o lugar por excelência da convergência das artes, a expressão máxima da idéia do trabalho comunitário. A imagem mais fiel dessa “catedral sublime” se encontra na gravura de Feninger anexada ao programa da Bauhaus em 1919. Concebidas como obra suprema das corporações da Idade Média, as catedrais góticas representam, num plano ideal, a síntese de uma determinada cultura; são resultado da união exemplar dos esforços de artistas individuais, símbolos de um futuro onde a arte finalmente se reconcilia com a própria vida. Nesse sentido a catedral se tornou uma espécie de paradigma das vanguardas artísticas do início do século XX.

Na construção de Brasília, “o ponto alto em matéria de programa religioso era, naturalmente, a Catedral; Niemeyer decidiu fazer dela uma obra revolucionária. Forma compacta e límpida, com expressão religiosa e forte apelo simbólico – uma composição ascendente que se lança para o céu em um verdadeiro desprendimento das realidades terrestres – é sem dúvida alguma uma das realizações mais significativas da arquitetura

¹⁵ PEDROSA, Mário. Op.cit. p.352.

¹⁶ O nome “catedral” vem de cátedra, a cadeira do bispo como símbolo de seu magistério, com um sentido similar àquele empregado em linguagem acadêmica. Na catedral se realizam cerimônias executadas pelo bispo, as funções pontifícias: ordenação dos sacerdotes, sagração dos Santos Óleos, da Crisma, etc. É o local para solenidades especiais, reunindo um grande número de fiéis e suas autoridades respectivas. (SCHUBERT, 1978, p.10).

religiosa do século XX.¹⁷ Dada à complexidade de sua estrutura, essa obra também necessitou adaptações em seu projeto original e somente se tornou viável graças à colaboração de Joaquim Cardoso e seus cálculos geniais. Outro desafio foi à execução e colocação de suas monumentais e arrojadas vidraças em forma de painéis curvos, inviáveis na época e instaladas em 1970 graças aos avanços da tecnologia. Apenas em 1988 foram instalados os vitrais, de autoria de Marianne Peretti.

Em 1962, analisando um pedido da cúria para o tombamento da catedral, ainda em construção, Lúcio Costa foi categórico ao escrever que *é impossível tomar algo antes dele sequer existir*. Considerou o pedido *um artifício para angariar dinheiro do governo*, e em virtude da carência de recursos destinados pelo IPHAN para *preservação das centenas de igrejas existentes no país e abandonadas pelo poder eclesiástico*, indeferiu o pedido, alegando entre outros motivos que *“competiria aos fiéis e à própria igreja o ônus de, ao menos, concluir a catedral cuja estrutura já não lhes custou nada”*.¹⁸ Apesar disso, em 1967, ele próprio solicita o *tombamento preventivo* da Catedral, *“obra digna de ser concluída e preservada e representativa do espírito de Brasília”*.¹⁹

Esse espírito que Brasília evoca, resultado de esforços significativos de uma sociedade com *vocação para o novo* é, sem dúvida, signo de maturidade cultural. Os edifícios religiosos projetados por Niemeyer representam um fato arquitetônico de extrema relevância. Formas arrojadas e programas inusitados, concebidos com a colaboração de renomados artistas que, sob a direção do arquiteto, realizaram uma renovação total nas igrejas católicas, abrindo caminhos e traçando perspectivas para as futuras gerações. Cabe ressaltar ainda que essas inovações ocorreram em período pré-conciliar, antecipando modificações que estavam ainda por acontecer no interior da própria Igreja. Nelas são evidentes os confrontos entre intimismo e monumentalidade, tradição e inovação, individualismo e coletividade, unidade e diversidade, temas que marcam toda a produção arquitetônica religiosa contemporânea.

É nesse clima de diversidade de propósitos, concepções, ações e estratégias, que se desenvolveu a renovação da arquitetura religiosa no Brasil ao longo da década de 1950.

¹⁷ BRUAND, Yves. Op. cit. p. 214.

¹⁸ PESSOA, José. Op. cit. p.183-4.

¹⁹ Idem, p.212.

Mas isso envolve confrontos e contradições evidentes. Sabemos que os projetos dos edifícios religiosos católicos, além dos trâmites e dificuldades comuns a qualquer outra obra de arquitetura, devem necessariamente satisfazer às normas e aos regulamentos canônicos. O conhecimento destes preceitos serve de mediador entre o desejo da inovação arquitetônica e a viabilidade de sua aprovação por parte da autoridade religiosa responsável. Como em toda a arte engajada, a arte cristã busca, além da qualidade estética, um certo clima edificante em conformidade com a moral cristã.

O dominicano Padre Regamey, que juntamente com o Padre Couturier integravam a vanguarda da renovação da arte sacra francesa, defende que a arte cristã *“é uma arte animada pelas beatitudes da pobreza, da justiça, da pureza e da paz, que conduzem à plenitude da vida contemplativa. A arte cristã tem, portanto, aquilo que necessita para ser, porque muito pouca coisa é necessária ao essencial”*.²⁰

E essa simplicidade essencial resulta, necessariamente, do confronto constante entre os meios e os fins, entre as intenções e as possibilidades técnicas, que constituem o fermento para a evolução das formas artísticas. Desse modo, é no espírito da obra de arte (e de arquitetura) que devemos buscar a marca do cristianismo. A arte da igreja não deve evocar crenças estranhas ao cristianismo; é pelo sujeito que nela se revela e pelo espírito de onde procede que a arte cristã se define. Acredito que cabe ao arquiteto encontrar a solução mais adequada para cada lugar e para cada comunidade. Quando visitamos os edifícios religiosos contemporâneos e reconhecemos seus autores, é inevitável a lembrança das palavras do Evangelho:

“Na casa de meu Pai, há muitas moradas”.(Jo 14,2)

²⁰ MERCIER, Georges. *L'Art Abstrait dans l'Art Sacré*. Paris: Ed. E. de Boccard, 1964. p. 5

Bibliografia

ACRÓPOLE. **Igreja de São Pancrácio**. 1951, São Paulo, n.159.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

DEBIÉ, Franck; VÉROT, Pierre. **Urbanisme et Art Sacré: Une aventure du XXe. Siècle**. Paris: Criterion, 1991.

COSTA, Eunice R. Ribeiro; CASTILHO, Maria Stella de. (coords.). **Índice de Arquitetura Brasileira 1950/70**. São Paulo: Universidade / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1994.

HABITAT. **Afrescos de Pennacchi**. 1953. São Paulo, n. 13.

MERCIER, Georges. **L'Art Abstrait dans l'Art Sacré**. Paris: Ed. E. de Boccard, 1964.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PESSÔA, José, org. **Lúcio Costa: Documentos de Trabalho**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

SCHUBERT, Mons. Guilherme. **Arte para a fé: igrejas e capelas depois do Concílio Vaticano II**. Petrópolis: Vozes, 1978.