

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Gabriel dos Santos Frade

**Arquitetura e liturgia: as contribuições do movimento litúrgico à
arquitetura católica paulistana (1933-1962).**

MESTRADO EM TEOLOGIA

São Paulo

2012

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Gabriel dos Santos Frade

**Arquitetura e liturgia: as contribuições do movimento litúrgico à
arquitetura católica paulistana (1933-1962).**

MESTRADO EM TEOLOGIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Teologia, sob a orientação do Prof. Doutor Pe. Valeriano dos Santos Costa.

São Paulo

2012

Banca Examinadora

Dedicatória

*“A Sabedoria construiu a sua casa, talhando suas sete colunas. Abateu seus animais,
misturou o vinho e pôs a mesa”.*

Prov. 9, 1-2

**Dedico esta dissertação aos meus pais, que na sua simplicidade e sabedoria souberam
passar aos filhos o gosto pela ciência e pela cultura. Dedico também à minha esposa e
aos meus filhos, na esperança de poder cultivar um mundo melhor.**

**A todos os amigos, especialmente os que já partiram,
Mons. Maximino Romero, Mons. Giulio Salimei, D. Claudio Villa e Papai.**

In memoriam

Agradecimentos

**Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Pe. Valeriano dos Santos Costa, pela sua
compreensão e ajuda.**

**Agradeço à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e a todos os seus docentes pelo
apoio e auxílio.**

**Finalmente, agradeço ao grande amigo e pastor, D. Giovanni Cosimatti, que sem o seu
apoio, este projeto jamais teria chegado ao seu término.**

Resumo

FRADE, Gabriel dos Santos. *Arquitetura e Liturgia: as contribuições do Movimento Litúrgico à arquitetura católica paulistana (1933-1962)*. 2012. 281 pp. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Faculdade de Teologia.

O presente trabalho aborda as relações entre a liturgia e a arquitetura eclesiástica na cidade de São Paulo na época que antecede ao Concílio Vaticano II. Num período em que a Igreja católica travava uma difícil relação com o mundo moderno, setores dessa mesma Igreja procuravam um maior diálogo com os grandes movimentos culturais advindos da modernidade. Nesse sentido, verificamos como a arquitetura moderna serviu, em alguma medida, aos propósitos do chamado Movimento Litúrgico, o qual visava levar os fiéis a uma maior participação nas celebrações litúrgicas.

Palavras-chave: Liturgia, Movimento Litúrgico, Arquitetura, Igrejas

Abstract

FRADE, Gabriel dos Santos. *Architecture and liturgy: the Liturgical Movement's contributions to architecture Catholic São Paulo (1933-1962)*. 2012. Pp. 281. Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade de São Paulo Faculdade de Teologia.

This work addresses the relationship between the Liturgy and the Ecclesiastical Architecture of the township of São Paulo. Its frame time dwells within the pré II Vatican Council period. It was a time in which the Catholic Church had had a difficult relationship with the modern world. Let us not forget that during this period some movements within the Church were in search of a greater dialogue with the great cultural movements of the modern world. As a result, we may say that the aforementioned modern architecture has contributed, to some extent, to the purpose of the so called Liturgical Movement, as its aim was to lead the faithful to a major participation within the liturgical celebrations.

Keywords: Liturgy, Liturgical Movement, Architecture, Churches.

Siglas e Abreviações

AAS	Acta Apostolicae Sedis
AC	Ação Católica
ACI	Ação Católica Italiana
ASS	Acta Sanctae Sedis
CAAS	Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra
CIC	Codex Iuris Canonici
CPB	Concílio Plenário Brasileiro
Civ Catt	Civiltà Cattolica
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
ML	Movimento Litúrgico
MR	Missale Romanum
DL	Dicionário de Liturgia
OR	Ordines Romani
PG	J. P. Migne. Patrologiae Graeca
PL	J. P. Migne. Patrologiae Latina
PR	Pontificale Romanum
REB	Revista Eclesiástica Brasileira
RL	Rivista Liturgica
RR	Rituale Romanum
SCR	Sagrada Congregação para os Ritos

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1.0 O ESPAÇO RELIGIOSO NA HISTÓRIA	16
1.1 O ESPAÇO SAGRADO NO MUNDO PRÉ-CRISTÃO	16
1.1.1 O Mundo é Sagrado	16
1.1.2 O Templo Como <i>Imago Mundi</i>	18
1.1.3 O Templo Greco-Romano	19
1.1.4 Lugares de Culto no Judaísmo	22
a) O Templo de Jerusalém	22
b) O Templo de Jerusalém nos Tempos de Jesus	27
c) A Sinagoga	29
1.2 O ESPAÇO LITÚRGICO NO CRISTIANISMO	31
1.2.1 Os Primórdios do Cristianismo: A Casa da Igreja.	31
1.2.2 As Basílicas	34
1.2.3 As Igrejas Bizantinas	38
1.2.4 As Igrejas na Idade Média	39
a) O Românico	39
b) O Gótico	41
1.2.5 Do Renascimento ao Barroco	43
1.3 A ARQUITETURA REL. CATÓLICA NO BRASIL	46
1.3.1 Panorama Geral	46
a) Os Primeiros Séculos da Colonização	46
1.3.2 As Minas Gerais	59
1.3.3 O Aleijadinho	62
a) A Capela de S. Francisco de Assis – Ouro Preto	64
b) A Igreja de Congonhas do Campo	65
1.4 O ESPAÇO LITÚRGICO CATÓLICO EM S. PAULO	67
1.4.1 As Primeiras Igrejas Paulistas	67
a) O Mosteiro da Luz	69
1.4.2 Novas Construções: o Ecletismo	72

a) A Catedral da Sé: O Neogótico	75
b) A Igreja de Santa Cecília: O Neo-românico	79
1.4.3 O Período do Modernismo em São Paulo	81
a) Pressupostos Imediatos	81
b) A Semana de Arte Moderna	83
1.4.4 Primórdios de uma Arquitetura Moderna Religiosa no Brasil	84
a) O Contexto Europeu.	84
b) Os inícios	90
c) A Igreja de S. Francisco de Assis – Pampulha	92
1.4.5 O Movimento Litúrgico em São Paulo	95
2.0 ARQ. E LITURGIA: REFLEXÃO TEOLÓGICA	101
2.1 O RITO DE DEDICAÇÃO DE IGREJAS CONFORME O PONTIFCALE ROMANUM	101
2.2 O MAGISTÉRIO DA IGREJA EM RELAÇÃO AO ESPAÇO DE CULTO MODERNO	107
2.2.1 O Magistério pré-conciliar do Século XX	108
2.2.2 O Magistério no Brasil	111
2.2.3 Outros textos da época	120
2.3 OS ELEMENTOS QUE COMPÕEM O ESPAÇO LITÚRGICO	126
2.3.1 O Presbitério e a Nave	129
2.3.2 O Altar	134
2.3.3 O Ambão	145
2.3.4 O Batistério	150
2.3.5 O Confessionário	152
2.3.6 A Sacristia	154
3.0 A ARQUITETURA MODERNA RELIGIOSA PAULISTANA	156
3.1 A IGREJA NOSSA SENHORA DA PAZ	156
3.1.1 Histórico	156

3.1.2	Descrição da igreja	160
3.1.3	Reflexão sobre o espaço litúrgico	164
3.2	A CAPELA DO CRISTO OPERÁRIO	167
3.2.1	Histórico	167
3.2.2	Descrição da igreja	170
3.2.3	Reflexão sobre o espaço litúrgico	173
3.3	A IGREJA DE SÃO DOMINGOS	175
3.3.1	Histórico	175
3.3.2	Descrição da igreja	180
3.3.3	Reflexão sobre o espaço litúrgico	182
CONCLUSÃO		186
Anexos		187
Bibliografia		202

Introdução

O Movimento Litúrgico (ML) no Brasil teve uma importância significativa¹, a ponto de ter sido um movimento eclesial de abrangência nacional². O alcance desta iniciativa se dá graças à ação de vanguarda de vários agentes interessados na vida litúrgica da Igreja no Brasil, tais como, leigos (especialmente da Ação Católica), religiosos e membros do clero. Dentre estes vários agentes, sobressai a figura do abade beneditino do Rio de Janeiro, D. Martinho Michler³, considerado o fundador do ML no Brasil⁴.

Esse movimento, originário da Europa no início do século XX⁵, influenciou positivamente a vida da Igreja no Brasil⁶, contribuindo sobremaneira no incremento da vida litúrgica dos fiéis. Em terras europeias, além de todo o aporte sobre a liturgia propriamente dita, há uma vinculação bastante clara do pensamento do ML com a arquitetura moderna religiosa. Nesse sentido, existem vários exemplos de igrejas europeias construídas sob esta ótica, visando uma maior participação dos fiéis.

No Brasil, há indícios de que a influência do ML tenha também se estendido no âmbito da arte e da arquitetura religiosa católica⁷. A partir dessa constatação, nos interessa investigar sobre como e de que modo o ML no Brasil influenciou a arquitetura moderna religiosa católica em âmbito paulistano. E ainda, quais as relações que teria estabelecido com o pensamento moderno, através da arquitetura, na cidade de São Paulo.

¹ Como é possível verificar no formidável trabalho de pesquisa do Frei José Arioaldo OFM: SILVA, José Arioaldo da. *O Movimento Litúrgico no Brasil: Estudo Histórico*. Petrópolis: Vozes, 1983.

² “Num país com dimensões geográficas como o Brasil [...] com meios de comunicação ainda em condições precárias, tornava-se sem dúvida muito difícil a veiculação de idéias. Apesar disso – os dados o comprovam – o Movimento se espalhou rapidamente para os mais diversos pontos do país.” SILVA, José Arioaldo da. *O Movimento Litúrgico...*, p.346.

³ Para uma visão mais aprofundada da figura do grande abade D. Martinho ver ISNARD, Clemente. *Dom Martinho*. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1999.

⁴ “[...] podemos dar firme razão a quem chama Dom Martinho Michler de grande apóstolo da liturgia no Brasil. E não só isso. Podemos sobretudo dar razão a quem atribui a ele a paternidade do Movimento Litúrgico no Brasil.” SILVA, José Arioaldo da. *O Movimento Litúrgico...*, p. 51.

⁵ “Os historiadores do movimento litúrgico são unânimes em situar o seu início no Congresso de Malines (Bélgica) de 1909, no dia em que D. Lambert Beauduin apresentou seu relatório sobre a participação dos fiéis no culto cristão”, BOTTE, Bernard. *O Movimento Litúrgico: Testemunho e Recordações*. São Paulo: Paulinas, 1978, p.21.

⁶ Cf. o balanço da influência do ML no Brasil In: SILVA, José Arioaldo da. *O Movimento Litúrgico...*, p. 342.

⁷ “Até mesmo na arte sacra [...] procurou-se elaborar uma linguagem artística em função da liturgia, centrada nela. *Constroem-se igrejas cristocêntricas, cujo interno busca convergir para o altar* [grifos meus]. Difunde-se a imagem do Cristo Glorioso, que aliás provocou tanta polêmica.” Idem, p. 343.

A escolha do tema justifica-se face aos poucos estudos sistemáticos sobre o ML no Brasil, especialmente enquanto precursor da reforma litúrgica operada no espaço destinado ao culto. Dessa forma, objetiva-se também, através do estudo de caso, verificar as relações da Igreja no Brasil, no que tange ao ML, com a arquitetura religiosa moderna na cidade de São Paulo, centro de vanguarda do Modernismo Brasileiro.

A situação da arquitetura religiosa católica ao final do Século XIX e início do Século XX, de modo geral, é caracterizada pelo ecletismo e marcada pela inspiração da planta basilical ou da planta central, mas sem grandes inovações, geralmente repetindo os estilos do passado⁸. No interior das igrejas desse período, estão presentes uma série de elementos devocionais que ao invés de introduzir os fiéis no mistério da salvação, acabam tendo uma função de distração e de separação, distanciando-os de uma participação ativa na liturgia. É o caso da profusão de estátuas de santos, de altares laterais de cunho devocional e da barreira arquitetônica proporcionada pela mesa de comunhão que separava ainda mais o presbitério da assembleia.

O distanciamento dos fiéis segue também em outros âmbitos, a ponto de haver uma dificuldade enorme de diálogo entre a igreja e a sociedade moderna nascente⁹. Podemos salientar que o afastamento entre Igreja e mundo ficou mais evidente no início do Século XX, especialmente no mundo das artes¹⁰ e da arquitetura¹¹, permanecendo até meados do Vaticano II.

Nesse contexto de afastamento da vida litúrgica e de fechamento à modernidade, nasce o ML com o profundo desejo de retomar o verdadeiro espírito cristão presente na liturgia e na

⁸ “Não existe um estilo próprio. O fixismo e o conseqüente rubricismo no campo litúrgico se repercutem também na arquitetura dos lugares e da decoração para a celebração”. GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte: I Luoghi della Celebrazione*. Bologna: Dehoniane, 2002, p.84.

⁹ “O evento conciliar [o Concílio de Trento] desencadeou um processo de rejeição que misturou aspectos teológicos e culturais. Agindo dessa maneira a Igreja deixou de participar do pensamento e do mundo moderno. A Igreja também deixou de participar de um acontecimento decisivo da história da humanidade: a gestação da Revolução Industrial”. SOUZA, Ney de. In: *Teologia na Pós-Modernidade*. São Paulo: Paulinas, 2003.

¹⁰ A ponto do papa Paulo VI pedir perdão aos artistas, na homilia pronunciada em 07 de maio de 1964, por ocasião da missa dos artistas na Capela Sistina: “Às vezes vos colocamos uma capa de chumbo sobre vós, podemos dizê-lo; Perdoai-nos! Também nós vos abandonamos. Não vos explicamos as nossas coisas, não vos introduzimos na cela secreta onde os mistérios de Deus fazem saltar o coração do homem de alegria, de esperança e de embriaguez”. AAS 56 (1964), 438-444.

¹¹ “O convite repetido no código de direito canônico (1917), à tradição e eclesiástica, ao ‘ecclesiae sensus’, atribuindo tais termos à tradição da arte sacra européia, leva, no começo do século, à construção de igrejas barrocas na Califórnia e de edifícios góticos em Tóquio. Tal atitude constante, ainda que com acentos diversos, abre uma brecha entre a cultura arquitetônica, expressão de um mundo em grande parte rejeitado, e a Igreja cada vez mais preocupada com denunciar os erros e desvios. O resultado de tal atitude pode ser constatado nas realizações vulgares e defasadas de arquitetura religiosa da época que, salvo raras exceções, modernizando apenas a tecnologia de construções formais anteriores assumidas a-criticamente, provocam o desinteresse dos agentes mais qualificados.”, ABRUZZINI, E. *Arquitetura*. In: *Novo Dicionário de Liturgia*. São Paulo: Paulus, 1992.

sua linguagem simbólica - incluía-se aqui a arquitetura religiosa¹². Para conseguir este retorno ao verdadeiro espírito cristão, o ML lança mão de dois princípios básicos, norteadores de sua ação: a participação ativa na liturgia¹³ e o retorno às fontes do cristianismo. Estes dois princípios aplicados na compreensão da liturgia pelo ML se estenderam também para a questão da arquitetura.

Isto significava a construção de espaços destinados ao culto que privilegiassem uma maior participação da comunidade através da eliminação ou redução de alguns elementos arquitetônicos de índole mais devocional – diminuição ou retirada da estatuária interna, redução de altares laterais, eliminação da pala do altar - dando maior centralidade ao altar, mesa do Senhor. Os primeiros exemplos de igrejas construídas sob esta ótica encontram-se na Europa, mais precisamente na Alemanha¹⁴ sob a inspiração do ML e do Modernismo¹⁵.

O Modernismo, concomitantemente ao ML, na Europa do início do Século XX afirmava-se enquanto movimento cultural caracterizado pela busca de uma arte e de uma arquitetura que renunciavam aos modelos clássicos até então utilizados¹⁶. Há no Modernismo, a pretensão de traduzir o progresso técnico-científico da sua época – em parte proporcionado pela revolução industrial - em linguagem artística e arquitetônica.

A arquitetura moderna, resultado desse movimento cultural complexo, criou então novas perspectivas, que acabaram por tocar também na questão religiosa. O rompimento com o ecletismo, presente até então em matéria de estilos arquitetônicos no campo católico, foi possível graças ao encontro da arquitetura moderna com a reflexão maturada pelo ML. Isto

¹² “Como o nosso mais vivo desejo é que o verdadeiro espírito cristão refloresça em toda a parte e se consolide em todos os fiéis, é mister prover antes de tudo à dignidade do templo em que se reúnem [grifos meus] precisamente para aí encontrar esse espírito em sua fonte primordial e indispensável, a saber: a participação ativa nos mistérios sacrossantos e na oração pública e solene da Igreja”. S. Pio X, carta de 08 de dezembro de 1903 ao cardeal Respighi, Vigário de Roma, In: BEAUDUIN, Lambert. *Vida Litúrgica*. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1938, p.22.

¹³ Sobre o que era a ‘participação ativa’ para o ML: “É claro que para o ML a participação na celebração tem um duplo sentido: é uma meta e um meio. Meta, porquê a sua intenção é a de conduzir os fiéis a consciência do seu próprio cristianismo, vivido, fomentado, incrementado com uma vida de fé que tenha como eixo a eucaristia. [...] Meio, porquê com a participação na celebração, os fiéis reunidos pelo Espírito, podem voltar-se para Deus como seu povo, como Igreja, de modo não abstrato, mas concreto: rezando juntos, cantando com ‘um só coração e uma só alma’ [...]”. TRIACCA, Achille M. In: *Assisi 1956-1986: Il Movimento Liturgico tra Riforma Conciliare e attesa del Popolo di Dio*. Assisi: Cittadela Editrice, 1987, p. 351.

¹⁴ “A nova arquitetura religiosa nasceu na Alemanha devido ao impulso juvenil de um desses grupos [...] [...]o arquiteto Rudolf Schwarz iniciou a renovação arquitetônica do templo cristão com uma ordenação espacial inspirada unicamente no desejo de uma participação ativa da comunidade na ação litúrgica”. PLAZAOLA, Juan. *El Arte Sacro Actual*. Madrid: BAC, 1965, p. 74.

¹⁵ “Sob o termo genérico Modernismo resumem-se as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial”. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 p. 185.

¹⁶ “O Modernismo arquitetônico combate o ecletismo dos ‘estilos históricos’, não só por seu falso historicismo, como também por seu caráter oficial, [...]”. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna...*, p. 189.

possibilitou – pelo menos em algumas regiões da Europa – um maior diálogo e uma maior reflexão entre a arquitetura religiosa moderna e a Igreja.

No Brasil, a arquitetura moderna chega no início do Século XX¹⁷ e, como é notório, se desenvolve até atingir um grau de reconhecimento internacional. Essa mesma arquitetura acaba também por, de algum modo, influenciar a arquitetura religiosa católica brasileira.

O primeiro exemplo dessa influência é a igreja dedicada a São Francisco de Assis, na Pampulha. Construída em Belo Horizonte, MG, é a primeira totalmente modernista ao romper completamente com os cânones tradicionais utilizados até então no Brasil para se projetar e construir uma igreja. Mas, apesar de toda a sua importância, a arquitetura moderna brasileira, ao contrário do que acontecia em algumas regiões da Europa, não teve uma recepção pacífica por parte da igreja no Brasil¹⁸. Impera mais a desconfiança e a falta de diálogo por parte da igreja local do que o acolhimento e a percepção de novidade e renovação em matéria de arquitetura religiosa.

Em São Paulo, apesar de ser um importante centro do Modernismo, a situação da relação entre Igreja e arquitetura moderna parece não ser muito diferente. Porém, encontramos indícios de que o ML possibilitou uma abertura da Igreja em relação à questão da arquitetura religiosa moderna. Com estes pressupostos, consideramos ser de relevância a proposição do tema, já que é patente a importância do Modernismo em São Paulo e não há muitos trabalhos que abordem as relações do ML com a arquitetura religiosa moderna paulista.

¹⁷ “Se oficialmente nossa arquitetura moderna teve início no final dos anos vinte, na prática seu nascimento ocorrera muito antes, na obscuridade de uma modesta estação de estrada de ferro, no interior de São Paulo, em Mairinque, em 1907, quando o arquiteto Victor Dubugras não se ateve só à modernidade estética, amparando-se nas leis do Art Nouveau, mas também recorrente ao concreto armado [...] aparente como protagonista importante da composição arquitetônica [...]”. LEMOS, Carlos A. C. *O que é Arquitetura?* São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 66.

¹⁸ Assim, escrevia em 1956 Joaquim Cardozo sobre a primeira igreja modernista do Brasil, projeto de 1943 do Arquiteto Oscar Niemeyer, comissionado pelo então prefeito Juscelino Kubitschek: “A igreja dedicada a S. Francisco de Assis, de linhas arquitetônicas admiráveis, enriquecidas com grandes painéis de azulejos e a bela pintura do altar-mor, todos de autoria de Cândido Portinari, e mais os baixos-relevos de Ceschiatti, apesar disso ou talvez por esse mesmo motivo, até hoje não conseguiu despertar em nosso clero a necessária unção religiosa para que seja utilizada. A igreja da Pampulha, que tem sido objeto da admiração e da curiosidade de tanta gente, não teve ainda, entre os representantes da Igreja, quem compreendesse o alto significado místico e cristão das suas abóbadas, das suas linhas circulares e parabólicas tão enquadradas na tradição da arquitetura religiosa”. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma Geração*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.147.

1.0 O ESPAÇO RELIGIOSO NA HISTÓRIA

Para uma melhor compreensão da questão arquitetônica religiosa de inspiração cristã, faz-se necessária uma breve abordagem da experiência primordial do sagrado, relacionada ao espaço físico. Essa experiência, na medida em que as culturas humanas se tornam mais evoluídas, se exprime em construções arquitetonicamente ordenadas e destinadas a dar um maior relevo à presença do sagrado. São tão variadas as formas dessas construções tanto quanto são variadas as culturas humanas e as suas respectivas experiências com o transcendente. Para o que nos diz respeito, daremos à questão um brevíssimo enfoque tomando das culturas antigas – especificamente o mundo greco-romano e o judaísmo - exemplos que possam ilustrar melhor a relação do homem com o espaço arquitetônico e o sagrado. A escolha do mundo greco-romano e do judaísmo se justifica devido a estas culturas terem sido predecessoras ao cristianismo, sobretudo no mundo ocidental, e dado, em algum modo, uma contribuição na concepção dos espaços destinados ao culto cristão. Nesse ínterim cumpre-se a necessidade de se acercar, ainda que rapidamente, da dinamicidade e da evolução do espaço litúrgico cristão dos primeiros séculos até o mundo moderno, para se compreender qual a formatação de espaço litúrgico católico que chega ao Brasil e qual a situação deste por ocasião do advento do Movimento Litúrgico.

1.1 O ESPAÇO SAGRADO NO MUNDO PRÉ-CRISTÃO.

1.1.1 O Mundo é Sagrado.

Desde os primórdios da humanidade, o homem é capaz de perceber o mundo que o cerca e de dar-lhe significado. É capaz de entender que há aí, nesse mundo físico, a presença do tempo, da imensidão do espaço, da beleza e de certa harmonia - o cosmos. Nesse mundo ele se sente de algum modo integrado, porém, está também consciente que dentro desta harmonia, existem elementos de desordem que o fazem ver que nem tudo é belo, que há uma certa descontinuidade no espaço e no tempo, a qual remete a elementos de desordem, ao caos primordial.

Dentro dessa visão, o espaço é visto - assim como a categoria do tempo - como algo ao qual o homem está sujeito e que ao mesmo tempo em muito o supera, a ponto de assumir uma

conotação de algo inalcançável, de algo sagrado¹⁹. Esse sentimento de contato com o sagrado acontece devido à experiência de constatar o espaço físico como algo que está posto antes do próprio homem e este por sua vez, tem consciência de não poder controlá-lo integralmente. Nessa percepção de contingência humana estão situadas as primeiras cosmogonias religiosas que colocam a origem do mundo – espaço e tempo - numa ação divina. Segundo essa visão, só o transcendente poderia ser capaz de dar origem ao mundo. Assim sendo, o espaço físico está cheio da benevolência da divindade, de uma presença do sagrado.

Apesar da percepção, por parte do homem religioso, da existência de uma presença difusa do sagrado no espaço, a sacralidade se manifesta apenas em uma porção determinada deste. Isto leva ao homem religioso perceber o espaço físico como algo não homogêneo²⁰, para ele – o homem religioso - com efeito, “[...] há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. [...] Há, portanto um espaço sagrado, e por consequência ‘forte’, significativa – e há outros espaços não sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma: amorfos”.²¹

Nesses espaços “fortes”, isto é, percebidos como lugares privilegiados, o homem religioso faz a experiência da manifestação do sagrado²², do transcendente que se manifesta: “Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés, descalça as sandálias dos pés; porque o lugar em que estás é uma terra santa” (Ex. 3, 5).

É importante notar que os espaços em si, nunca são estritamente sagrados, mas apenas objetos cósmicos (uma montanha, um vale, um bosque, etc.) através dos quais o transcendente se manifesta e que desvendam ao homem religioso o real, o absoluto, que se opõe a fragmentariedade da imensidão do espaço que o envolve.

Nesse sentido, o sagrado, na sua manifestação, revela um ponto fixo, um centro, um *axis mundi*, que dá sentido e orientação para o homem dentro da imensidão do espaço não sagrado, do espaço portanto, profano. A descoberta desse ponto fixo permite-lhe obter o rumo

¹⁹ “‘Sagrado’ é palavra indo-européia que significa ‘separado’. A sacralidade, portanto, não é uma condição espiritual ou moral, mas uma qualidade inerente ao que tem relação e contato com potências que o homem, não podendo dominar, percebe como superiores a si mesmo, e como tais atribuíveis a uma dimensão, em seguida denominada ‘divina’, considerada ‘separada’ e ‘outra’ com relação ao mundo humano”. GALIMBERTI, Umberto. *Rastros do sagrado*. São Paulo: Paulus, 2003, p.12.

²⁰ “O espaço não é uma massa homogênea e não é a soma de muitas partículas de espaço; aquilo que é o tempo em relação ao átomo, assim é o espaço em relação à extensão; para o animal (e o homem) um lugar não é um ponto qualquer do espaço, mas é um *ubi consistam* na extensão do mundo, um lugar que reconhece e onde vive. Assim como as partes do tempo, as partes do espaço têm um valor próprio e independente: são lugares. Transformam-se em tal porque são distintos da vasta extensão do mundo: assim, o lugar transforma-se em localidade pelo fato que o animal (e o homem) aí ficam e aí estão”. VAN DER LEEW, Gerardus *Fenomenologia della religione*. Boringhieri: Torino 1975, pp. 308-309 Apud: SANSON, Virginio, *Lo Spazio Sacro*. Padova: Messaggero, 2002, p.23.

²¹ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d., p.35.

²² ELIADE, Mircea. Id., p. 33.

em meio ao caos sem forma do espaço profano, fundando o seu mundo e vivendo no real²³. Dessa forma, ele vive já não mais na fragmentariedade irreal da imensidão do espaço, mas em um mundo que lhe dá uma estrutura e que lhe permite existir.

Essa experiência do homem religioso pode ser verificada ainda hoje; por exemplo, para um muçulmano, a porta de entrada de uma mesquita revela o lugar onde dois mundos se comunicam. Entrar em uma mesquita para um crente²⁴, passar pela sua porta, não é simplesmente passar de um espaço para um outro, mas é fazer uma experiência qualitativamente diferente. Significa passar de um mundo profano para um mundo onde o sagrado se manifesta, transcendendo o mundo profano.

Esta possibilidade de transcendência exprime-se através da imagem simbólica da porta. Neste caso a porta indica a existência de uma abertura, de uma porta para o céu, onde Deus pode vir de encontro ao homem e o homem pode subir até a presença de Deus. É justamente a experiência vivida pelo patriarca bíblico Jacó, que após sonhar com uma escada onde os anjos subiam e desciam, acordou tomado pelo pavor, reconhecendo naquele lugar a presença de Deus e de uma porta de comunicação com os Céus²⁵.

1.1.2 O Templo como *Imago Mundi*

As sociedades mais primitivas concebem o mundo que as cerca como um microcosmo. Ultrapassando as fronteiras desse mundo fechado, encontra-se o domínio do desconhecido, do não formado. De um lado, existe um espaço organizado, uma vez que habitado pelo homem que lhe dá a forma e a familiaridade. Do outro lado, fora desse espaço familiar, existe a região desconhecida e temível do caos, da morte. De certa forma, para expulsar o caos, é preciso conferir-lhe ordem, forma, e o modo para se dominar a natureza rebelde é constituído pela organização do espaço por meio de divisões baseadas na sua tridimensionalidade. Assim, com o surgimento da arquitetura começam as primeiras construções e com elas os primeiros templos. Nas sociedades mais arcaicas, o espaço onde o transcendente se manifesta, ou seja, o lugar sagrado, nem sempre está associado – como já acenado - a uma construção, a um

²³ “O desejo do homem religioso de viver no sagrado equivale, de fato, ao seu desejo de se situar na realidade objetiva, de não se deixar paralisar pela relatividade sem fim das experiências puramente subjetivas, de viver num mundo real e eficiente – e não numa ilusão. Esse comportamento verifica-se em todos os planos de sua existência [...]”, ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano...*, p.42.

²⁴ Experiência pessoal ocorrida por ocasião da visita à Mesquita situada no bairro do Cambuci em São Paulo – SP, em março de 2001.

²⁵ Cf. Gn 28,12-19

templo. O espaço sagrado primordial poderia ser, conforme a percepção de cada povo, uma montanha, uma gruta, uma árvore, ou até mesmo uma sepultura. O templo, enquanto construção arquitetônica, é normalmente construído posteriormente, já que o lugar onde fora erigido tinha já a prerrogativa de lugar onde se manifesta o transcendente. Aliás, a própria palavra latina “*templum*”²⁶, (da mesma raiz grega “*temenos*”, originalmente, *cortar*, *recortar*), significa em origem recinto, zona cercada, separada (e, portanto, sagrada), e não uma construção, morada do deus²⁷.

Quando se constrói um templo no recinto sagrado, a ideia guia é a do simbolismo cósmico²⁸: o telhado do templo representa o céu; as paredes, os quatro pontos cardeais; o poço ou o elemento aquático, quando existe, é uma representação das águas infra-cósmicas. Enfim, o templo simboliza o “centro”, o lugar sagrado por excelência²⁹.

Este esquema de um templo-microcosmo está presente mesmo nas civilizações mais evoluídas, como as da Mesopotâmia, do Egito e exerce uma influência também na Antiguidade clássica, chegando igualmente até os nossos dias.

1.1.3 O Templo Greco-Romano

Na Antiguidade, os templos em geral têm uma função variada, eles podem ser um lugar de oração, podem ser um lugar memorial meta de peregrinações, onde o deus se manifestou de modo particular através de um fato maravilhoso, podem ser o sinal de proteção

²⁶ “[...] os filólogos conservaram o hábito de traduzir uniformemente por templo as três palavras gregas *hieron*, *temenos* e *naos*, das quais só a terceira corresponde ao que normalmente chamamos de templo, ou seja, um edifício religioso; e o *naos*, é efetivamente um edifício, aquele onde reside (a palavra contém a idéia de habitar) a estátua, o ídolo, que é um com o deus, enquanto o *temenos* e também o *hieron* são um terreno com tudo o que ele encerra, e o todo, terreno e conteúdo, é propriedade da divindade”. ROBERT, F. *A Religião Grega*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 17.

²⁷ DI CIACCIA, Gabriella Cattaneo. *Il luogo di Culto nella Storia*. Milano: Editrice Ancora, Cf. Introdução.

²⁸ “O esquema geral e natural do Templo é a simples paisagem constituída pela colina (*Tumulus*) com sua gruta, pedras, árvore e fonte, tudo circunscrito e protegido por uma ‘linha’ anunciando o caráter sagrado do lugar. [...] Quando surgiu a arquitetura, o templo se tornou uma casa e seus componentes minerais e vegetais se transpuseram para constituírem os próprios elementos do edifício. Assim sendo, a “linha” bem acabada ou rudimentar se tornou parede; as árvores se transformaram em pilares; a pedra se tornou o altar; a gruta fez surgir o nicho da abside e o teto foi assimilado ao céu. Assim surgiu o Templo como uma paisagem petrificada”. PASTRO, Cláudio, *Arte Sacra: Roteiro para um Curso*. [fotocópias] Rio de Janeiro: Mosteiro S. Bento, 1984, p. 11.

²⁹ “Nas culturas que conhecem a concepção das três regiões cósmicas – Céu, Terra e Inferno – o ‘centro’ constitui o ponto de intersecção dessas regiões. É aqui que é possível uma ruptura de nível e, ao mesmo tempo, uma comunicação entre essas três regiões”. ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 36.

da cidade por parte da divindade, ou ainda, fato mais comum, podem ser vistos como a morada do deus (ou dos deuses)³⁰.

Na Grécia antiga, após um período de evolução, os lugares onde o sagrado se manifesta - geralmente um bosque, uma gruta ou uma fonte - começam a receber as primeiras construções religiosas para assinalar de modo mais enfático a presença do deus. Geralmente essas construções, obedecendo a um esquema cósmico, eram edificações toscas de pedra ou, mais usualmente, de madeira. Eram feitas para servir de casa ao simulacro do deus. Este aspecto, de morada da divindade, permaneceu mesmo nos templos mais elaborados em pedra que se sucederam às construções mais primitivas e isto estava implícito na forma da planta do templo: geralmente uma plataforma retangular elevada, com uma série de colunas apoiadas sobre esta e um entablamento contínuo que sustentava o teto. Nela, havia um recinto fechado - o chamado *naos*, ou cela - onde repousava o simulacro do deus. É bem verdade que havia templos gregos de forma variada, porém, há dois elementos característicos sempre presentes nessa arquitetura: são o *naos*, ou cela, o lugar da divindade - onde se acedia apenas através de uma única porta - e o *pronaos*, ou vestíbulo, que tinha uma função de filtro simbólico entre o interno sagrado e o externo profano.

Nesses templos, o espaço delimitado pela sua arquitetura era destinado somente à divindade. Apenas os sacerdotes tinham acesso direto ao interior dos templos - isto é, ao *naós*. Normalmente os templos ficavam estabelecidos em lugares altos (*Acrópolis*), para uma melhor visibilidade e para simbolizar a proteção dos deuses sobre a cidade. O povo por sua vez, quando muito, podia só participar das atividades culturais apenas do lado de fora do recinto, 'diante (*pró*) do templo (*fanum*)'.

Outro aspecto muito importante da arquitetura dos templos gregos, era a preocupação com a estética: as medidas eram calibradas tendo como inspiração a escala humana; as colunas eram estriadas e não lisas, de modo a criar efeitos mais evidentes de luz e sombra; os frontões eram decorados com baixos-relevos; o espaço entre colunas recebia uma atenção redobrada a ponto de se buscar intencionalmente nas pequenas deformações, métodos para corrigir a distorção ótica, como por exemplo, o alinhamento imperfeito das colunas ou a sua inclinação vertical ligeiramente dobrada em direção ao centro. O resultado nos templos mais bem construídos, ao final destes procedimentos, era a obtenção de um equilíbrio perfeito e harmônico.

³⁰ DI CIACCIA, Gabriella Cattaneo, *Il luogo di Culto nella Storia...*, p. 12.

Há, contudo um aspecto lacunoso: o interior dos templos. Como já dito, o templo grego não era concebido como a casa dos fiéis, mas como a morada impenetrável dos deuses, isto motivou uma preocupação mínima com a ornamentação do interior da cela³¹.

Com tudo isto, o modelo do templo grego com o seu ideal de beleza e harmonia irá influenciar sobremaneira o templo romano sendo-lhe este devedor em muitos aspectos. Também os romanos, em princípio, veneraram deuses sem a necessidade de um simulacro e, de consequência, de um templo³². Foi justamente a presença da divindade em um simulacro a instigar a necessidade da construção de um templo que hospedasse o deus. Diante da necessidade de construir lugares de culto, os romanos estabeleceram várias regras para a construção de um *aedes sacra*³³, ou seja, de um templo.

Se os romanos absorvem em muito a arquitetura grega, não fazem dela uma simples repetição, mas adicionam-lhe novos elementos característicos de sua cultura como, por exemplo, no caso específico da arquitetura de seus templos, a divisão tripartite do *naos*, onde cada compartimento era dedicado a uma divindade em particular (normalmente Júpiter, Juno e Minerva). O uso de arcos (também conhecidos pelos gregos, mas pouco utilizados) nas construções em geral e também naquelas religiosas tornou-se uma das características da arquitetura romana. Talvez o caso mais interessante de elaboração da arquitetura dos templos gregos pelos romanos esteja na utilização da colunata exterior destes templos no interior das basílicas³⁴, preparando assim um espaço social que se tornaria um espaço de culto muito caro para gerações de cristãos.

³¹ “Os ritos realizavam-se do lado de fora, ao redor do templo, e toda a atenção e o amor dos escultores-arquitetos foram dedicados a transformar as colunas em sublimes obras-primas plásticas e a cobrir de magníficos baixos-relevos lineares e figurativos as traves, os frontões e as paredes”. ZEVI, Bruno. *Saber ver a Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.65.

³² “Varro escreveu que ‘os antigos romanos veneraram por muito tempo cento e setenta deuses sem dar-lhes um simulacro’, e observa que, ‘se fosse feito assim até hoje, os deuses seriam honrados de modo mais casto’”. CATTANEO, Enrico. Tempio Pagano, Ebraico e Cristiano. In: VV. AA. *Il Tempio: Atti della XVIII Settimana Liturgica Nazionale a Monreale*. Monreale: Centro Azione Liturgica, 1967, p.20.

³³ “Serve-nos de guia nestas considerações o único tratado de arquitetura romana que chegou até nós: o tratado de Vitruvius, contemporâneo do Imperador Augusto. O *aedes sacra*, ou templo é o sinal da proteção da cidade por parte da divindade; por isto deve ser construído no lugar mais alto dessa, donde possam ser vistos grande parte de seus muros. Acerca da orientação do edifício, dá estas regras: se não há nada que impeça e se há possibilidade de uma livre escolha, deve-se tomar cuidado para que o simulacro (*signum*), colocado na cela, olhe para o ocidente (*ad vespertinam coeli regionem*), de modo que os sacrificadores e os assistentes ao sacrifício ‘*spectent ad partem coeli orientis*’ e os próprios simulacros olhem-se uns aos outros a partir do oriente. Se ao invés a natureza do lugar impeça tal direção, construam-se os templos de modo que esses olhem para a maior parte dos muros. Vitruvius testemunha também a preocupação de que o lugar sagrado suscite a devoção em que o vê: por isso, se o templo está construído ao longo de um rio, a fachada seja feita sobre a margem, se ao longo de estradas principais, faça-se igualmente, de modo que os transeuntes possam ver e diante do templo fazer as suas saudações”. CATTANEO, Enrico, *Il Tempio: Atti della XVIII Settimana Liturgica...*, p.21.

³⁴ “A civilização grega conheceu poucas colunatas interiores, mas mesmo onde existem, e basta lembrar o Templo de Posídon em Pesto, elas respondem às necessidades construtivas de sustentar as traves de cobertura, e não a uma concepção espacial interior. Em Roma, ao lado da necessidade técnica, que se tornou mais precisa

1.1.4 Lugares de Culto no Judaísmo: O Templo de Jerusalém e a Sinagoga

Apesar do Templo judeu em si não servir diretamente de modelo para o lugar de culto cristão, o mesmo estabelece algum fio condutor, e este deve ser buscado no conceito de “Presença Divina” ínsito na construção do Templo enquanto morada do Deus de Israel.

O conceito, da presença do Deus invisível em meio ao seu povo, esteve sempre presente ao longo da história do povo de Israel de maneira muito forte, antes mesmo da construção de um lugar de culto específico. Esta idéia específica de presença divina no povo eleito, isto é, na *qahal Yahweh*, no Povo de Deus reunido em assembleia, é que será utilizada para designar a presença de Deus em meio ao novo povo predileto, em meio à *Ecclesia*, isto é, à Igreja³⁵.

Para os Judeus, em determinado momento, o símbolo máximo dessa Presença era o Templo de Jerusalém. Jesus durante a sua vida mantém uma relação com o Templo e, durante o seu ministério, chega a proferir a superação deste por um novo Templo espiritual. Para conhecer melhor essa relação cumpre-se verificar um breve histórico do Templo e o que ele significava para Israel nos tempos de Jesus.

a) O Templo de Jerusalém

Ao longo da história de Israel, seguindo o dado bíblico, é possível verificar a referência a lugares de culto, onde a experiência de Israel com o seu Deus se faz mais forte. Esses lugares, anteriores ao Templo de Jerusalém, apontam em geral para uma percepção implícita de que, se há lugares onde a comunicação com Deus se faz mais próxima, nem por isso esses lugares – ao contrário do mundo greco-romano – são o lugar exclusivo da morada do Deus de Israel. Esta consciência de uma tensão entre um Deus único, invisível e transcendente, que se manifesta em um lugar determinado estará sempre presente - malgrado alguns desvios ao longo de sua história - junto ao povo judeu. Ela está muito bem ilustrada na

devido à escala monumental da arquitetura imperial, surge o tema social da basílica, onde os homens vivem e agem segundo uma filosofia e uma cultura que rompem [...] o perfeito equilíbrio do ideal grego [...]. Transportar as colunas gregas para o interior significa deambular no espaço fechado e fazer convergir toda a decoração plástica à potenciação desse espaço”. ZEVI, Bruno. *Saber ver a Arquitetura...*, p. 69.

³⁵ “Quando à ἐκκλησία se adiciona κυρίου [na tradução grega do AT feita pelos LXX], se indica o povo de Deus, a comunidade de Deus: ἐκκλησία κυρίου = qahal jhwh, Deut. 23, 2ss; 1Cro. 28,8; Neem. 13, 1; Miq. 2,5 [...]” SCHMIDT, K.L. ἐκκλησία, In: KITTEL, Gerhard (Org.), *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, Brescia: Paidéia, 1965, Vol. III, p. 1558.

oração de Salomão por ocasião da inauguração do primeiro Templo em Jerusalém³⁶. Prescindindo de uma análise mais apurada da evolução dos espaços de culto do povo judeu anteriores ou contemporâneos ao Templo, podemos traçar uma linha geral evolutiva a partir da experiência do povo no deserto.

No tempo de Moisés, como sinal visível da presença de Deus, existe a “Tenda da Reunião” ou “Tenda do Encontro” ou ainda, “Tenda da Assembleia”. Ela é de fato o lugar onde Yahweh conversava com Moisés “face a face”,³⁷ e onde, quem do Povo Eleito quisesse, poderia consultar a Yahweh. Nesse sentido a Tenda é o lugar do encontro do povo de Deus com Moisés (enquanto intermediário de Yahweh). A Tenda foi chamada também em alguns textos de ‘Habitação’³⁸. Nesses relatos, essa palavra arcaica é utilizada para exprimir o modo de habitação terrena do Deus invisível que reside no céu. De qualquer modo, essa presença divina nunca foi confundida com presença da divindade nos simulacros dos templos pagãos, pois os judeus – como já acenado - sempre estiveram conscientes de que a mesma era apenas sinal da presença de Deus no seu povo mediante a sua palavra e a sua glória. Nesse sentido, o conceito que exprime esse tipo de Presença/Transcendência de Deus é a doutrina judaica da *Shekiná*³⁹, e que será utilizada também por S. João quando nos diz no prólogo de seu evangelho que o “Verbo armou a sua tenda entre nós”⁴⁰.

Quanto às descrições dessa Tenda, é possível que os textos bíblicos⁴¹ tenham sofrido influência de uma idealização à luz do Templo de Jerusalém⁴². Sabe-se que a Tenda estava destinada a abrigar a Arca do Testemunho⁴³, e esta por sua vez abrigava no seu interior o Testemunho ou a Lei. O Testemunho eram as duas tábuas da Lei recebidas de Deus no Sinai e

³⁶ “Os Céus e os Céus dos Céus não podem conter-vos, muito menos esta casa que vos construí”. (1Rs 8)

³⁷ Ex 33, 11.

³⁸ Nm 24,5.

³⁹ “Para destacar a transcendência de Yahweh e a tensão que estava presente no seio de sua presença [...] ia se esboçando uma representação que juntava Presença e Transcendência. No judaísmo extra-bíblico e pós-bíblico esse esforço desembocou, senão em uma verdadeira teoria, pelo menos em uma ideologia, a da *shekinah*. Esta palavra aramaica (ou do hebraico da *mishná*) deriva, do verbo hebraico *sakan* e significa ‘habitação’ mais propriamente que ‘presença’; tem uma conotação de relação peculiar de Deus com um lugar ou uma realidade sensível. Esta localização ou inabitação implicava sempre, tratando-se de Deus numa presença ativa: está ali onde atua. Nos Targuns, nas traduções aramaicas da escritura, *shekinah* aparece simplesmente no lugar de ‘Deus’, como se Yahweh fizesse tudo o que faz apenas por sua ‘Presença’. [...] Deus atua e portanto ali ele está; Deus reside no Templo porém permanece separado na sua mesma implicação. No lugar de se dizer que Deus habita no Templo, se falava da residência da sua Glória ou de sua *shekinah*”. CONGAR, Y. *El Mistério del Templo*. Barcelona: Estela, 1964, p.113.

⁴⁰ VAUX, R. de. *Instituições de Israel no Antigo Testamento*. São Paulo: Paulus, 2003, p. 331.

⁴¹ Cf. Ex 26; 27, 9-19; 36, 8-38; 40, 30.

⁴² “Evidentemente, há nessa descrição [da Tenda] muita idealização: o santuário do deserto é concebido como um templo desmontável, medindo exatamente a metade do Templo de Jerusalém, que serviu de modelo para essa reconstituição. Mas nem tudo foi inventado e a noção de santuário ‘pré-fabricado’ choca-se aí com a noção de tenda, que estava ancorada na tradição e que os autores dessa descrição não puderam suprimir”. VAUX, R. de. *Instituições de Israel no Antigo Testamento...*, p. 334.

⁴³ Ex 26, 33; 40, 21.

que foram colocadas na arca⁴⁴. As descrições bíblicas⁴⁵ falam que essa arca era uma caixa de madeira de acácia revestida de lâminas de ouro com 1,25 m de comprimento por 0,75m de largura e altura. Estava munida de argolas por onde passavam varões de madeira para o seu transporte. Sobre ela havia uma placa de ouro do mesmo tamanho, o chamado propiciatório. Nas extremidades desse propiciatório estavam fixadas duas figuras de querubins que cobriam-no com as suas asas abertas. Em síntese, a Arca, assim como a tenda, era um elemento de culto no deserto e que, ao contrário desta, teve uma história mais longa.

A Tenda e a Arca eram o lugar itinerante da “presença” divina, presença soberanamente ativa e salvadora de Deus⁴⁶ em meio ao seu povo. Apesar da existência de outros lugares de culto fixos em meio ao povo de Israel, somente com o advento de Davi é que surge a ideia de se fixar um lugar de culto sobre o monte Sião em Jerusalém⁴⁷, com escopo de santuário nacional para a unificação das tribos de Israel e para a “morada” da presença de Deus. Essa ideia, porém, iria se concretizar de fato apenas com o filho de Davi, o Rei Salomão, que constrói⁴⁸ aproximadamente entre 967/961 a.C. o primeiro Templo⁴⁹.

Esta primeira construção supõe-se ter por base o modelo da Tenda da Reunião e nela, repousará a Arca da Aliança na sua parte mais santa. Desse modo acontece que a Tenda, morada itinerante de Yahweh que se manifesta acima da Arca⁵⁰ (seu trono e estrado⁵¹) cede lugar ao Templo fixo.

Depois de um longo período e de várias vicissitudes, esse Templo será destruído em 587 a.C. e com ele desaparece também a Arca da Aliança⁵². O mesmo ficará abandonado devido à deportação e ao exílio do povo judeu infligido por Nabucodonosor. Com o exílio e o posterior retorno do povo da Babilônia, graças ao edito de Ciro em 538 a.C., iniciam-se os trabalhos de reconstrução do templo de Salomão que, sob a direção de Zorobabel, tem seus

⁴⁴ Ex 25, 16; 31, 18; 40,20.

⁴⁵ Ex 25, 10-22; 37, 1-9.

⁴⁶ CONGAR, Y., *El Mistério del Templo...*, p. 48.

⁴⁷ 1Rs 8,16.

⁴⁸ 2Rs 6-7; 2Cro 3-4.

⁴⁹ “O Templo era um edifício longo, aberto em um dos seus lados menores. Ele era dividido internamente em três partes: um vestíbulo chamado *Ulam*, de uma raiz que significa ‘estar diante de’; uma sala de culto chamada *Hekal*, que tem, em hebraico como em fenício, o duplo sentido de ‘palácio’ e de ‘templo’ e que foi chamada mais tarde de o Santo; enfim, o *Debir*, aproximadamente, a ‘câmara de trás’, que se chamou depois de o Santo dos Santos; este era o domínio reservado a Iahvé, onde ficava a arca da aliança”. VAUX, R. de, *Instituições de Israel...*, p. 351.

⁵⁰ Ex 25-26; 36,40.

⁵¹ Cf. VAUX, R. de, *Instituições de Israel...*, pp. 338-340.

⁵² Segundo 2Mc 2, 4s, a Arca e a Tenda teriam sido escondidas no Monte Nebo.

trabalhos concluídos em fevereiro-março do ano 515 a.C. Por ocasião do término dos trabalhos foi celebrada a dedicação do Templo⁵³.

Esse Templo não tinha o mesmo esplendor do Templo de Salomão⁵⁴, devido às dificuldades enfrentadas pela comunidade do pós-exílio, porém, isso não impediu que o Templo se tornasse o centro e o marco do judaísmo a partir da restauração empreendida por Esdras e Neemias⁵⁵. Desde a sua construção e consequente restauração, o Templo sofrerá ainda mais duas intervenções dignas de monta, antes da sua destruição em 70 d.C.⁵⁶ A primeira é a tentativa de helenização forçada, no período dos Macabeus e a segunda, é a ação de Herodes, o grande, que faz grandes obras de ampliação do Templo.

No dia 08 de dezembro de 167 a.C. Antíoco Epífanes mandou levantar sobre o altar dos holocaustos uma estátua de Zeus Olímpico⁵⁷ celebrando aí, no dia 25 de dezembro, a festa do sol. Este fato suscitou, conforme a narração bíblica dos livros dos Macabeus, uma encarniçada campanha militar que culminou, após três anos, com a restauração do antigo culto dos judeus através da purificação e nova dedicação do Templo⁵⁸. Decidiu-se então que esta renovação da dedicação seria celebrada a cada ano durante oito dias⁵⁹.

Esse Templo manteve-se desde então praticamente inalterado, dentro da perspectiva arquitetônica, até os tempos de Herodes, o grande, que ao longo de sua vida, ainda que por motivos de ambição pessoal⁶⁰, se dedicou a aumentá-lo e a embelezá-lo.

A obra foi iniciada entre os anos 20-19 a.C. e era precisamente esse o Templo da época dos evangelhos o qual Jesus conheceu. Calcula-se que os trabalhos do santuário propriamente dito, tenham durado cerca de um ano e meio, enquanto que as estruturas dos átrios e dos pórticos levaram cerca de oito anos para ficarem prontas. Todos os trabalhos de embelezamento foram totalmente concluídos apenas poucos anos antes da catástrofe do ano 70 d.C. A destruição do Templo ocorrida nesse ano por obra das legiões romanas de Tito, e a aquela ocorrida poucas décadas depois, foram tão avassaladoras que não sobrou quase nada de suas estruturas. Hoje, permanece apenas a esplanada com as suas fundações e algum

⁵³ Esd 6, 15-22.

⁵⁴ Ag 2,3; Esd 3,12.

⁵⁵ “Restauração cultural e legalista, estritamente judaica, cujos atos decisivos foram a leitura da Lei de Esdras, seguida do compromisso solene empenhado pelos judeus de pô-la em prática (Ne. 7, 72b a 10,40c) e a proibição dos matrimônios mistos (13, 23-29; Esd. 9, 1-10, 44). O judaísmo perdura até a época do Evangelho, do qual constitui, em boa parte, seu marco externo”. CONGAR, Y., *El Mistério del Templo...*, p. 100.

⁵⁶ A destruição total ocorreria no ano de 135 d.C. com a construção da *Aelia Capitolina*.

⁵⁷ “O rei mandou edificar sobre o altar a abominação da desolação” cf. 1 Mac. 1, 57.

⁵⁸ 1 Mac 4, 36-59; 2 Mac. 1, 8-10; 2, 16-19, 10,1-8.

⁵⁹ Essa é a origem da festa das luzes mencionada em Jo 10, 22.

⁶⁰ ROSSI, Carlo. In: *Il Tempio...*, p.152.

vestígio das portas dupla e tripla⁶¹. Nesse sentido, as reconstruções artísticas que temos do Templo de Jerusalém são todas hipotéticas, baseadas nas descrições da sua estrutura geral narrada por documentos coevos⁶². Através destes documentos sabemos que todo o conjunto do Templo teria algo em torno de 121.000 metros quadrados, circundados por um muro. No lado norte, o Templo era ligado a Fortaleza Antonia, construída por Herodes sobre as ruínas de uma torre precedente; a sudeste encontrava-se o famoso Pináculo do qual falam os Evangelhos⁶³. O ingresso principal no lado sul, (havia entradas de todos os lados dos muros, e cada uma com uma denominação: Porta Norte, Porta Dourada, etc.), era precedido por um local onde se podia fazer as abluções rituais (*mikvah*). Este ingresso era constituído por uma grande escadaria com duas portas, uma dupla e outra tripla. O átrio era constituído por pórticos e galerias cobertas que percorriam todo o lado externo do edifício. O pórtico do lado sul era chamado de Pórtico Real, enquanto que o pórtico situado no lado oeste era conhecido como Pórtico de Salomão⁶⁴. Uma vez ultrapassados os pórticos, adentrava-se ao amplo Átrio dos Gentis, um espaço acessível também aos pagãos e ocupado pelos cambistas, vendedores de animais para os sacrifícios, visitantes estrangeiros que chegavam em Jerusalém para ver o Templo, etc. No centro do Átrio dos Gentis, erguia-se um lugar alto, separado do resto através de uma balaustrada de pedra com treze portas e que assinalava o limite além do qual, pagãos e incircuncisos não podiam avançar. Numerosas inscrições em grego e latim admoestavam os estrangeiros a não entrar sob pena de morte. Superada a balaustrada entrava-se em um outro átrio, o qual era acessível através de nove portas; das quais, a mais famosa era a Porta Bela, onde ficavam numerosos mendicantes à espera de esmolas⁶⁵. Atravessando essa porta, chegava-se ao Átrio ou Pátio das Mulheres, que tinha esse nome porque às mulheres não era lícito ultrapassá-lo. Esta área mais interna separava os judeus dos pagãos e era uma espécie de lugar de encontro. Nela também se recolhiam ainda as ofertas para o tesouro do Templo. Nos quatro cantos havia lugares separados: havia o depósito para a lenha, óleo e vinho; a câmara para os nazireus e uma outra para a inspeção dos leprosos. Através da Porta de Nicanor, lugar onde as mães ofereciam o sacrifício depois do nascimento do primogênito, acedia-se ao Átrio dos Israelitas. O santuário tinha a planta do Templo de Salomão: uma vez superado o limiar, ficava o Átrio dos Sacerdotes, nele havia o grande altar dos holocaustos, lugar onde eram imoladas as vítimas rituais; estava colocado de frente à entrada do Templo propriamente dito;

⁶¹ CONGAR, Y., *El Mistério del Templo...*, p. 102.

⁶² Ver, por exemplo: JOSEFO, Flávio. *A História dos Judeus*. Rio de Janeiro: CPAD, 1990.

⁶³ Conforme Mt 4, 5; Lc 4, 9.

⁶⁴ Mencionado em Jo 2, 14 e Mc 11, 15.

⁶⁵ Cf. At 3, 2.

no mesmo espaço, estava o mar de bronze (um grande depósito de água para abluções). O Altar era construído de pedra bruta nunca tocada por instrumentos metálicos, com os cantos decorados com protuberâncias em forma de corno. Doze degraus conduziam ao Santo, com o altar dos perfumes ao centro, feito em madeira de acácia, revestido de lâminas de ouro, onde se oferecia duas vezes ao dia uma mistura especial de incenso⁶⁶. Havia também a mesa dos pães da proposição⁶⁷ e o candelabro de ouro com sete braços (*menorá*), ornamentado com motivos de flor de amêndoa, sobre o qual ardiam lâmpadas de óleo. Finalmente, isolado por uma espessa cortina, estava o Santo dos Santos (*Debir*), um local cúbico de nove metros de lado, despojado e sem janelas, onde só o sumo sacerdote uma vez por ano, vestido com uma simples veste de linho branco, no dia da Expição podia entrar. No tempo de Herodes, o *Sancta Sanctorum* estava vazio, pois a Arca da Aliança havia desaparecido com a queda de Jerusalém em 587 a.C.⁶⁸.

b) O Templo de Jerusalém nos Tempos de Jesus.

A importância de se verificar a relação existente entre Jesus e o Templo, é dada pelo fato de que nela, - ainda que indiretamente - fica explicitada a natureza da nova Comunidade dos fiéis, e é justamente essa relação, que servirá de norte para as futuras construções do cristianismo nascente⁶⁹.

A quanto parece, o modelo de raiz judaica que talvez tenha dado alguma inspiração para o lugar de culto cristão deva ser procurado na sinagoga. Porém, não se deve ignorar *a priori* a relação que Jesus estabelece com o Templo de Jerusalém, enquanto que esta exerce uma função pedagógica que conduz à plenitude da Presença Divina na pessoa do próprio Jesus. Nessa Presença, encontra-se o núcleo da espiritualidade que será o fio condutor da inspiração para a o espaço arquitetônico das primeiras igrejas cristãs.

⁶⁶ Ver Ex 30, 1-10; É o mesmo incenso que oferece Zacarias em Lc. 1, 9.

⁶⁷ Ex 25, 23-30; 37, 10-16; 40, 22.

⁶⁸ CONGAR Y. *El Mistério del Templo...*, p. 128.

⁶⁹ “O Templo de Jerusalém, enquanto lugar central de culto dos judeus, não podia servir de modelo de espaço litúrgico para os primeiros cristãos, haja vista que este era o lugar do culto sacrificial. Para os cristãos ao invés Cristo era a vítima e o sacerdote, ‘pois com uma única oblação ele fez perfeitos para sempre aqueles que são santificados’ (Hb 10, 14). Na celebração litúrgica os fiéis podem unir-se a este único sacrifício de Cristo cumprindo o seu mandato e seguindo-o fielmente. Além do mais, já as expressões originárias de Jesus acenam ao fato que no lugar de um templo de pedras, intervêm um templo espiritual: ‘destruí este templo e em três dias eu o farei ressurgir... Mas ele falava do templo do seu corpo’ (Jo 2, 19,21; cfr. Mc 14, 58; 15,29). O Apocalipse de João ilustra ulteriormente este dado com as palavras: ‘não vi nenhum templo nela porque o senhor Deus, o Onipotente e o Cordeiro são o seu templo’ (Ap 21, 22). O modelo do espaço litúrgico dos cristãos deve ser buscado mais na sinagoga do que no Templo.” RICHTER, K. *Spazio Sacro e Immagini di Chiesa*. Bologna: Centro Editoriale Dehoniano, 2002, p.38s.

O Templo para Israel é o sinal visível da presença invisível de Deus no seu povo eleito. Esta presença antecede e prepara a revelação da presença plena de Deus no seu Filho Jesus Cristo e a continuidade dessa presença na Assembleia da Igreja, corpo de Cristo Ressuscitado. Os evangelhos nos dão a conhecer frequentes relações de Jesus com o Templo. Conforme o relato de Lucas⁷⁰, o nascimento do precursor de Jesus foi anunciado por um anjo a Zacarias, enquanto este cumpria a sua função sacerdotal no Templo. O mesmo evangelista narra a apresentação de Jesus, quarenta dias após seu nascimento, no Templo⁷¹. Jesus aos doze anos foi encontrado no Templo em meio aos doutores da Lei⁷². Posteriormente, por ocasião do seu ministério público, Jesus aparece diversas vezes no Templo. Para ele o Templo é a “*Casa do seu Pai*”⁷³, a “*Casa de Deus*”⁷⁴, a “*Casa de Oração*”⁷⁵ e Jerusalém é “*a cidade do grande Rei*”⁷⁶. Numa de suas idas ao Templo, tomado pelo zelo, expulsa os mercadores e cambistas de seus átrios⁷⁷ e, durante essa ocasião proferiu a frase: “*Destruí este Templo (= naos, isto é, o Santo dos Santos) e em três dias eu o levantarei*”. (Jo 2, 19). Esta frase seria o motivo de sua acusação no processo diante do Sinédrio e do Sumo Sacerdote⁷⁸. Mas como narra o evangelista João⁷⁹, Jesus falava do Templo de seu corpo, e aquela era uma profecia que dizia respeito à sua ressurreição. Outro momento decisivo sobre o sentido do Templo para Jesus é o significado espiritual que ele lhe dá, por ocasião de sua conversa com a samaritana: “*Vem a hora em que nem sobre esta montanha, nem em Jerusalém (= o Templo)... Os verdadeiros adoradores adorarão o Pai em espírito e verdade*” (Jo 4, 21ss). Através dessas passagens, pode-se dizer que Jesus tinha um imenso respeito pelo Templo, mas nem por isso poupou críticas ásperas contra os abusos do formalismo e do legalismo farisaicos, chegando a afirmar a ruína do Templo e a necessidade de uma superação do culto sacrificial por um culto em espírito e verdade.

Sem ter a pretensão de aprofundar muito a ideia de superação do Templo na pessoa de Jesus Cristo Ressuscitado, verdadeiro Santuário, pode-se dizer que existem vários textos no Novo Testamento que apontam para esta nova percepção por parte da Comunidade nascente. Ao tentar traduzir o sentido profundo da realidade de Jesus Cristo, São João no seu evangelho,

⁷⁰ Cf. Lc 1, 5-25.

⁷¹ Cf. Lc 2, 22-28.

⁷² Cf. Lc 2, 41-50.

⁷³ Cf. Jo 2, 16.

⁷⁴ Cf. Mt 12,4; Lc 6,4.

⁷⁵ Cf. Mt 21, 13; Mc 11, 17; Lc 19, 46.

⁷⁶ Cf. Mt 5, 35.

⁷⁷ Cf. Jo 2, 13-22.

⁷⁸ Mt 26, 61s.

⁷⁹ Jo 2, 22.

por exemplo, acreditou que o melhor modo de fazê-lo era referir-se aos conceitos judeus de Palavra, Inabituação e Glória⁸⁰. Nos evangelhos sinóticos, há várias passagens aludindo a uma Presença na pessoa de Jesus de algo maior que o próprio Templo⁸¹. A catequese apostólica sempre afirmará a substituição de toda a economia religiosa antiga, especialmente aquela do Templo, pelo Cristo Pascal⁸². Enfim, essa consciência é bastante clara na Comunidade Cristã, Corpo espiritual do Cristo, a ponto de inicialmente, a mesma não ter lugares específicos de culto, já que o lugar da Presença de Deus é a Comunidade da Igreja.

c) A Sinagoga

Sob o ponto de vista estritamente cúltilo, os relatos evangélicos dizem pouco a respeito da relação de Jesus com o Templo. Há, ao invés, uma passagem no evangelho de Lucas que narra a participação de Jesus no culto sinagoga⁸³, com o detalhe de que era seu costume participar desse culto. Nos tempos de Jesus, além do Templo, lugar central do culto sacrificial no judaísmo, havia também outros espaços arquitetônicos destinados ao culto, onde a leitura da Lei tomava o aspecto central. Esses espaços conhecidos como Sinagogas - do grego *synagoge*, que traduz, na versão grega do AT, o hebraico *qahal*, ou seja, assembleia - têm uma origem obscura, provavelmente, conforme a opinião mais comum, surgiram na Babilônia depois do exílio⁸⁴. Para os judeus, a sinagoga - à semelhança da *ekklesia*, da igreja cristã - era antes do edifício construído, o povo reunido para estudar ou receber a instrução da Lei. Com o tempo, especialmente após a destruição do Templo, o termo sinagoga começou a designar com mais força um espaço ritual. O Templo, como é noto, possuía um ritual centrado nos sacrifícios de animais, o culto ritual na sinagoga ao invés, estava fundamentado na oração

⁸⁰ Cf. o prólogo do Evangelho de João onde a “Palavra se fez carne e habitou, montou a sua tenda (shekinah) entre nós e nós vimos a sua glória”.

⁸¹ O episódio das espigas arrancadas onde Jesus afirma que “o que ali está é maior que o Templo” (Mt 12, 1-8); Em Marcos o episódio da Transfiguração, uma nuvem luminosa cobre Jesus, indicando-o como novo tabernáculo (Mc. 8, 2-8); Finalmente, quando diz aos seus apóstolos: “eu estarei convosco até a consumação do mundo” (Mt 28, 20), se compromete a realizar, no novo povo de Deus que surgirá dos Doze, como Israel havia surgido dos filhos de Jacó, a Presença que Yahweh, de um extremo ao outro do Antigo Testamento, havia prometido ao seu povo. Cf. CONGAR Y. *El Misterio del Templo...*, p. 156.

⁸² Cf. At 4, 11; Ro 9, 33; 1Pe 2, 4.

⁸³ Lc 4, 16s.

⁸⁴ “A opinião predominante é que ela começou na Babilônia durante o exílio, como um substituto do serviço do Templo e que ela foi introduzida na Palestina por Esdras. Outros pensam que ela nasceu na Palestina depois de Esdras e Neemias, ou somente depois do fim da época persa. Estudiosos isolados pensam em uma criação palestinese anterior à queda do Templo; ela seria uma conseqüência da reforma de Josias: privados do santuário e de sacrifícios, salvo nas grandes festas onde eles podiam ir para Jerusalém, os fiéis do campo adquiriram o hábito de se reunirem em certos dias para um culto sem sacrifícios. A variedade dessas hipóteses se explica pela ausência de textos antigos que sejam bastante explícitos.” VAUX, R. de, *Instituições de Israel...*, p.382.

da comunidade e na reunião da assembleia em torno da Palavra, isto é, da leitura do livro da Lei. Isso porém, não significa que houvesse uma separação ou contraposição da Sinagoga com o Templo. Havia quando muito um sentido de complementação, de continuidade entre o culto no Templo e o culto na Sinagoga. Devido à este aspecto, a Sinagoga gozava do status de ser um edifício com uma presença especial de Deus, relacionada àquela presença da Shekiná no Templo - mais especificamente no Debir, o Santo dos Santos⁸⁵ - e enfatizada através de alguns elementos arquitetônicos.

Apesar das várias disposições arquitetônicas das Sinagogas, havia sempre algumas características invariáveis ligadas ao culto da Palavra⁸⁶. A primeira delas era o próprio lugar de reunião, que deveria ser funcional e ter dimensões tais, a ponto de conter pelo menos dez pessoas; a seguir, a presença dos rolos da Lei (*Torá*) guardados no armário ou Arca (*Aron-hakodes*), que por sua vez era protegida por um véu; diante dela ardiavam as sete lâmpadas da menorá, o candelabro de sete braços (esta disposição era um eco da Arca da Aliança presente no Santo dos Santos); depois, o estrado (*bemá*) para a leitura da Escritura com um eventual púlpito (*tevá*) e, finalmente, a chamada “Cátedra de Moisés”⁸⁷, uma cadeira cerimonial situada no meio da Sinagoga, símbolo de que na assembleia do povo de Deus havia alguém no seu seio que era considerado fiel depositário da tradição vivente da Palavra de Deus⁸⁸.

Apesar do uso ritual das sinagogas, aspecto que prevaleceu até os nossos dias, o aspecto de espaço destinado à reunião da comunidade, de edifício casa do povo permaneceu por muito tempo: em não poucas ocasiões tiveram os rabinos que intervir para impedir o excesso na utilização de tais espaços por parte do povo⁸⁹.

Aparentemente, devido à conotação de espaço reservado principalmente à comunidade em torno da Palavra, os cristãos irão inspirar-se no espaço cultural da sinagoga como modelo para as primeiras construções destinadas ao culto cristão⁹⁰.

⁸⁵ BOYER, L. *Architettura e Liturgia*. Magnano: Edizioni Qiqajon, 1994, p. 15.

⁸⁶ DI CIACCIA, G. *Il luogo di Culto...*, p. 38.

⁸⁷ Cf. Mt 23, 2.

⁸⁸ BOYER, L. *Architettura e Liturgia...*, p. 16.

⁸⁹ Cf. PORTO, Humberto. *Liturgia Judaica e Liturgia Cristã*. São Paulo: Edições Paulinas, p.57.

⁹⁰ “Através de dados arqueológicos e da Carta de Tiago (2, 1-5), parece altamente provável que existiam pelos fins do primeiro século sinagogas cristãs na Síria, na Cilícia e na Licaônia. Mais não fosse, são bem nítidas as semelhanças entre as sinagogas judaicas e as primitivas igrejas cristãs, de que restam ruínas, como o conjunto de Dura-Europos, a que já nos referimos. Tal fato induz-nos a aceitar a idéia de que se estabeleceu, ao menos implicitamente, nos séculos II e III, um modelo generalizado de casa de oração. Os judeus antecederam os cristãos no uso da construção do tipo basilical para os atos culturais. As mais vetustas igrejas cristãs são adaptações destes edifícios para o uso litúrgico da comunidade eclesial, de vez que haviam sido projetadas para o exercício do culto sinagoga”. PORTO, Humberto. *Liturgia Judaica e...*, p. 306s.

1.2 O ESPAÇO LITURGICO NO CRISTIANISMO

1.2.1 Os Primórdios do Cristianismo: a Casa da Igreja.

A Igreja⁹¹ nascente, em um primeiro momento, não utiliza espaços específicos para o culto e a reunião da comunidade. Através das informações do Novo Testamento, sabemos que a primeira edificação utilizada como lugar de reunião dos discípulos de Jesus foi o Cenáculo, ou a grande sala situada no piso superior, onde Jesus celebrou com os discípulos a sua páscoa⁹². Os cristãos da era apostólica continuaram a se reunir no Templo para a oração, conforme os costumes hebraicos, mas quando se reuniam para o culto especificamente cristão, a ‘fração do pão’, usavam edifícios que estivessem mais à mão, normalmente casas comuns⁹³. A comunidade nascente não demonstrava uma preocupação em possuir um local para o culto⁹⁴, isso era, em parte, derivado da consciência que a comunidade cristã tem de si própria: a de ser o verdadeiro Templo espiritual de Deus; pedras vivas do corpo espiritual do Cristo, manifestado na assembleia litúrgica⁹⁵. Tal consciência vem à tona no uso do vocabulário ‘*ecclesia*’ para designar primeiramente a assembleia dos fiéis e posteriormente o lugar de reunião e do culto da comunidade⁹⁶.

⁹¹ “A ‘igreja’, seja se nós entendamos com este termo o corpo de Cristo do qual nós somos membros, seja se entendamos a construção na qual esse se reúne, não foi criada *ex nihilo* por ocasião da vinda do Cristo. O Novo Testamento não está somente em continuidade com o Antigo Testamento, mas nasceu deste. A exegese contemporânea sublinhou como a Igreja enquanto corpo de Cristo tenha encontrado a sua preparação na *qahal*, a assembleia do povo de Deus, reunido para escutar a Palavra, para submeter-se numa oração em comum, para ratificá-la na unidade da aliança (aliança com Deus) mediante o sacrifício. E a igreja enquanto templo material, no qual esta assembleia de Deus se reúne e na qual o próprio Deus se transforma em elo de ligação entre os seus, teve a sua preparação imediata na sinagoga hebraica”. BOYER, L. *Architettura e Liturgia...*, p. 14.

⁹² Lc 22, 11; cf. Mc. 14, 15 e At 1, 13.

⁹³ Em At 2, 46 os irmãos da primeira comunidade frequentavam o Templo, mas “partiam o pão pelas casas”; Já At 12, 12, a comunidade está reunida em oração na “casa de Maria, mãe de João cognominado Marcos”.

⁹⁴ “[...] a primitiva comunidade cristã, não sentiu nenhuma preocupação em ter um lugar específico para o culto, nem de revestir os seus sacerdotes de hábitos particulares. Quando, e estamos já na metade do segundo século, São Justino, tão preciso ao expor a ordem da celebração litúrgica, é interrogado pelo juiz romano: ‘Onde vos reunis?’, ele responde: ‘Lá onde cada um prefere e pode. Cedes tu que nós nos reunamos todos no mesmo lugar? Com efeito, não é assim, pois o Deus dos cristãos não está encerrado em um lugar, mas invisível enche o céu e a terra, e é adorado pelos seus fiéis e glorificado em todo lugar’ O efeito dessa disciplina litúrgica desconhecida ao mundo contemporâneo foi a acusação, movida pelos pagãos contra os cristãos, de ateísmo, não tendo nem templos, nem altares e nem simulacros”, CATTANEO, Enrico. *Tempio Pagano, Ebraico e Cristiano*. In: VV. AA. *Il Tempio: Atti della XVIII Settimana Litúrgica Nazionale a Monreale*. Monreale: Centro Azione Litúrgica, 1967, p. 29.

⁹⁵ “Os fiéis de Cristo não erigiram templo em oposição a outro templo. Estavam convencidos de que o verdadeiro templo do Deus vivo consistia na sua própria assembleia. A comunidade dos crentes, local e universal, constitui o corpo do Cristo, que João declara ser o templo do Senhor (Jo 2, 21)”. JOUNEL, P. *Lugares da Celebração*. In: *Dicionário de Liturgia*, São Paulo: Paulus, 1992, p. 695.

⁹⁶ “Um estudo atento da diligente pesquisa de Mohrmann, se não me engano, revela uma flutuação dos termos gregos *εκκλησια*, *οικος*, *κυριακον*, *μαρτυριον* e dos seus correspondentes latinos *ecclesia*, *domus*, *dominicum* e *martyrium*, o que sugere a ideia de que o lugar de culto cristão não tivesse características tais a

A prática de utilização das casas, arraigada nos costumes da primitiva comunidade de Jerusalém, seguiu-se nas demais comunidades do mediterrâneo aonde a Igreja ia se difundindo. No mundo de então, sob influência cultural do Império Romano, as edificações arquitetônicas destinadas ao uso das famílias dividiam-se em três tipos: a *domus*, ou casa particular; a *villa*, ou casa de campo e finalmente, as *insulae*, que eram casas de apartamentos.

A *domus* combinava características da residência romana mais antiga com elementos gregos, sendo composta por vários ambientes. A parte mais pública do edifício era um átrio ou pátio central descoberto, que continha habitualmente no seu centro, uma fonte. Os aposentos domésticos agrupavam-se em redor de um pátio interno conhecido como *peristilo*. Entre o átrio e o *peristilo* havia uma espécie de vestíbulo, o *tablínio*, que era usado como santuário da família, adornado com estátuas e com pinturas dos deuses dos Lares e com retratos dos antepassados. Havia também o *triclínio*, uma sala espaçosa ligada ao *peristilo* e usada para banquetes formais. É provável que aí nessa sala a comunidade cristã se reunisse para ‘partir o pão’.

O outro tipo de arquitetura residencial, a *villa*, ou casa de campo, em geral repetia na sua planta o mesmo esquema da *domus*, com o diferencial de que a *villa* poderia ser, a segunda das posses de seus proprietários, desde uma simples granja até um grande palácio. Finalmente, havia nas cidades as *insulae*, que eram casas de apartamentos, muito comuns no tecido urbano, devido à densidade de população e ao espaço mais exíguo para construções nas cidades. Elas eram de construção barata, feitas com tijolos e argamassa; normalmente abrigavam várias famílias e o acesso aos aposentos era feito através de uma escada comum. Muitas vezes a insula chegava a muitos andares (cinco ou mais) e as salas no seu interior eram interligadas umas às outras⁹⁷. Parece que S. Paulo tem em mente esses tipos de construções romanas quando escreve suas cartas às igrejas⁹⁸ cunhando o termo “igreja doméstica”⁹⁹.

O fato que nos primeiros séculos seja a casa o ambiente do culto, é atestado já no NT, pela existência das chamadas igrejas titulares na cidade de Roma. Essa desinência deriva do

ponto de ser distinguido dentre outros edifícios normais, de modo a ganhar tão rapidamente um termo próprio. Parece gozar um maior uso o termo *οικος*, unido a *θεου*, *domus dei* ou a *της ευκης*, a *domus orationis*, de segura derivação bíblica, como também *εκκλησια*, *ecclesia*, já usado pela tradução dos Setenta com o significado de reunião, passando depois a indicar por metáfora, o próprio lugar da reunião”. CATTANEO, E., *Il Tempio...*, p. 30.

⁹⁷ Cf. ANSON, P. F., *A Construção de Igrejas*. Rio de Janeiro: Nova Enciclopédia Católica, vol. 10. Editora Renes, 1969, p. 916s.

⁹⁸ “Saudai Prisca e Áquila, meus colaboradores em Cristo Jesus; Saudai também a Igreja que se reúne em sua casa”. (Rm 16, 3s); “Enviam-vos efusivas saudações no Senhor Áquila e Priscila, com a Igreja que se reúne na casa deles” (1Cor 16, 19).

⁹⁹ “Foi o próprio Paulo que inventou o apelativo de igreja doméstica: At 16, 11-15; 20, 7-12; Rm 16, 3.5; 1Cor 16,19; Col 4,15”. ÁLVARES, J. *Arqueologia Cristiana*. Madrid: B. A. C., 1998, p. 54.

titulus, pequenas placas de identificação afixadas diante da casa com o nome dos proprietários. Sabe-se que alguns fiéis mais abastados forneceram suas casas para a comunidade como lugar habitual de reunião para o culto. Com o uso, essas casas deram origem a igrejas que levavam o nome do antigo proprietário do imóvel, devido ao respeito que a comunidade guardava em relação aos seus antigos benfeitores. Essa é a origem de igrejas titulares como as de S. Clemente, S. Cecília, S. Pudenciana, entre outras¹⁰⁰.

Uma das razões da existência dessas *domus ecclesiae* deve ser buscada também na condição do culto cristão no Império: a clandestinidade. Até o ano de 250 d. C. as autoridades locais tinham a permissão de decidir se os grupos locais de cristãos ofereciam algum perigo ou não¹⁰¹. Após várias ondas de perseguições (a última foi a de Diocleciano em 303 d. C.), somente em 313 d. C. com o famoso edito de Milão sob a regência do Imperador Constantino é que se reconhecia ao *corpus Chistianorum* a liberdade de ação religiosa. Com o reconhecimento do culto, veio também a concessão da faculdade à comunidade de possuir e esta capacidade sem dúvida deu, entre outras coisas, um desenvolvimento grandioso para a construção de igrejas¹⁰². Cabe ressaltar que as perseguições contra os cristãos não foram continuadas e que em alguns lugares, muito antes do edito de Milão, foi possível o florescimento de algumas *domus ecclesiae*. É o caso da igreja encontrada em Dura-Europos, na região do Eufrates, atual Iraque¹⁰³.

Outro lugar esporádico de culto no mesmo período - principalmente na cidade de Roma onde a comunidade cristã crescia em tamanho – e que aqui será apenas mencionado eram as catacumbas. As catacumbas¹⁰⁴, na Roma antiga, eram imensas galerias subterrâneas escavadas no *tufos*, isto é, num tipo de rocha macia de origem vulcânica, e tinham a missão de acolher os inúmeros mortos da Roma Antiga. Alguns desses cemitérios subterrâneos foram

¹⁰⁰ ÁLVARES, J. *Arqueologia Cristiana*..., p. 63.

¹⁰¹ Cf. as cartas de Plínio ao imperador Trajano In: COMBY, J. e LEMONON, J. - P. *Roma em Face a Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1987, p.46s.

¹⁰² CATTANEO, E. *Il Tempio*..., p. 31.

¹⁰³ “As ruínas de um exemplo típico dessas ‘igrejas domésticas’ foram escavadas, faz alguns anos, em Dura Europos, nas escarpadas desertas, acima do Eufrates superior. A cidade foi destruída em 256, e a casa provavelmente era ocupada por uma família próspera. O batistério, com sua pia batismal e seu pátio, é um pequeno quarto nos fundos. Uma grande sala para o culto eucarístico ocupa todo um lado da casa, com uma plataforma numa das extremidades. Evidentemente ela foi feita unindo-se duas salas. O pátio central tem uma pequena fonte, existindo outras salas que podem ter sido usadas para a instrução de convertidos e finalidades similares”, ANSON, P. F. *A Construção de Igrejas*..., p. 918.

¹⁰⁴ “O nome catacumbas, que hoje se aplica a todos os cemitérios subterrâneos de Roma, eram originalmente uma denominação topográfica para designar uma depressão no terreno, um buraco existente na segunda milha da Via Ápia, entre a atual basílica de S. Sebastião e a tumba pagã de Cecília Metela. Esta depressão do terreno ou buraco já está mencionada, com o nome de catacumba no *Cronógrafo*, no ano de 354, ao assinalar que em 29 de junho se venerava nesse lugar, *ad Catacumbam*, junto à depressão, a memória litúrgica dos apóstolos Pedro e Paulo”. ÁLVARES, J. *Arqueologia Cristiana*..., p. 36.

construídos pelos próprios cristãos, já que os mesmos não utilizavam o costume pagão da cremação¹⁰⁵ e de consequência necessitavam de espaço, a fim de proporcionar um lugar digno aos falecidos da comunidade. Sabe-se que alguns membros mais abastados da comunidade fizeram a doação de terrenos à comunidade cristã onde posteriormente foram construídas catacumbas¹⁰⁶. É errôneo achar que por causa disso, esses lugares estreitos, mal ventilados e cheios de cadáveres fossem utilizados costumeiramente com a finalidade de culto regular da comunidade ou de refúgio dos cristãos em tempos de perseguição¹⁰⁷.

1.2.2 As Basílicas

Como já acenado, com a *Pax Constantiniana* em 313 d. C., à religião cristã foi concedida liberdade de culto, sendo posteriormente elevada a status de religião oficial do Império¹⁰⁸. Com isso houve uma afluência massiva de novas conversões. Com o número de fiéis aumentando e com mais recursos advindos dos benefícios do reconhecimento oficial por parte do Império, houve a necessidade de se utilizar e de se construir espaços mais amplos, já que as ‘*Domus Ecclesiae*’ não comportavam mais o elevado número de cristãos¹⁰⁹.

Desse modo apresenta-se no horizonte a solução das basílicas, que antes de ser uma solução tipicamente ligada à urbe romana, aparentemente teve suas origens na utilização que a primitiva comunidade cristã na região da Síria¹¹⁰ deu à grande sala basilical, quando a mesma, sob inspiração do uso judeu de transformar alguma basílica em sinagoga, a transforma em sala

¹⁰⁵ “Roma praticava a cremação, que a Igreja de então não adotava, em respeito à ressurreição dos corpos. A legislação romana não autorizava enterrar no recinto da cidade”. HAMMAN, A. – G. *A Vida Cotidiana dos Primeiros Cristãos (95-197)*. São Paulo: Paulus, 1997, p. 211.

¹⁰⁶ “Bem conservados ao invés estão os traços de um outro aspecto da beneficência dos cristãos ricos de Roma para com a comunidade: aqueles que se podem ver nos cemitérios subterrâneos. (...) Para apenas uma catacumba temos desde as origens a comprovação segura da posse coletiva por parte da Igreja: aquela chamada ‘o cemitério’ pelo autor dos *Philosophumena* do início do III século e que traz hoje o nome de S. Calixto”. MANCINELLI, Fabrizio. *Le Catacombe Romane e L’Origine del Cristianesimo*. Calenzano: Stampa Nazionale, 1998, p. 06.

¹⁰⁷ “A escavação subterrânea dos cemitérios não nasceu por motivos de segurança contra as perseguições, como célebres romances do século passado divulgaram e ainda hoje a fantasia de muitos ama pensar. Os antigos utilizavam, de bom grado, o subsolo quando a sua escavação se apresentava fácil e segura”. MANCINELLI, F. *Le Catacombe...*, p. 07.

¹⁰⁸ De fato, somente após setenta anos - em 380 d. C. - o imperador Teodósio proclama a fé cristã como religião oficial do império.

¹⁰⁹ “Eusébio de Cesárea recorda que os lugares de culto anteriores eram muito reduzidos, e impôs-se dessa forma a necessidade de ‘construir amplas igrejas’; o próprio Eusébio informa-nos da febre construtora que assolou a Igreja em Roma e nas mais remotas províncias do Império”. ÁLVARES, J. *Arqueologia Cristiana...*, p. 56.

¹¹⁰ “O tipo mais antigo de igreja cristã parece ser aquele das primitivas igrejas síriacas. Isso nos consta através de descobertas arqueológicas e através de documentos litúrgicos da antiguidade cristã, como, por exemplo, as Constituições Apostólicas e a Didascalia dos Apóstolos síriaca”. BOUYER, L., *Architettura e Liturgia...*, p. 23.

de celebração. As igrejas da Síria apresentam-se como uma versão cristianizada da sinagoga judaica. Nessas antigas igrejas, à exceção de alguns elementos, o esquema da disposição interna dos espaços relacionados ao culto parece estar bem atrelado ao esquema da sinagoga judaica. No centro da nave havia um amplo estrado (bema) destinado aos leitores, com o trono do evangelho (parece se inspirar na arca com o véu das sinagogas), havia o candelabro (referência à menorá judaica), a cadeira do bispo (menção à cátedra de Moisés) e os bancos dos presbíteros. A grande diferença em relação à sinagoga é que nestas igrejas a sua orientação não é mais para a Jerusalém terrestre, mas para o oriente¹¹¹, para o Cristo, sol de justiça¹¹². De fato, o altar com a forma da letra grega sigma, se encontrava na abside, e ficava atrás de um véu. Este mesmo espaço nas sinagogas mais antigas era deixado vazio¹¹³.

De qualquer modo, o uso de basílicas como grande sala de reunião e celebração da comunidade cristã é muito bem atestado, permanecendo até os nossos dias belíssimos exemplares desses vetustos edifícios. A origem da basílica em si era ao que parece, uma derivação dos palácios reais da Pérsia. Era a sala de audiências do rei ou “*basileus*”, donde o termo basílica. Graças às suas características práticas, essas grandes salas de mais de uma nave sustentada por pilastras foram adotadas pelo mundo romano que lhe deu vários usos¹¹⁴. Apesar da origem da basílica enquanto edifício cristão ser uma questão controversa¹¹⁵, o fato

¹¹¹ “A orientação é um fato religioso constante e universal. Pode ser de dois tipos: geográfico ou local e astronômico, cósmico ou solar. O primeiro é praticado pelas religiões hebraica e islâmica, que consideram um lugar, isto é, Jerusalém ou Meca, como ponto ao qual se direcionar quando se reza; o segundo é aquele seguido pela maior parte das religiões clássicas, incluindo a religião cristã dos séculos passados: para estas o ponto de referência é o nascer do sol”. GATTI, V. *Liturgia e Arte*. Bologna: Centro Editoriale Dehoniano, 2001, p. 74.

¹¹² “Desde os primeiros séculos os cristãos eram habituados a designar Cristo como o sol, que na morte havia se entranhado nos infernos, mas que havia ressurgido fulgurante na sua Ressurreição como o *Sol salutis*, como *Sol iustitiae*”. JUNGSMANN, J. A., *Eredità Liturgica e Attualità Pastorale*. Roma: Edizioni Paoline, 1962, p. 542.

¹¹³ BOUYER, L., *Architettura e Liturgia...*, p. 24.

¹¹⁴ “A basílica oferecia no foro um espaço reservado, onde se podia advogar uma causa, mas também anunciar as novidades, fazer negócios, conversar nos dias de chuva. Nos primeiros séculos de nossa era certos grupos religiosos, como os pitagóricos, haviam escolhido o edifício basilical como o lugar mais adequado às suas reuniões iniciáticas”. JOUNEL, P. Lugares da Celebração. In: *Dicionário de Liturgia*. São Paulo: Paulus, 1992, p. 696.

¹¹⁵ “Existem múltiplas teorias a respeito (sobre a origem da basílica cristã); estas são as mais importantes: a) Teoria da derivação material: Esta teoria afirma que o esquema planimétrico basilical cristão deriva-se de edifícios precedentes. Leon Batista Alberti, arquiteto renascentista (1461), na sua obra *De arte aedificatoria*, diz que a basílica paleocristã deriva do protótipo da basílica forense da idade clássica romana. Porém, L. B. Alberti traçou o problema sobre termos equívocos, pois a basílica forense e a basílica paleocristã não apresentam afinidade nem de forma, nem de utilização e tampouco de finalidade. A basílica forense tem na entrada e nas laterais, uma dupla abside contraposta e de consequência, o efeito ótico é pendular. A basílica paleocristã, ao contrário, contrapõe o ingresso à abside, obtendo um efeito dinâmico, seguindo o eixo longitudinal. Weingärtner a faz derivar da sala egípcia de Vitruvius. Richter propõe o hipogeu e a basílica cemiterial. Kraus propõe a fusão da sala privada e a *cella tricora* cemiterial. Lamaine fala da fusão do átrio com o *tablinium* da casa senhorial helenístico-romana ou pompeiana. Grabar diz que a basílica cristã não é mais que uma prolongação da sinagoga. b) Teoria Litúrgica: O estudo da literatura patrística e a funcionalidade do edifício basilical em relação com a sua finalidade provocaram outra interpretação, cujo representante mais característico foi Zestermann. Ele opina que o tipo arquitetônico basilical cristão tem sua origem nas próprias exigências do culto cristão. O organismo

é que os cristãos aproveitaram a planta desse edifício incorporando-lhe poucas modificações. Existem algumas variações no esquema da planta do edifício basilical; grosso modo podemos dizer que as basílicas em época cristã eram constituídas pelos seguintes elementos estruturais: o átrio ou pátio com pórticos, que na maior parte das vezes estava defronte à basílica e que servia como símbolo e realidade da passagem entre o mundo profano e o recinto sagrado, era o lugar reservado aos catecúmenos e à sua instrução. Às vezes, no lugar do átrio - que poderia estar também ao lado do corpo da basílica - havia um simples pórtico. Uma vez superado o átrio, chegava-se a um espaço coberto intermediário entre o átrio e a basílica propriamente dita. Entrando dentro da basílica propriamente dita, distinguem-se as naves, que poderiam ser normalmente de três a cinco (há notícias de basílicas com mais naves). A nave central, geralmente com o dobro da largura das naves laterais, era sempre mais alta que as laterais para possibilitar a introdução de grandes janelas laterais. Pela mesma razão, as naves laterais seriam mais altas que as naves das extremidades, caso essas existissem. A divisão entre as naves acontece normalmente através de colunas que sustentam os muros do edifício. O povo em geral ficava não na nave central, como é de se supor, mas nas laterais: homens à direita e mulheres à esquerda, convergindo os dois grupos até o altar¹¹⁶. As naves da basílica seguem paralelas até desembocar, em alguns casos, em um transepto, ou espaço transversal entre naves. Ao final das naves, encontrava-se a abside, um espaço semicircular ou poligonal (às vezes podia ser quadrado) que poderia também abrigar algumas janelas. O telhado tinha uma forma muito simples, apresentando uma estrutura de madeira, coberta com telhas de barro. Com o tempo, foram adicionados mosaicos às paredes retratando o Cristo e ilustrando a doutrina e a história cristã. A disposição do espaço da abside¹¹⁷ varia muito segundo as

basilical se auto-definiu em virtude de sua capacidade interna para satisfazer as exigências funcionais que a liturgia cristã impunha. O impulso e a potência da nova liturgia sugeriu e determinou um esquema basilical próprio, e determinou a forma das diversas estruturas basilicais. c) Moderna teoria eclética: A basílica paleocristã não deriva de um tipo fixo, mas, na verdade é uma criação nova. Ainda que a práxis cristã tenha generalizado um ambiente longitudinal que constava de pelo menos três naves, com a mais alta elevando-se sobre as outras duas até que se pudessem abrir janelas próprias, este esquema basilical nunca foi algo estático e limitado pelo imobilismo, mas sempre esteve animado por uma grande vitalidade interior, por um grande dinamismo cultural cristão inspirado na arquitetura contemporânea de cada região do Império Romano e por uma certa austeridade, pelo menos inicialmente, provocada pela aversão que os cristãos dos primeiros séculos tinham para com o espírito mundano pagão. Deste modo, a basílica paleocristã se desenvolveu na sua forma definitiva como uma *criação nova* ao longo do século IV. O P. Kirschbaum é o mais conspícuo dos arqueólogos atuais que defendem esta teoria”. ÁLVARES, J., *Arqueologia Cristiana*..., p. 57ss.

¹¹⁶ PLAZAOLA, J., *El Arte Sacro Actual*. Madrid: BAC, 1965, p. 109.

¹¹⁷ “Não sabemos nada nem mesmo da disposição das igrejas construídas em Roma antes do fim das perseguições. Os primeiros indícios concernem às primeiras grandes basílicas cristãs, construídas com a ajuda imperial sob Constantino ou depois dele. Além do mais, a maior parte destes edifícios chegaram até nós somente depois de ter sofrido sucessivas mudanças que não parecem anteriores a Gregório Magno (VI século). Somente em algumas poucas podemos ainda encontrar traços daquela que era a sua disposição primitiva (primitivas no

regiões: supõe-se que no fundo da abside, estava normalmente a *cátedra* do bispo, rodeada pelos assentos reservados aos presbíteros. A *cátedra* poderia ser fixa, em pedra ou mármore, ou mesmo móvel, feita de madeira ou até mesmo de marfim. O altar, em princípio uma simples mesa de madeira portátil, converteu-se em uma peça fixa de mármore¹¹⁸. Para além das basílicas, havia também na era Constantiniana, outros lugares relacionados ao culto, como os batistérios, os “*martiria*”, as memórias e os santuários¹¹⁹.

O lugar da celebração do batismo, que na comunidade dos primeiros séculos era possivelmente um cômodo da própria casa, começa a ser uma estrutura construída fora do âmbito da basílica, mas mantendo relação estreita com essa. A sua planta central com forma redonda ou poligonal, deriva provavelmente dos edifícios públicos destinados ao uso da água, como, por exemplo, as termas¹²⁰. Os lugares de sepultura das testemunhas da fé, os mártires, que já eram lugar de culto (o costume pagão dos banquetes fúnebres, torna-se o *refrigerium*¹²¹ cristianizado pela comunidade), também receberam sobre a tumba do mártir ou no local próximo construções – os *martiria* - capazes de hospedar um elevado número de fiéis que aí chegavam para a oração. Outro tipo de construção no período do imperador Constantino eram as memórias, edifícios que marcavam os lugares santos relacionados à vida de Jesus, mais especificamente à sua morte e ressurreição e que inspiraram posteriormente numerosas construções cristãs¹²² no ocidente¹²³. Assim como os *martiria* e as memórias, os santuários eram construções destinadas a recordar, assinalar um fato religioso excepcional que se

seguinte sentido: como eram quando foram construídas depois da conversão de Constantino, ou seja, meados do IV século”. BOUYER, L., *Architettura e Liturgia*.... p 32.

¹¹⁸ “O fenômeno do gnosticismo, particularmente vivo nos séculos II e III, tem profundas repercussões, não apenas no âmbito teológico, como também no litúrgico. (...) Uma das características fundamentais do movimento gnóstico é, sem dúvida, o dualismo, que implica o desprezo pelo material e corpóreo. Antes, a Igreja, para opor-se às concepções grosseiras e materialistas do ambiente pagão e judeu acentuava o ‘culto espiritual’, um culto que não tem necessidade de lugares nem de épocas sagradas ou de manifestações exteriores e ruidosas, mas que é realizado numa adoração que sai do coração e floresce na ‘eucaristia’ (sacrifício dos lábios) e na vida do fiel. Agora, os autores cristãos veem-se obrigados a defender também o lado exterior e material da religião cristã e do seu culto. (...) Essa modificação na compreensão da eucaristia traz consigo uma série de mudanças na forma de dispor o lugar da celebração. Se antes se colocava a ênfase na própria comunidade reunida em torno do bispo ou do presidente, e a *cathedra* era o centro da gravidade dessa comunidade, a partir de então o altar como lugar do sacrifício vai adquirir uma relevância cada vez maior. Logo não será uma simples mesa de madeira, mas de pedra, que com o tempo vai evoluir sob muitos aspectos, adquirindo uma gama crescente de significações e desenvolvimentos estéticos. Como disse J. A. Jungmann: ‘A história gloriosa do altar cristão tinha começado’.” BASURKO, X. In: *A Celebração na Igreja*. Vol. 1, São Paulo: Edições Loyola, 1990, p. 64s.

¹¹⁹ KRAUTHEIMER, R., *Architettura Paleocristiana e Bizantina*. Torino: Einaudi, 1986, p. 17ss.

¹²⁰ GATTI, V., *Liturgia e Arte*...., p. 74.

¹²¹ “[...] a família se reunia em determinados dias para uma refeição em homenagem a um parente falecido. Nesta ocasião colocava-se à mesa uma cadeira especial para o morto, como sinal de que ele participava desta refeição comemorativa. [...] Mesmo quando uma família se convertia ao cristianismo, continuava celebrando estas refeições festivas”. LUTZ, G., *Páscoa Ontem e Hoje*. São Paulo: Paulus, 2003, 2ª ed., p.102.

¹²² Como, por exemplo, a igreja de Santo Estevão, Redondo, construída pelo papa Simplicio (468-483) em Roma.

¹²³ GATTI, V. *Liturgia e Arte*...., p. 75.

verificou em determinado lugar ou que tenha sido de grande relevância para a Igreja como, por exemplo, a basílica de Santa Maria Maior, dedicada à *Theotokos* e construída pelo Papa Libério (352-366). A estrutura desses edifícios servia a acolher os fiéis e a favorecer a celebração de sua devoção.

1.2.3 As Igrejas Bizantinas

No oriente, com a transferência da capital para Bizâncio, a arquitetura religiosa cristã desenvolveu-se sob novas condições. A maioria dos construtores empregados nas construções dos edifícios era oriunda da Ásia Menor e de outros países orientais. Estes artesãos tinham diferentes tradições de construção e influenciaram no modo de se construir igrejas. A arquitetura bizantina é caracterizada principalmente pela forma quadrada ou multilateral das igrejas e pela sua cobertura em cúpulas de argamassa e tijolos. Não havia pedra de construção de boa qualidade nos arredores de Constantinopla (novo nome da capital do Império), de modo que os materiais utilizados foram tijolos e argamassa. Ao invés de serem longos salões como as basílicas, as igrejas bizantinas transformaram-se em edifícios quadrangulares compactos, nos quais o povo estava em contato mais estreito com o altar. Quando o imperador Justiniano construiu sua grande igreja da Santa Sofia entre 532 e 537, fez erguer um anteparo de doze altas colunas (em memória dos doze apóstolos) criando uma barreira definida que atravessava a igreja. Na viga transversal foram colocados discos com retratos de santos. A nova decoração caiu no gosto das igrejas orientais, de modo que em breve, elas introduziram um anteparo similar, e essa forma aberta de iconostáse (=anteparo de quadros) passou a ser um traço marcante em todas as igrejas orientais, diferenciando-as completamente dos lugares de culto romano¹²⁴. O modelo de igreja bizantina é importante porque de certo modo retorna ao mundo ocidental, influenciando-o de maneira clara na construção de algumas igrejas importantes na Europa¹²⁵, e dando inspiração de modo geral, com seu sistema abóbas, ao próximo passo na arquitetura cristã medieval.

¹²⁴ ANSON, P. F., *A Construção de Igrejas...*, p. 929s.

¹²⁵ São Vital em Ravena (526-547) e São Marcos em Veneza (1042-1085), são exemplos da influência bizantina.

1.2.4 A Idade Média

Com a queda do Império Romano no ocidente e a invasão efetuada pelos povos bárbaros, toda a sociedade da época sofreu grandes mudanças. Essas alterações diziam respeito também ao quadro religioso, que sofreu profundas mudanças¹²⁶, que se refletiram na arte e na arquitetura¹²⁷ do período. A construção de igrejas desse momento¹²⁸, recebe ainda a inspiração da planta basilical, sem porém igualá-la em grandeza¹²⁹. Alguns fatores que impulsionam a arquitetura religiosa na Europa nessa época podem ser individuados na pessoa do imperador Carlos Magno, - que se tornou rei dos francos em 771 e foi coroado Imperador do Sacro Império Romano no natal de 800, pelo Papa Leão III em Roma - e na atividade dos diversos mosteiros, especialmente aqueles relacionados à reforma monástica de Cluny, mosteiro beneditino fundado em 910, na Borgonha. Esses pressupostos formaram o terreno propício para um novo estilo na arquitetura religiosa cristã.

a) O Românico

Os arquitetos de origem lombarda procuraram uma renovação da forma basilical imitando a arquitetura bizantina a sua maneira, buscando um novo sistema para cobrir com abóbadas as naves: desse modo foi-se formando a arquitetura românica¹³⁰. Como esse período

¹²⁶ “[...] os visigodos, os ostrogodos e os lombardos haviam abraçado o arianismo que lhes tinha sido predicado pelo bispo Ulfilas depois do Concílio de Nicéia (325); o resto dos povos germânicos eram pagãos, ainda que estes se convertessem pouco a pouco ao cristianismo católico. Nos novos estados como a Espanha e a Itália, onde católicos conviviam com arianos, aconteceram numerosos e graves conflitos entre os seguidores de uma e outra confissão; isto se manifestará de muitas e variadas formas na expressão artística até que se verifique a união de todos na fé da igreja católica”. ÁLVARES, J., *Arqueologia Cristiana*..., p. 154.

¹²⁷ “Conseqüência do desmoronamento do império romano e das invasões bárbaras, uma profunda regressão artística havia assinalado a interminável agonia do Baixo-Império”. LEROY, A. *Nascimento da Arte Cristã*. São Paulo: Livraria Editora Flamboyant, 1960, p. 69.

¹²⁸ “O período que se seguiu a essa era cristã primitiva, o período que sobreveio à queda do Império Romano, é geralmente conhecido pelo nada lisonjeiro epíteto de Idade das Trevas. [...] Não existem, é claro, limites fixados para o período; contudo, para os nossos propósitos, poderemos dizer que durou quase 500 anos – aproximadamente de 500 a 1000 da nossa era”. GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993, 15 ed., p. 113.

¹²⁹ “A arquitetura religiosa refere-se geralmente ao plano das basílicas romanas, com a contribuição de concepções puramente orientais. Igrejas redondas com cúpulas atestam a influência Síria. Existem ainda poucas abóbadas, mas muitos edifícios em madeira. A madeira é cada vez mais empregada, enquanto a pedra acusa progressivas regressões, resultado de uma crescente decadência técnica. É difícil utilizar as pedras talhadas devido à falta de operários e artesãos capazes de trabalhá-las. Às vezes, alguns edifícios antigos, ainda em pé, servem de pedreiras fornecendo as pedras já preparadas. Mas apesar da espessura e solidez dos muros, arquitetos e mão de obra chocam-se com insuperáveis problemas [...]” LEROY, A., *Nascimento da Arte Cristã*..., p. 73.

¹³⁰ “O termo ‘românico’ para indicar a arte surgida durante a Alta Idade Média na Europa Ocidental foi empregado, pela primeira vez em 1824, pelo arqueólogo francês De Caumont, e logo imediatamente adotado. A palavra pretendia exprimir de maneira sintética dois conceitos: a semelhança entre o processo de formação das línguas [...] construídas pela mistura do latim vulgar aos idiomas dos invasores germânicos e o das artes

da história ocidental estava longe de ser pacífico o estilo das igrejas mais antigas tem o aspecto de uma fortaleza. Assim sendo, esta arquitetura era caracterizada por ser sóbria, sólida e majestosa (embora em uma fase posterior, ela fosse coberta com ornamentos), provavelmente devido à influência beneditina da Abadia de Cluny¹³¹. Atualmente, considera-se o período de tempo que vai do século XI ao século XIII, como a época onde o estilo românico se desenvolveu atingindo o seu apogeu. Esse estilo, que apresentava uma profunda unidade em muitos dos seus aspectos, era também caracterizado por um grande número de escolas, ou modos de aplicação local dos mesmos princípios fundamentais; princípios que eram regionalmente diferenciados. De modo geral, a arquitetura das igrejas românicas em relação às basílicas romanas, trouxe algumas mudanças consideráveis. Acrescentaram-se os transeptos e o coro foi ampliado na direção leste, resultando o fato de que a maioria das igrejas tinha um plano em forma de cruz. O uso dos arcos em profusão como elemento estrutural para suportar o peso das abóbadas – exigindo novas soluções para a distribuição das forças, como por exemplo, o uso do *matroneo* ou tribuna em Santo Ambrósio de Milão – e como motivo decorativo que se tornou uma das características peculiares do estilo românico. Em uma análise mais generalizada, é possível perceber que com esse estilo começa uma nova orientação em relação à disposição dos espaços internos reservados ao culto. Como a maior parte dos ‘clientes’ dos arquitetos de então eram clérigos, foi-se delineando um novo tipo de igreja que respondesse à necessidade de proporcionar numerosas capelas e altares laterais para a celebração das missas dos inúmeros monges. Essa proliferação de altares e de missas – que culminavam muitas vezes em certos abusos¹³², coisa que veremos posteriormente – além de indicar uma possível consolidação de uma compreensão do espaço litúrgico, voltado mais especificamente para o clero, impôs mudanças no plano arquitetônico da igreja. Para a solução do problema de ampliação do número de altares, surgiram o plano radial e o plano escalonado. No primeiro, cinco ou mais capelas irradiavam em torno da abside principal, normalmente com um deambulatório, e se uniam com as naves laterais do coro atrás do altar mor. O plano escalonado, que parece ter se originado em Cluny por volta de 981, tinha duas

figurativas, realizadas, nos mesmos países e mais ou menos ao mesmo tempo, através da ligação de tudo o que restava da grande tradição artística romana com as técnicas e tendências bárbaras; e – segundo conceito – a suposta aspiração desta nova arte se ligar à da Antiga Roma. Neste raciocínio, há uma parte de verdade e outra de erro. Na arte românica, foram de fato utilizados elementos romanos e germânicos, mas também bizantinos, islâmicos e armênios. Mas, sobretudo, o que ela criou foi essencialmente original”. CONTI, F. *Como Reconhecer a Arte Românica*. São Paulo: Martins Fontes, 1984, Cf. Introdução.

¹³¹ “[...] Cluny, um mosteiro na Borgonha, fundado em 910. Em meados do século XII havia 314 casas espalhadas por toda a Europa, dependentes do abade de Cluny. A ordem exerceu uma influência decisiva na vida dos diferentes países, porque a maioria dos superiores cluniacos vinha de famílias nobres”. Id., p. 945.

¹³² “Já no século XII, Pedro Cantor advertia: ‘Fazem falta menos igrejas, menos altares, menos sacerdotes, mas melhor escolhidos’”. BASURKO, X. *A Celebração na Igreja...*, p. 107

ou mais naves laterais que atravessavam os transeptos e terminavam em pequenas absides menores paralelas ou quase paralelas à abside principal¹³³. O estilo românico possibilitou diversas experiências aos seus arquitetos que no decorrer do tempo foram aperfeiçoando sistemas – como o das abóbadas, por exemplo – que abririam caminho para o passo sucessivo da arquitetura cristã: o gótico.

b) O Gótico

O estilo gótico¹³⁴ surgiu na Europa em meados do século XIII e, pode-se dizer, é um estilo que se desenvolve a partir do românico. Esse estilo estava caracterizado pelo uso de arcos em forma de ogivas e o seu desenvolvimento foi o resultado de experiências constantes feitas por canteiros de construção. Estas experiências iam ficando cada vez mais arrojadas na medida em que se progredia o conhecimento técnico¹³⁵. Com esse progresso técnico construtivo, a igreja começou a ser construída a partir de seu “esqueleto”, ou seja, a preocupação maior era com a estrutura, composta por pilastras, arcobotantes exteriores, contrafortes, arcos e abóbadas nervuradas, tudo sustentado por um equilíbrio delicado de forças. Dessa intrincada combinação resultava uma estrutura extremamente leve que, ao contrário do estilo românico, onde as paredes grossas deveriam suportar as grandes pressões das abóbadas, não tinha necessidade de paredes, aliás, as mesmas podiam ser substituídas por grandes vitrais que, quando muito, eram interrompidos apenas por colunas e delgadas curvas de pedra. Nesses vitrais a luz era filtrada por vidros multicoloridos que unidos em uma composição, formavam inúmeras cenas da vida de santos e da história sagrada. Outro aspecto que acentua a leveza desses edifícios é a verticalidade exacerbada¹³⁶, que direciona toda a

¹³³ ANSON, P. F. *A Construção de Igrejas...*, p. 947.

¹³⁴ “O termo ‘gótico’, que abrange a arquitetura do fim da Idade Média, foi usado pela primeira vez pelo arquiteto italiano Vasari (1511-1574) e, mais tarde, por Sir Christopher Wren no século XVII para expressar sua reprovação desse estilo, que era então considerado como selvagem e bárbaro, porque se afastara da ‘pureza’ clássica da construção grega e romana”. ANSON, P. F. *A Construção de Igrejas...*, p. 956.

¹³⁵ “Os arcos redondos do estilo românico, por exemplo, eram inadequados aos objetivos dos construtores góticos. A razão é a seguinte: se recebo a tarefa de fechar o vão entre dois pilares com um arco semicircular, só existe uma maneira de fazê-lo. A abóbada atingirá sempre uma determinada altura, nem mais nem menos. Se eu quisesse uma altura maior teria que fazer o arco mais profundo. Nesse caso, a melhor solução não é ter um arco redondo mas unir dois segmentos de arco. Foi essa a idéia que presidiu à criação do arco ogival, cuja grande vantagem é que pode ser variado à vontade, mais achatado ou mais pontiagudo, segundo as exigências da estrutura.” GOMBRICH, E. H. *A História da Arte...*, p. 138.

¹³⁶ “Quando se entra em uma catedral gótica, a primeira sensação que se tem é mesmo a de uma altura que corta a respiração, efeito este que se deve quer às reais dimensões verticais da nave central (a Notre-Dame de Paris tem 35 metros de altura, a catedral de Reims, 38 e a Notre-Dame de Amiens, 42), quer à relação entre altura e a largura da própria nave. De fato, a primeira é sempre acentuadamente reduzida em relação à segunda: na catedral de Chartres, a relação é de 1:2,6, na Notre-Dame de Paris é de 1:2,75, na catedral de Colônia chega mesmo a 1:3,8.” GOZZOLI, M. C. *Como Reconhecer a Arte Gótica*. São Paulo: Martins Fontes, 1984, p.20.

atenção para o alto. Todavia, o plano dessas igrejas, em regra, continuava a ser cruciforme. Geralmente nas igrejas maiores havia uma longa nave central acompanhada de naves laterais, transeptos de norte a sul e um deambulatório em redor do coro, do qual muitas vezes irradiavam capelas. O altar-mor nesses edifícios nunca era o ponto focal. Normalmente o objeto mais visível aos fiéis quando estes adentravam na igreja era o grande crucifixo, muitas vezes flanqueado pelas imagens de S. João e da Virgem Maria e que encimava o anteparo entre a nave e o santuário. Invariavelmente existia um púlpito, um sólido anteparo de pedra atrás do coro. Nesse anteparo, muitas vezes se cantava a epístola e o evangelho na missa solene. No alto do anteparo havia uma espaçosa galeria à qual se acedia através de uma escada. Para uma maior comodidade dos monges, dado o rigor do inverno, o coro e o santuário eram separados da nave por outros antepeiros, em geral de pedra. A posição do coro na catedral e nas grandes igrejas monásticas variava consideravelmente nos diferentes países da Europa. Em alguns lugares os assentos do coro eram colocados no centro da nave central, em outros, este era colocado no lado leste do cruzamento do transepto.

Assim como o Românico, o Gótico adquiriu formas diversas nos vários países da Europa incorporando diferentes elementos nos vários locais e durante os vários períodos em que se desenvolveu. Dessa forma, a catedral medieval típica era um edifício que dominava a cidade e afirmava sua preeminência pela massa, volume e grande altura. Caracterizava não só a religião católica, mas também a riqueza, o poder do clero, bem como o sacrifício de toda a coletividade¹³⁷ e o orgulho da cidade. Nesse sentido, essa grandeza estava pouco ligada à expressão do culto comunitário e muito mais, à imagens de espiritualidade e de anseio de expressão mística. De fato, havia pouquíssimo culto comunitário na catedral ou igreja monástica medieval recente, exceto para o clero.

¹³⁷ “[...] cidades de França e de toda a Europa enfrentaram [dificuldades] para construir estes esplêndidos ‘hinos a Deus’: os donativos de milhares de anônimos burgueses, as ‘jornadas de trabalho voluntário’ de todos os seus habitantes (é famoso o caso dos cidadãos de Chartres, que se substituíram aos cavalos exaustos para empurrarem, através das estreitas ruas da cidade, os carros com materiais para a construção até o estaleiro, e a mesma coisa em sentido contrário), são apenas um aspecto do empenho que a coletividade inteira punha na construção de semelhantes edificações. O resultado é deveras imponente”. GOZZOLI, M. C. *Como Reconhecer...*, p. 14.

1.2.5 Do Renascimento ao Barroco

Em torno do século XV, começa o período posterior ao gótico, conhecido como Renascimento¹³⁸. Este período caracterizou-se por uma arte que se inspirava na era Clássica, ou seja, no mundo greco-romano. Essa arte, produto de uma nova cultura, nasce em ambiente italiano¹³⁹ e tem aí suas primeiras manifestações no campo da arquitetura religiosa¹⁴⁰. Basicamente, o Renascimento caracterizou-se por uma ruptura com o pensamento medieval e isso ficou patente também na arquitetura, que acabou por sofrer forte influência. Do momento em que as novas ideias, embebidas agora no humanismo da Renascença, e a divulgação de textos ligados ao mundo arquitetônico clássico¹⁴¹ foram aplicados à construção de igrejas, o resultado, foi um afastamento dos estilos típicos da idade medieval.

Das várias igrejas renascentistas, o edifício religioso mais emblemático e que exerceu uma influência em toda a cristandade é a Basílica de São Pedro em Roma, construída entre 1506-1626¹⁴². A nova basílica, construída sobre a vetusta basílica erigida pelo imperador Constantino na colina do Vaticano, onde se encontrava a tumba de S. Pedro, foi produto da

¹³⁸ “A palavra Renascença significa nascer de novo ou ressurgir, e a idéia de tal renascimento ganhava terreno na Itália desde a época de Giotto. Quando as pessoas desse período queriam elogiar um poeta ou um artista, diziam que sua obra era tão boa quanto a dos antigos. Giotto fora assim exaltado como um mestre que liderava um verdadeiro ressurgimento da arte; as pessoas queriam significar com isso que a arte de Giotto era tão boa quanto a daqueles famosos mestres cujas obras eram louvadas pelos antigos escritores da Grécia e de Roma.” GOMBRICH, E. H. *A História da Arte...*, p. 167.

¹³⁹ “[...] a Itália tinha uma tradição clássica mais vigorosa do que qualquer outro país da Europa ocidental. Através de todo o período medieval os italianos tinham conseguido manter a crença de que eram descendentes dos antigos romanos. [...] É também verdade que a Itália tinha uma cultura mais profundamente secular do que a maioria das outras terras da cristandade latina. [...] Além de tudo isso, a Itália sofreu a pressão direta das influências culturais das civilizações bizantina e sarracena. Por fim – e talvez seja este o fator mais importante – as cidades italianas foram as principais beneficiárias do restabelecimento do comércio com o Oriente.” BURNS, E. M. *História da Civilização Ocidental*. Vol. 1, Rio de Janeiro: Globo, 1986, p. 395s.

¹⁴⁰ “Em 1429, um arquiteto florentino chamado Filippo Brunelleschi, que já granjeara fama com a majestosa igreja de S. Lourenço, na sua cidade, teve a coragem suficiente de copiar um pequeno templo romano típico, ao projetar a Capela Pazzi. No mesmo ano foi encarregado de planejar e guarnecer novamente a Catedral gótica de Florença, onde colocou tanto o altar-mor como o coro sob a cúpula central. Dezesesseis anos depois, Brunelleschi projetou a garrida igreja do Espírito Santo, em Florença, no estilo basilical. Soara o dobre de finados para o gótico na Itália, e não tardou que a novidade da arquitetura renascentista se alastrasse para a França e dali para outros países”. ANSON, P. F. *A Construção de Igrejas...*, p. 972.

¹⁴¹ “O conhecimento do que já se transformara no estilo aceito de construção foi grandemente ajudado pela publicação em Roma, em 1486, de *Os Dez Livros da Arquitetura*, de Vitruvius, escrito no primeiro século antes de Cristo. Uma tradução italiana foi publicada em 1521”. Id. p. 976.

¹⁴² “A esse mestre [Donato Bramante (1444 – 1514)] tinha o papa [Júlio II] confiado, pois, a tarefa de projetar a nova igreja de S. Pedro, e ficou entendido que ela devia tornar-se uma verdadeira maravilha para toda a cristandade. Bramante estava decidido a ignorar a tradição ocidental de mil anos, segundo a qual uma igreja desse gênero teria que ser um recinto oblongo, no qual os fiéis ficariam olhando para leste, na direção do altar-mor onde a missa é rezada. [...] Bramante projetou uma igreja quadrada, com capelas simetricamente dispostas em torno de um gigantesco átrio em forma de cruz. Esse átrio seria coroado por uma imensa cúpula, assente em arcos colossais. Ao que se dizia, Bramante alimentava a esperança de combinar os efeitos da maior construção antiga, cujas ruínas imponentes ainda impressionavam o visitante de Roma, com os do Panteão. [...] Mas o plano de Bramante para S. Pedro não estava destinado a vingar”. GOMBRICH, E. H. *A História da Arte...*, p. 220.

alta Renascença e que inspirou - apesar das modificações do plano original impostas ao longo dos 120 anos de sua construção pelos vários arquitetos que aí trabalharam - o planejamento das igrejas católicas mais do que qualquer outra igreja renascentista. O plano final adotado em S. Pedro, o da cruz latina (com um dos ramos mais longo, intervenção de Carlo Maderno), com o altar-mor situado diretamente sob a cúpula central, foi uma inovação e um rompimento com a arquitetura da catedral gótica medieval.

Com efeito, ao contrário das catedrais góticas ou das grandes igrejas abaciais, a nova basílica de São Pedro não tinha anteparos isolando o clero dos fiéis. O ponto focal, quando se entra na basílica é o altar-mor, de uso exclusivo para as funções papais, situado sob um baldaquim - obra posterior, levada à cabo entre 1624-1633 por Gian Lorenzo Bernini - de quase trinta metros de altura. Não há indícios de um coro, como nas catedrais góticas. Os ofícios da missa solene do cabido e do coro eram realizados em uma capela isolada numa das naves laterais. Do lado oposto, em frente à capela do coro, havia a capela do Santíssimo sacramento. Havia também a presença de numerosos altares laterais onde missas particulares eram celebradas.

Outro edifício religioso renascentista que influenciou a arquitetura de várias igrejas na Europa e na América Latina - inclusive no Brasil - foi a igreja do *Gesù* - ou Jesus. Projetada pelo arquiteto Giacomo Della Porta - ou Vignola - para os jesuítas e, erigida em Roma no ano de 1575¹⁴³. Com razão essa igreja foi descrita como a conciliação entre a forma medieval e o novo estilo centralizado, pois combinava as características principais das igrejas medievais - com seu formato retangular - com as realizações do planejamento renascentista, no qual se enfatizava os interiores espaçosos e iluminados através das janelas da cúpula¹⁴⁴. O altar-mor dessa igreja situava-se na extremidade da abside leste, e não diretamente sob a cúpula. Era composta por uma nave espaçosa e transeptos. As naves laterais foram tomadas por capelas situadas nos espaços entre colunas e não havia o coro e nem os anteparos característicos das igrejas góticas medievais. Por essa época, a ênfase arquitetônica nas igrejas paroquiais era o altar-mor. Isso se dava nem tanto pelo altar, mas mais devido à presença neste do tabernáculo como ponto focal. O estilo renascentista chega ao seu apogeu por volta do século XVII e o seu desenvolvimento culmina no estilo - mesmo antes desse tempo - conhecido como barroco¹⁴⁵.

¹⁴³ Id., p. 302.

¹⁴⁴ ANSON, P. F. *A Construção de Igrejas...*, p. 973.

¹⁴⁵ Para um estudo sobre o Barroco, remetemos à obra de Argan, In: ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão: Ensaio sobre o Barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Ver também KITSON, Michael. *O Barroco*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966, p. 09.

O termo como tal sugere a ideia de algo intrincado ou de forma peculiar¹⁴⁶. Assim sendo, as igrejas do período barroco se caracterizam pela abundância de elementos ornamentais e pelo comparecimento do plano oval na construção desses edifícios. Uma das primeiras construções que utilizam esse artifício é a igreja de S. Carlo alle Quattro Fontane, em Roma. Projeto do arquiteto napolitano Giovanni Lorenzo Borromini, a igreja foi construída entre 1638 e 1641. A utilização do plano ovalado apresentava uma estrutura que conferia movimento a todo o corpo da igreja, graças às paredes curvilíneas. Até então, as igrejas haviam transmitido o efeito de se apoiar solidamente no chão, mesmo se tentavam erguer-se aos céus, como no caso do gótico. Agora elas visavam a dar a impressão de movimento no espaço, tornando-se apaixonadas e sensuais, suspensas no ar como bailarinos¹⁴⁷. Via de regra, os exteriores das igrejas barrocas não são tão decorados quanto os interiores. Isso acontecia, dentre outras coisas, para se criar um efeito dramático, efeito este, acentuado por outros expedientes como, por exemplo, a utilização da iluminação interior através de janelas ocultas, o uso abundante de elementos decorativos curvos, como as famosas volutas e a preocupação quase escultórica ao se conceber a igreja como um todo. O resultado era que muitas igrejas barrocas tiveram os seus efeitos interiores conseguidos através da utilização de ilusões de ótica e de perspectivas falsas. Os altares, por vezes eram espalhados pelo interior das igrejas, mais para efeitos estéticos do que para a celebração da missa. O que importava definitivamente era que a igreja “parecesse bonita”¹⁴⁸, que transmitisse, dentre outras coisas, o espírito da fé católica triunfante sobre a heresia do protestantismo. Esse estilo se estendeu por quase toda a Europa e Américas, chegando ao Brasil através da colonização e da evangelização levada à cabo pela coroa portuguesa.

¹⁴⁶ “Barroco era, originalmente, uma palavra portuguesa que significava uma pérola de formato irregular ou, como alguns historiadores asseveram, deriva do italiano ‘barocco’, um obstáculo na lógica escolástica medieval. Num ou noutro caso, a palavra circulou num sentido metafórico, no italiano e francês no século XVI, quando significava qualquer idéia enrolada ou um processo tortuoso e intrincado de pensamento”. Id. , p. 10.

¹⁴⁷ ANSON, P. F. *A Construção de Igrejas...*, p. 980.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

1.3 A ARQUITETURA RELIGIOSA NO BRASIL

1.3.1 Panorama geral

Sem a pretensão de escrever exaustivamente sobre o tema, - seja porque muito amplo¹⁴⁹, seja porque muito desigual no seu desenvolvimento dentro do vasto território da então colônia portuguesa - cumpre-nos abordar primeiramente a questão da arquitetura religiosa cristã no Brasil. Essa abordagem, de modo geral, está colocada para que se possa melhor compreender o contexto em que esse mesmo tipo de arquitetura nasce e se desenvolve em terras paulistas. Para tanto, optamos por delimitar a abordagem em dois pontos representativos, a saber:

- 1) Os primórdios da arquitetura religiosa nos séculos XVI e XVII, através das primeiras ações missionárias das Ordens dos jesuítas e dos franciscanos no Brasil¹⁵⁰;
- 2) O século XVIII com o apogeu do barroco brasileiro em Minas Gerais.

À luz dessa visão geral, abordar-se-á a questão do desenvolvimento da arquitetura religiosa católica paulistana até o período moderno.

a) Os Primeiros Séculos da Colonização.

A história da arquitetura religiosa de inspiração cristã no Brasil é restrita aos cinco séculos posteriores à descoberta do vasto território nacional pela esquadra de Pedro Álvares Cabral. Embora a viagem do descobrimento não tivesse deixado construção religiosa propriamente dita, já no primeiro contato apareceram alguns elementos precursores – ainda

¹⁴⁹ “Germain Bazin, em seu clássico estudo (1956-1958) sobre a arquitetura religiosa colonial do Brasil, cataloga 297 igrejas e capelas. A elas podem ser acrescentadas outras 98 que, embora menos importantes, se qualificaram para a inclusão na lista de monumentos históricos tombados pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional publicada em 1955. Acrescentando outras dez incluídas em outros registros, chegamos a um total geral de 405, número que pode naturalmente aumentar ou diminuir segundo os critérios adotados”. BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. São Paulo: Nobel, 1991, p.166.

¹⁵⁰ A escolha dessas Ordens dá-se fundamentalmente por dois motivos: seu amplo raio de ação na colônia e pela coesão da linguagem arquitetônica, já que estas possuíram dois grandes arquitetos (Francisco Dias e Frei Francisco dos Santos) que tiveram uma vida longa e, de conseqüência, uma atividade igualmente duradoura percorrendo uma boa parte do vasto território nacional. Com efeito, a ação dos jesuítas foi tão incisiva, que até pouco tempo designava-se a arte do período colonial como ‘Arte Jesuítica’. Cumpre-nos dizer, porém, que houve outras ordens com notável atividade construtiva como, por exemplo, os Beneditinos e os Carmelitanos. Mesmo delimitando a abordagem aos jesuítas, e Franciscanos, convém frisar que acenaremos apenas à algumas obras destas Ordens, no sentido de dar uma visão geral evolutiva do espaço de culto católico na Colônia. Cf. SMITH, C. Roberto. *Arquitetura Jesuítica No Brasil*. São Paulo, FAUSP, 1962, Cf. Introdução.

que indiretamente - de uma arquitetura,¹⁵¹ referentes ao culto cristão. Se não havia construção religiosa cristã no Brasil de 1500, é preciso considerar que já em período anterior ao descobrimento, havia construções religiosas autóctones produzidas pelas diversas etnias indígenas presentes em Terras de Vera Cruz. É importante notar também que estas construções, ainda que imbuídas de elementos voltados para o sagrado¹⁵², em quase nada serviram de inspiração para as construções religiosas cristãs no Brasil do período colonial¹⁵³, muito embora seja conveniente lembrar que elementos de traços marcadamente indígenas estarão presentes em algumas igrejas desse primeiro momento de colonização portuguesa, como por exemplo, em algumas técnicas construtivas¹⁵⁴ e em determinados objetos de ornamentação. Nessa linha, por exemplo, veja-se a mesa de comunhão da antiga capela colonial (datada de 1622) de São Miguel Paulista. Situada em homônimo bairro paulistano, ela tem na sua composição uma singular característica: apresenta em suas extremidades figuras antropomórficas à guisa de decoração, com nítidos traços indígenas. Essa peça foi considerada pelo célebre arquiteto brasileiro Lúcio Costa como “*genuína arte brasileira e não mais luso-brasileira*”¹⁵⁵.

¹⁵¹ “O primeiro contato da Igreja de Cristo com os adeptos de Tupã efetuou-se no ilhéu da Coroa Vermelha, aos 26 de abril, domingo da Pascoela, quando frei Henrique, com a assistência de cristãos lusitanos e não-cristãos indígenas, ofereceu o sacrifício da missa [...]. [...] Caminha [Pero Vaz de] testemunha que a missa ‘foi ouvida por todos com muito prazer e devoção’, inclusive os índios que atentamente observavam as *cerimônias do altar [grifos meus]* e escutavam as suaves melodias, imitando fielmente os gestos dos portugueses. [...] Logo após a primeira missa cantada na Terra de Vera Cruz, Frei Henrique *improvisando um púlpito [grifos meus]* subiu a uma cadeira para cumprir o mandato missionário de Cristo: ‘Pregai a todos os povos’. [...] [...] Principiou a solenidade [a segunda missa de 1º de maio] pelo desembarque processional com o estandarte à frente, locomovendo-se cristãos e pagãos para o lugar onde já na véspera haviam reverenciado um enorme cruzeiro feito de madeira da terra. [...] Apreciemos a narração de Caminha: Chantada a cruz com as armas e a divisa de V. Alteza que lhe pregaram, *armaram altar ao pé dela [grifos meus]*. Ali disse missa o padre Frei Henrique a qual foi cantada e oficiada por esses já ditos [padres e frades]”. WILLEKE, Frei Venâncio, OFM. *Franciscanos na História do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977, p.18s.

¹⁵² “Numa aldeia dos bororós, para dar um exemplo, verificamos a concordância entre arte e vida, a arte da vida disposta numa geometria de formas para a utilidade e ao mesmo tempo distinta pelo gosto: aldeia circular, orientação norte-sul tendo como eixo, a ‘casa central’, dividida em dois semicírculos, servindo a passagem central como um living para reuniões de representação e convívio. A disposição imita a ‘aldeia do além’: o arco da existência supera o tempo, o trânsito terreno em função do infinito. [...] Na casa central realizam-se as cerimônias, e, como numa antiga basílica, tudo lá se desenvolve. Casa retangular na proporção 3x8, estruturada de caibros bem distribuídos, teto a duas águas, sustentado por ripas flexíveis, amarramento com cipós”. BARDI, P. M. In: BENEVOLO, Leonardo. *Introdução à Arquitetura*. São Paulo: Mestre Jou, 1972, p. 230s.

¹⁵³ “Nos documentos históricos o indígena nunca foi ‘fronteira’, nunca se respeitou a sua irredutível alteridade, pois o catolicismo que se ‘ampliou’ ou se ‘dilatou’ (a terminologia, ‘propagar’, ‘propagação’, é só do século XVII) era inconsciente das suas fronteiras e só considerava o outro como marginal, nunca como ‘outro’ no sentido pleno desta palavra. Daí o zelo quase fanático dos missionários em extirpar qualquer vestígio do que era interpretado como idolatria, barbárie, aberração da ‘verdadeira fé’”. HOONAERT, Eduardo. *História da Igreja no Brasil*, Tomo II/1. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 25.

¹⁵⁴ Apesar de não existirem muitos remanescentes arquitetônicos referentes ao primeiro período da colonização [a primeira expedição colonizadora foi a de Martim Afonso em 1532] existem indícios de que as primeiríssimas construções religiosas utilizaram a técnica indígena de cobertura dos edifícios com palha. Cf. BARDI, P. M. *Introdução à Arquitetura...*, p. 231ss.

¹⁵⁵ Cf. TIRAPELI, P. (Org.). *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*. São Paulo: Unesp, 2003, p.158.

Evidentemente, os colonizadores portugueses e os missionários das diversas ordens¹⁵⁶ que por aqui aportaram, trouxeram consigo os modelos dos espaços de culto aos quais já conheciam, impondo alguma modificação à implantação destes, dada as exigências colocadas pelo partido arquitetônico¹⁵⁷. Estas exigências postas já no primeiro contato do elemento europeu com as terras brasileiras eram devidas em grande parte às dificuldades climáticas e à escassez de recursos de toda ordem como até mesmo, a falta de mão de obra qualificada¹⁵⁸ na colônia apenas nascente.

Não obstante os diversos problemas, as soluções aportadas em matéria de arte e arquitetura religiosa no Brasil, produziram peças de caráter inigualável, seja pela sua beleza, seja pela sua originalidade.

Historicamente, a colonização levada a cabo por Portugal no Brasil e a ação missionária da Igreja, estiveram vinculadas num sistema conhecido como Padroado¹⁵⁹. Esse sistema de aliança entre trono e altar condicionou a ação missionária da Igreja no Brasil, inclusive no que diz respeito à questão da construção de igrejas¹⁶⁰. Nessa questão, assim como

¹⁵⁶ Era costume haver um capelão a bordo das naus que partiam de Portugal. Assim explica-se a presença, na frota de Pedro Álvares Cabral, dos sete franciscanos que vinham em companhia de Frei Henrique de Coimbra, também este da mesma ordem. É também de conhecimento geral, a presença dos jesuítas no processo de colonização do Brasil, mas é preciso citar também a presença de outras ordens nos primeiros decênios da colonização, como os Carmelitas Franciscanos e Beneditinos (1592). Cf. BUENO, Eduardo. *A Viagem do Descobrimento*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

¹⁵⁷ “Partido seria uma conseqüência formal derivada de uma série de condicionantes ou de determinantes; seria o resultado físico da intervenção sugerida. Os principais determinantes, ou condicionadores, do partido seriam: a) A técnica construtiva, segundo os recursos locais, tanto humanos, como materiais, que inclui aquela intenção plástica, às vezes, subordinada aos estilos arquitetônicos. b) O clima. c) As condições físicas e topográficas do sítio onde se intervém. d) O programa das necessidades, segundo os seus usos, costumes populares ou conveniências do empreendedor. e) Condições financeiras do empreendedor dentro do quadro econômico da sociedade. f) A legislação regulamentadora e/ou as normas sociais e/ou as regras da funcionalidade.” LEMOS, Carlos A. C. *O que é arquitetura*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.41.

¹⁵⁸ “No Brasil, primitivamente, só havia uma profissão: a de ‘brasileiro’. Depois apareceu a de pedreiro, carpinteiro, mestre de açúcar. [...] O uso comum da terminologia ‘brasileiro’ no sentido atual provém da época da independência. Durante todo o período português, brasileiro é quem ‘faz brasil’ na ‘costa do pau-brasil’, isto é: está engajado na derrubada, no corte ou no transporte do pau-brasil para Portugal. O que se fazia, o que se faz no Brasil senão ‘fazer brasil’?” HOONAERT, Eduardo. *História da Igreja...*, p. 32.

¹⁵⁹ “Em Portugal o padroado era uma tradição bem antiga, nascida nos tempos da reconquista: no dia 15 de março de 1319, a ‘Ordem de Cristo’ é formada com os antigos fundos da riquíssima Ordem dos Templários. Como Portugal era terra essencialmente ‘reconquistada’ aos mouros, a Ordem de Cristo ganhou importância e autoridade. Funcionava como órgão canalizador de recursos do país para os cofres da nobreza territorial. [...] Do ano de 1442 em diante, direito de padroado significa direito de conquista [...]. Portugal é senhor dos mares ‘nunca dantes navegados’, organizador da Igreja em termos de conquista e redução, planejador da união entre missão e colonização. Por onde chegam os portugueses eles plantam o famoso ‘padrão’ que traz as armas reais e a cruz intrinsecamente ligadas entre si. Portugal goza dos favores da Cúria Romana em negócios de além-mar”. HOORNAERT, E. *História da Igreja...*, p. 34s.

¹⁶⁰ “Segundo o uso da época, a corte pedia à Santa Sé permissão para fundar conventos em terras além do Cabo da Boa Esperança. [...] À falta dos documentos solicitados, a expedição missionária [dos franciscanos junto à esquadra de Pedro Álvares Cabral] devia partir a nove de março, com outras bases jurídicas; de fato vigoravam ainda as faculdades [concedidas à Portugal] de ‘fundar e construir igrejas e outros lugares pios’, desde o Cabo do Bojador até os índios e ‘enviar para esses lugares quaisquer pessoas eclesiásticas voluntárias seculares e

em outras, a influência do Padroado se fez sentir por muito tempo no Brasil, praticamente durante todo o período Colonial¹⁶¹. Tendo esta constatação como pano de fundo, compreende-se como a escolha do litoral¹⁶², lugar de construção inicial das primeiras igrejas brasileiras, deveu-se não só por motivos religiosos, mas também por motivos estratégicos inerentes à colonização¹⁶³. Assim sendo, o desenvolvimento da arquitetura religiosa na colônia torna-se extremamente desigual, devido às vastas dimensões do território e do incremento político e econômico de determinadas regiões, fato que permitiria construções religiosas mais ricas ou mais pobres, conforme as possibilidades da região onde estas se encontravam. Desse modo, fica mais claro porque em meados do final do século XVI, o nordeste tenha tido igrejas mais desenvolvidas do ponto de vista artístico e arquitetônico: com a fixação da capital em Salvador (1549), há a conseqüente migração das ordens religiosas que aí fundam suas casas e colégios¹⁶⁴. Apesar das diferenças no processo colonizador, foi um verdadeiro milagre o fato de um território tão grande e vasto, ter permanecido coeso seja do ponto de vista político, seja religioso. Certamente boa parte da coesão verificada nesse período é atribuível sem dúvida à ação dos missionários de várias Ordens religiosas. Dentre estas destaca-se a ação da Companhia de Jesus, uma das primeiras Ordens missionárias a trabalhar no Brasil (1549) de modo sistemático e metódico¹⁶⁵.

regulares de quaisquer ordens mesmo mendicantes, desde que autorizadas por seus superiores...” WILLEKE, Frei Venâncio, OFM. *Franciscanos na História...*, p.15.

¹⁶¹ “No que se refere à arquitetura, dependia da organização religiosa de El Rei, da Ordem de Cristo, devendo ter também o *placet* e os carimbos da Mesa de Consciência e Ordens à qual pertenciam as licenças para edificar igrejas. [...] o problema das construções religiosas se complicou com conflitos de competência e rivalidades. Contestações e litígios tinham às vezes durações prolongadas. Em Sorocaba, um destes casos provocou atritos desde 1665 até 1728.” BARDI, P. M. *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975, p.55.

¹⁶² “Analisando essa lista [de igrejas do período colonial. Ver nota n. 153] do ponto de vista geográfico, vemos que três quartos dessas igrejas coloniais que ainda sobrevivem se espalham ao longo da faixa costeira de 4.000 Km que vai de Belém do Pará, logo ao sul da linha do equador, até Santos, no trópico de capricórnio, poucas se situando a mais de 50 Km da costa em direção ao interior. O quarto restante se situa nas províncias mineradoras de Minas Gerais e Goiás, de 200 a 400 Km ao norte e noroeste do Rio de Janeiro”. BURY, John. *Arquitetura e Arte...*, p.166.

¹⁶³ No sistema do Padroado, o rei de Portugal, enquanto Grão-Mestre da Ordem de Cristo, dispunha do poder de nomear todo o clero secular, criando uma unidade de consciência e de ação política. Nesse sentido, a fixação de igrejas ao longo da costa tinha como uma de suas finalidades a facilitação da consolidação do domínio da metrópole sobre a colônia. Cf. WEHLING, Arno. *Formação do Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p.81s.

¹⁶⁴ Em Salvador há o Colégio dos jesuítas, igreja construída entre 1561 e 1585; em Olinda há várias outras igrejas: o Colégio dos jesuítas, com a igreja de Nossa Senhora da Graça, construída entre 1584 e 1592; a igreja matriz de S. Salvador, fundada em 1540, sendo que em 1584 estava em fase de construção; Convento do Carmo, iniciado em 1588, ainda em construção no princípio do século XVII e diversas outras igrejas cujas ruínas são conhecidas através de pinturas e desenhos de Franz Post. Cf. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Vol. 1, Rio de Janeiro: Record, 1983, p.68.

¹⁶⁵ “Os jesuítas foram outros que pela influência do seu sistema uniforme de educação e de moral sobre um organismo ainda tão mole, plástico, quase sem ossos, como o da nossa sociedade colonial nos séculos XVI e XVII, contribuíram para articular como educadores o que eles próprios dispersavam como catequistas e missionários. Estavam os padres da S.J. em toda a parte; moviam-se de um extremo ao outro do vasto território

Nessa fase primitiva da colônia os próprios religiosos missionários, além das atividades estritamente religiosas, desdobravam-se nos vários afazeres improvisando-se ora carpinteiros, ora pedreiros e quando possível, auxiliados pela mão de obra do gentio¹⁶⁶. No litoral, de modo geral, as primeiras igrejas construídas foram simples capelas de pau a pique com barro de sopapo¹⁶⁷ e cobertas por folhas de palmeiras¹⁶⁸. Apesar de inicialmente os portugueses tentarem utilizar no litoral o método construtivo da taipa de pilão¹⁶⁹ - por eles já conhecido e consagrado através do contato com a cultura mourisca¹⁷⁰ -, a técnica construtiva

colonial; estabeleciam permanente contato entre os focos esporádicos de colonização, através da ‘língua-geral’, entre os vários grupos de aborígenes. Sua mobilidade, como a dos paulistas, se por um lado chegou a ser perigosamente dispersiva, por outro lado foi salutar e construtora, tendendo para aquele ‘unionismo’ em que o professor João Ribeiro surpreendeu uma das grandes forças sociais da nossa História.” FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*, Rio de Janeiro: Record, 1998, p.28.

¹⁶⁶ “Pelo que escreve o Padre Simão de Vasconcelos na sua *Chronica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil e do que Obraram Seus Filhos nesta parte do Brasil* vê-se que os padres da Companhia [que] aqui chegaram [...]. [...] Tiveram de improvisar-se em artífices; de franciscanizar-se. Do que os justifica o Padre Simão como de uma fraqueza: ‘e deste tempo ficou introduzido trabalharem os irmãos em alguns officios mechanicos, e proveitosos a comunidade, por razão da grande pobreza, em que então viviam. Nem deve parecer cousa nova, e muito menos indecente, que religiosos se occupem em officios semelhantes; pois nem São José achou que era cousa indigna de um pae de Christo (qual elle era na commum estimação dos homens); nem São Paulo de um apostolo do Collegio de Jesus, ganhar o que haviam de comer, pelo trabalho de suas mãos, e suor de seu corpo [...]’”. FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*...., p.145.

¹⁶⁷ “A taipa de mão, também chamada de sebe, pau-a-pique, taponá ou sopapo, é de execução mais rápida [que a taipa de pilão]. Principia-se por uma estrutura de madeira da casa (gaiola), composta de esteios cravados no chão e ligados entre si por vigas horizontais (baldrames e frechais), que formam um sistema rígido de sustentação do telhado. Para a construção das paredes é montada uma trama de paus roliços ou taquara-jatevoca (que possui o cerne compacto) em posição vertical (barrotes) e horizontal (ripas), amarrada com cipó. Em seguida atira-se o barro, ao mesmo tempo, do lado de dentro e do lado de fora da trama, o que requer o trabalho de duas pessoas. Daí a expressão de sopapo ou taponá. A taipa de mão é usada, até hoje, nas construções das zonas rurais”. LOUREIRO, Maria Amélia Salgado. *A Evolução da Casa Paulistana e a Arquitetura de Ramos de Azevedo*. São Paulo: Voz do Oeste, 1981. p 26.

¹⁶⁸ “Foi assim a primeira igreja jesuíta de Salvador, chamada a Sé de Palha, construída de taipa e coberta de folhas de pindoba. O mesmo ocorreu com a primeira igreja feita pelos jesuítas ao chegarem ao Pará muito mais tarde, em 1652, coberta também de palha” ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra: Berço da Arte Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1984, p. 31.

¹⁶⁹ “A taipa de pilão, a mais resistente, consegue-se através da feitura de formas de madeira – os taipais - mantidas verticalmente através de travessas de pau a prumo. Depois de escolhida a terra e peneirada, misturam-se a ela areia, argila, estrume de curral (principalmente do gado vacum), crina de animais, sangue de boi ou fibras vegetais, para se conseguir maior aglutinação e menor possibilidade de desintegração por rachaduras e fendas. Essa mistura, depois de molhada, é bem amassada e colocada em camadas no taipal e, em seguida, socada com o pilão ou com os pés, de maneira a se obter maior consistência. Coloca-se uma camada de cada vez, com a espessura aproximada de 20cm que, pelo apiloamento se reduz a 10 ou 15 cm. O trabalho é feito em sentido vertical, sendo que cada camada se prolonga por toda a extensão das paredes que assim sobrem, concomitantemente, em seus quatro lados. A espessura das paredes de taipa de pilão, salvo as de grande altura, variam de 40 a 80 cm e são maciças, transformando-se em blocos rígidos depois de terminadas. [...] Existe, ainda outra modalidade de taipa de pilão, onde a terra não é peneirada e se mistura com pedregulhos. Chamam-na de formigão”. LOUREIRO, Maria Amélia Salgado. *A Evolução da Casa Paulistana*...., p. 24s.

¹⁷⁰ “A própria técnica de construir [em Portugal] sofreu a influência dos mouros. A taipa de pilão, embora não possa ser considerada uma invenção sua, foi difundida largamente por eles na península. [...] Orlando Ribeiro, em sua ‘Geografia e Civilização’, divide Portugal em duas áreas distintas – sul e norte – atribuindo à primeira a civilização do barro pelo uso da taipa, adobe e tijolo e, ao norte, a civilização da pedra. Afirma: ‘a taipa foi largamente usada pelos mouros...’ e a eles ascendem, por certo, as muralhas meio derruídas do Castelo de Alcácer do Sal; mas o seu emprego é mais antigo e, si (*sic*) a etimologia (*sic*) da palavra (em espanhol: ‘tapia’) a partir da raiz ibérica é exata, a coisa que ela designa tem certamente origem muito remota. Santo Isidoro de

escolhida, dentre várias outras técnicas¹⁷¹, foi a da pedra e cal; muito provavelmente devido às intempéries do clima¹⁷². A primeira igreja da primitiva povoação colonial de S. Vicente parece ter sido edificada com essa técnica¹⁷³. Também a primeira igreja de Itanhaém, em São Paulo foi certamente edificada com pedra e cal e por isso suas ruínas - ao contrário de outras edificações construídas no período com a utilização da taipa ou do adobe¹⁷⁴ - ainda hoje são visíveis¹⁷⁵.

Dada a necessidade de construções duráveis, a utilização da técnica construtiva da alvenaria foi tão importante nos primeiros edifícios litorâneos, que, dentre as trezentas e vinte pessoas que vieram para a Bahia em 1549 com Tomé de Souza, primeiro governador geral do Brasil, vieram três mestres: Luís Dias, mestre de obras; Luís Peres, mestre pedreiro e Miguel Martins, mestre de fazer cal, extraída das conchas presentes nos sambaquis da região¹⁷⁶.

A inquietação em relação à resistência dos edifícios religiosos estava já ínsita também nas ações dos jesuítas, de forma que a preocupação com a solidez dos mesmos¹⁷⁷, estava

Sevilha (séculos VI-VII) descreve-a como processo de construção próprio da Hispânia e da África e mais duradouro e forte que o melhor cimento.” MELLO, Eduardo Kneese de. *A Herança Mourisca da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: FAUUSP, s.d., P. 41s.

¹⁷¹ Dentre as várias técnicas construtivas – além da taipa de sapo e da taipa de pilão – havia as técnicas do adobe – grandes tijolos (20x20x40) de barro cru secado ao sol; do tijolo e telhas feitas com barro cozido e finalmente, a técnica da pedra e cal, ou seja, da alvenaria e da cantaria (pedras trabalhadas reservadas às áreas nobres do edifício), essa última normalmente muito cara devido ao uso mormente de lioz importado de Portugal. Cf. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa...*, p.58s.

¹⁷² “A arquitetura do litoral firmou-se nas construções de pedra e cal tendo tentado, no começo, outras técnicas construtivas. Tomé de Sousa mesmo, nos seus primeiros estabelecimentos em Salvador, bem que experimentou a taipa de pilão, técnica barata e de bom rendimento. [...] Logo, logo, todos os construtores perceberam que a taipa altamente erodível e que as madeiras sempre sujeitas à ação dos insetos xilófagos não podiam ser os materiais básicos de uma arquitetura feita no litoral quente e úmido”. LEMOS, Carlos A. C. *Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 2000, 5ª ed., p. 15.

¹⁷³ “[...] como prova a descrição feita por Tomé de Souza, do colégio de São Vicente, numa carta datada de 1º de junho de 1553. Lá ele conta que o colégio era todo construído de pedra e cal e isto, sem dúvida, também deveria ser válido para a igreja, que ele declara ‘muito honrada’. Lúcio Costa julga que a matriz atual, que substituiu a igreja do colégio de São Vicente, logo abandonada, é a edificação primitiva: apresenta um projeto muito simples, com uma sala retangular e um campanário; esse templo seria, portanto, o mais antigo do Brasil”. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa...*, p. 88.

¹⁷⁴ “A pouca solidez dos templos era um flagelo contra o qual lutavam incessantemente os clérigos; nos primeiros tempos, era devido não só à raridade e à insuficiência de técnicos, como já mencionamos anteriormente, mas também à má qualidade do material usado, às chuvas intensas que os abalavam e ao clima úmido que os carcomia. A crônica dos edifícios conta inúmeras catástrofes...” BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa...*, p. 63.

¹⁷⁵ “Segundo [Benedito] Calixto, a fundação da primeira povoação de Itanhaém, por Martim Afonso de Souza, deu-se em 1532, no lugar chamado Abarêbêbe. Aí se fundou na aldeia indígena de Itanhaém o primeiro núcleo com sua ermida no alto de um outeiro. Ela se localizou a cerca de 1 Km da praia de Peruíbe, entre os rios Peruíbe e Itanhaém, e duas léguas a oeste do lugar onde foi fundada depois a segunda vila de Itanhaém. Calixto encontrou as ruínas da ermida construída de pedra e cal e os degraus que conduziam ao alto do outeiro.” ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra: Berço da Arte ...*, p. 17s.

¹⁷⁶ Cf. ETZEL, Eduardo. *Idem.*, p. 32.

¹⁷⁷ “Os jesuítas foram os primeiros que iniciaram as construções com material resistente; logo foram imitados pelas outras Ordens”. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa...*, p. 67.

relacionada dentre outras coisas, ao problema de possibilitar e facilitar a catequização do gentio.

Nessa linha, a Companhia de Jesus determinou um certo padrão nas suas construções religiosas¹⁷⁸, padrão este, que em definitivo, mirava como fim último a obra da evangelização na colônia¹⁷⁹. Esse padrão e preocupação estavam presentes nas plantas das primeiras igrejas jesuíticas, através de uma configuração prática¹⁸⁰, traduzida em estilo sóbrio, com um corpo de igreja sem capelas, normalmente com três nichos com altar, sem transepto e com a fachada geralmente com a forma de frontão clássico¹⁸¹, reproduzindo o perfil do antigo templo greco-romano¹⁸².

Após esta primeira fase ainda precária em relação à finalidade artística das construções - haja vista que os templos jesuíticos limitavam-se praticamente a simples quadriláteros¹⁸³ -

¹⁷⁸ “Os inúmeros edifícios de natureza variada, que a Companhia de Jesus espalhou pelo mundo, longe de se ater a uma modalidade única, como se pretendia, apresentam uma feliz diversificação. A necessidade de obter a aprovação de Roma para construir causou, até o fim da evolução, a observância de certos princípios. Entretanto, se o poder central estava atento ao cumprimento dessas regras, nem por isso era tão despótico como durante muito tempo se pensou. Ao contrário, Roma não somente tolerou, mas ainda encorajou variações, justificadas pelas tradições nacionais, chegando mesmo a admitir a igreja de três naves, nos países onde estas eram mais aceitas pelos fiéis”. BAZIN, Germain. *Idem.*, p. 80.

¹⁷⁹ “O programa das construções jesuíticas era relativamente simples. Pode ser dividido em três partes, correspondendo cada uma destas a uma determinada utilização: para o culto, a igreja com o coro e a sacristia; para o trabalho, as aulas e oficinas; para residência, os ‘cubículos’. A enfermaria e mais dependências de serviço, além da ‘cerca’, com horta e pomar. Sendo o objetivo da Companhia a doutrina e a catequese, a igreja devia ser ampla a fim de abrigar número sempre crescente de convertidos e curiosos e localizada, de preferência, em frente a um espaço aberto – um terreiro – onde o povo pudesse se reunir e andar livremente [...]”. COSTA, Lúcio. *A Arquitetura Jesuítica no Brasil*, In: *Arquitetura Religiosa*. São Paulo: FAUUSP e MEC-IPHAN, 1978, p. 17.

¹⁸⁰ “Um exemplo que ilustra a ação dos jesuítas sobre os espíritos é a importância dada ao teatro, no seu método pedagógico. Tanto nos colégios, quanto nas aldeias, eles encenavam peças de natureza diversa: para as aldeias, escolhiam temas de verdadeiros ‘mistérios’, atualizando para os indígenas a vida dos santos e as verdades do dogma. [...] Pouco faltou para que os jesuítas transformassem as próprias igrejas em teatro, não fossem as proibições formais vindas de Roma”. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa*...., p. 78s.

¹⁸¹ “No que se refere à planta-baixa das igrejas, o partido aqui adotado pelos jesuítas foi, quase exclusivamente, o de uma só nave. Apenas em dois casos, a documentação até agora coligida mostra solução diferente. Na igreja de S. Pedro da Aldeia, construção muito ‘pura’, tanto do ponto de vista técnico como plástico, onde se vê, na sua forma mais rudimentar, o partido de três naves tão apropriado às igrejas missionárias (os esteios centrais, aliviando o peso da cobertura, permitem maior amplitude e daí a possibilidade de abrigar um maior número de fiéis), - e na da antiga Reritiba. Nesta, a sustentação do madeiramento da cobertura e conseqüente separação do corpo da igreja em três naves – ou pseudonaves – é feita por duas ordens de arcadas, disposição que parece ser a original [...]” COSTA, Lúcio. *A Arquitetura Jesuítica*...., p.29.

¹⁸² Cf. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa*...., p. 69

¹⁸³ “O partido geral de uma só nave inclui, no caso das igrejas jesuíticas brasileiras, plantas de quatro tipos diferentes. Primeiro o tipo mais singelo, que teria sido o das capelas rudimentares dos primeiros tempos e no qual a capela-mor e a nave constituem um mesmo corpo de construção dividido convencionalmente em duas partes por um arco ‘cruzeiro’. Essa forma primária, hoje muito rara, é a que vamos encontrar na já referida capela de Santo Antonio, do segundo século, que, apesar da invocação e do fato de ser uma capela particular, não deixa contudo de ser, também, uma capela de inspiração e de gostos jesuíticos [...] [...] Depois o partido tão generalizado, próprio das igrejas mais antigas e daquelas que, embora relativamente recentes obedeceram a um programa mais modesto de construção: igrejas onde aparecem perfeitamente diferenciadas a nave e a capela-mor propriamente dita, de largura e pé-direito menores, partido claro e franco de composição, que depois se desenvolve em Minas Gerais. O terceiro grupo reúne as igrejas cujo traçado corresponde a uma acomodação entre essa forma singela mais geral e o partido já o seu tanto complexo das igrejas maiores do século XVII.

aporta ao Brasil em 1577, atendendo ao chamado da Companhia, o irmão jesuíta português Francisco Dias¹⁸⁴, com a incumbência de dar aos templos locais¹⁸⁵ uma dignidade artística que faltava ainda na colônia. Em boa parte esta dignidade terá como inspiração as criações do arquiteto italiano Giacomo della Porta, ou Vignola, idealizador do então novíssimo projeto (datado de 1568) da igreja jesuíta de nave única¹⁸⁶: o *Gesù*, em Roma.

Por outro lado, antes ainda do advento de Dias no Brasil, - ao mesmo tempo em que na Itália a Companhia contratava os serviços de Vignola - em Portugal, a arquitetura do momento era aquela trazida pelos arquitetos italianos e que havia caído no gosto do reino lusitano, então sob domínio espanhol. De fato, a partir do Renascimento, era comum a presença de arquitetos italianos trabalhando nas cidades portuguesas de Lisboa, Coimbra e Porto, devido ao interesse de Felipe II - então monarca de Espanha e Portugal¹⁸⁷ - pela arte e arquitetura italianas¹⁸⁸. Este seria um dos motivos que contribuiria para facilitar a presença de Filippo Terzi, arquiteto italiano prevalentemente militar, em terras Lusitanas. Terzi trazia consigo os modos maneirísticos de Vignola¹⁸⁹, e daí pode-se intuir que não fora mera casualidade que o próprio Terzi tenha sido chamado para Portugal pela Companhia de

Nessas igrejas, mantêm-se ainda os três altares usuais do modelo anterior, com a particularidade, porém, de se criarem, também para os colaterais, pequenas capelas apropriadas, de maior ou menos profundidade, como no caso da igreja de Olinda, onde tais capelas formam conjunto com a capela-mor”. COSTA, Lúcio. *A Arquitetura Jesuítica*...., p. 31.

¹⁸⁴ “Em 1550 o Padre Nóbrega deu início à construção de um novo templo. Mas é só após a chegada de Mem de Sá que a idéia de uma grande igreja é resolvida. Apela-se para o irmão Francisco Dias, que aporta juntamente com Luís Dias. São vindas comparáveis, no âmbito profissional e das repercussões, à de Montigny no começo do século XIX e à de Le Corbusier no Século XX” BARDI, P. M. *História da Arte*...., p.35.

¹⁸⁵ Francisco Dias morreu com mais de noventa anos em 1632 no Rio de Janeiro, não deixando nunca de trabalhar. Tendo viajado muito por várias localidades do Brasil contribuiu para dar uma certa unidade na linguagem arquitetônica das construções Jesuíticas. Sabe-se que trabalhou nos projetos de Olinda (seminário e igreja Nossa Senhora da Graça), Rio (Morro do castelo, demolido em 1922), Salvador e Santos. Cf. LEMOS, Carlos A. C. *O que é Arquitetura*...., p. 33 e BARDI, P. M. *História da Arte*...., p.35.

¹⁸⁶ “Este tipo [de igreja, com nave única] acabou por assumir na Espanha um caráter nacional. Em 1495, na própria Roma, Antônio da Sangallo havia edificado para os catalãos uma igreja com esta planta, consagrada a Nossa Senhora do Monserrate; os primeiros estabelecimentos jesuítas da Espanha, S. Estebán de Múrcia (1565), S. Carlos de Saragoça (1569) tinham-no adotado [...]. [...] Os riscos de Gesù, sem dúvida foram impostos a Vignola pelo chefe-geral da Ordem, que era simplesmente S. Francisco de Borja, de origem espanhola [...] [...] Mas, se é provável que a escolha da planta de nave única tenha sido realmente imposta pelos primeiros chefes-gerais, e que estes conseguiram auferi-lo da tradição espanhola, deve-se levar em conta que Vignola podia acrescentar aos exemplos estrangeiros, que lhe eram propostos padrões locais”. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa*...., p. 81.

¹⁸⁷ “Não podemos esquecer tampouco, que ambos séculos [XVI e XVII] estão marcados pela união das duas coroas [Portugal e Espanha] (1580-1640), e ainda que esse fato trouxesse problemas políticos na relação entre ambas, pelo menos serviu para que se desenvolvesse um espírito religioso comum associado à Contra-Reforma”. BRUNETTO, Carlos Javier Castro. *Franciscanismo y Arte Barroco en Brasil*. Santa Cruz de Tenerife: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 1996, p.111.

¹⁸⁸ Cf. LEMOS, Carlos A. C. *Arquitetura Brasileira*...., p. 31.

¹⁸⁹ Cf. BARDI, P. M. In: BENEVOLO, Leonardo. *Introdução à Arquitetura*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972, p. 237.

Jesus¹⁹⁰, com a finalidade de aí terminar a primeira igreja construída pela Companhia: a igreja de São Roque de Lisboa. O projeto desta igreja fora inicialmente pensado em 1565 pelo arquiteto português Afonso Álvares, tendo os seus trabalhos terminados em 1573, já então sob a égide de Filippo Terzi. Pelo que consta, sabe-se que nesse período final o mestre de obras era ninguém menos que o irmão jesuíta Francisco Dias.

A vinda de Dias, o primeiro arquiteto genuíno para o Brasil, sublinha a importância e o empenho que os jesuítas tinham, ainda no século XVI, na introdução de melhorias nas técnicas e nos projetos, - ou “riscos”, como se dizia à época¹⁹¹ - para as igrejas espalhadas pela colônia¹⁹². Considerando que a maioria dos jesuítas que estavam em missão no Brasil eram portugueses, era natural que uma das primeiras obras de Dias em terras brasileiras – a igreja de Nossa Senhora da Graça de Olinda – tivesse a mesma configuração - guardadas as devidas proporções - da planta arquitetônica de nave única da igreja de S. Roque de Lisboa¹⁹³. Assim, a partir de sua vinda para o Brasil, as igrejas construídas pelos jesuítas nos primeiros séculos, são edificadas – sempre quando possível - tendo como modelo e inspiração as igrejas “mães” da Companhia na Europa, ou seja, Gesù em Roma, e São Roque em Lisboa¹⁹⁴.

O fato é que a aplicação de uma arquitetura religiosa baseada nesses modelos significava a tradução da alma jesuítica de abnegação e de austeridade, marcada pelo espírito da Contrarreforma¹⁹⁵, numa arquitetura severa e balizada pela ideia de penitência que

¹⁹⁰ Cf. LEMOS, Carlos A. C. *Arquitetura Brasileira*..., p. 33.

¹⁹¹ “Essa expressão risco não deve ser interpretada como simples ‘desenho’, mas como desenho visando ao feito ou à elaboração de alguma coisa, correspondendo assim à expressão inglesa design”. COSTA, Lúcio. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: Bloch, 1980, p.27.

¹⁹² “Vindo Para o Brasil, Francisco será o introdutor daquele maneirismo nos colégios que os jesuítas lhe encomendam: Olinda, Rio (no Morro do Castelo, demolido em 1922), Salvador e Santos”. BARDI, P. M. *História da Arte*..., p.35.

¹⁹³ “A Sé de Olinda, como a do Castelo, ainda foram construídas com arcos sobre colunas de ordem toscana formando naves, nos moldes usuais da metrópole, antes que os jesuítas inovassem a nave única com visão desobstruída para o pregador e para o altar, inovação desde logo trazida pelo Irmão arquiteto Francisco Dias, quando em 1580, projetou e construiu a nossa primeira igreja com pedigree, a da Graça, em Olinda, martirizada pelo holandês.” COSTA, Lúcio. *Arquitetura*..., p. 28.

¹⁹⁴ Embora as duas igrejas sejam de nave única com capelas laterais, segundo BAZIN, o projeto de Vignola para o Gesù não influenciou a igreja de S. Roque em Lisboa. A origem do projeto de S. Roque estaria nas plantas dos antigos templos góticos ibéricos, já que a igreja teria sido iniciada com base em um projeto de três naves, projeto este modificado por recomendação do rei-cardeal D. Henrique e do arquiteto real Afonso Álvares. Cf. BAZIN, Germain. *Arquitetura Religiosa*..., p. 82ss.

¹⁹⁵ “Em relação ao conceito de Contra-Reforma, nos parece interessante a análise efetuada por Emílio Orozco em 1947, onde compilava alguma de suas idéias em torno do fato do barroco na Espanha, idéias estas aplicáveis certamente também ao mundo português, procurando uma definição do seu campo conceitual: ‘No caso da obra artística religiosa o Concílio quer encaderná-la (à Contra-Reforma) aos fins da Igreja, [...] [...] Aqui está a missão essencial que Trento confia ao artista, e que creio não tenha sido bem destacada: [o Concílio] quer por meio das imagens e pinturas, não só que se instrua e confirme o povo, recordando-lhe os artigos da fé, mas, ir além, mover-lhe a gratidão perante o milagre e aos benefícios recebidos, oferecer-lhe como exemplo para se seguir e, sobretudo, excitar o povo à adorar e amar à Deus. Esta aspiração forçaria ao artista a utilizar todos os seus recursos expressivos: com a sua obra, ele tem que falar ao intelecto, ferir o sentimento, mover a vontade e, até sugerir o sobrenatural.’ BRUNETTO, Carlos Javier Castro. *Franciscanismo y Arte Barroco*..., p.113s.

antecedia ao espírito mais festivo do barroco. Dessa forma, apesar da melhoria substancial introduzida nos projetos arquitetônicos pela vinda de Dias, estes continuaram a apresentar características de grande simplicidade, e não obstante essa singeleza, influenciaram os projetos arquitetônicos das igrejas de outras Ordens religiosas¹⁹⁶. Assim, as igrejas dos dois primeiros séculos no Brasil não têm o transepto com a respectiva cúpula - característica mais comum dos projetos europeus - e geralmente apresentam, como já dito, uma planta retangular de nave única, com algumas capelas laterais, obedecendo aos princípios de simplicidade postulados pelas exigências Contrarreformistas¹⁹⁷. Em compensação, as nossas igrejas foram ganhando torres (uma ou duas), geralmente atarracadas e com cobertura em forma de pirâmide ou meia-laranja¹⁹⁸.

Se no século XVI as igrejas jesuíticas eram ainda muito simples, no século seguinte as modificações e inovações possíveis foram frustradas e tiveram que esperar a chegada da segunda metade do séc. XVII, em boa parte devido à Guerra do Açúcar (ou Invasões holandesas)¹⁹⁹. Infelizmente, no período posterior à dominação holandesa, - ou seja, a partir de 1650 - a atividade construtiva limitou-se mais à reconstrução e reedificação de projetos já existentes do que propriamente na fundação de novas igrejas²⁰⁰. Toda essa atividade construtiva hercúlea da Companhia no Brasil deu-se, portanto, durante os séculos XVI e XVII, pois no século XVIII as atividades destes já estavam reduzidas à metade devido à perseguição desencadeada pelo Marquês de Pombal, perseguição esta, aliás, que culminaria com a expulsão da Companhia do Brasil em 1759. Após a sua expulsão, a grande maioria das

¹⁹⁶ “A presença de um arquiteto profissional [Francisco Dias] de sua categoria no Brasil daquele tempo foi sem dúvida decisiva, não só no sentido de fixar, de forma definitiva e logo de início, as características de estilo próprias da nossa arquitetura jesuítica, como também no de influir nas construções contemporâneas não jesuíticas”. COSTA, Lúcio. *A Arquitetura Jesuítica no Brasil*, In *Arquitetura Religiosa*. São Paulo: FAUUSP e MEC-IPHAN, 1978, p. 43.

¹⁹⁷ “Também tiveram influência no desenvolvimento do estilo [da Contra-Reforma] os largamente divulgados livros de arquitetura de Serlio (a edição completa de 1584 incorpora um comentário de Scamozzi), assim como o tratado de Pietro Cataneo (Cataneo, 1554 e 1567). No último, é feita a asserção de que a ornamentação interna de uma igreja deveria ser mais nobre do que a parte externa, assim como ‘o espírito e divindade que constituem a parte interior de Jesus Cristo são mais nobres do que sua parte exterior, ou seja, seu corpo’. Este princípio foi largamente aceito, e viciou a noção implícita na expressão estilo chão, segundo a qual as igrejas da Contra-Reforma podem ser apropriadamente descritas apenas em relação aos exteriores – ignorando, portanto, aquela que os contemporâneos consideravam a ‘parte mais nobre’”. BURY, John. *Arquitetura e Arte...*, p. 198.

¹⁹⁸ “As torres de cúpula piramidal foram comuns na Bahia, ao passo que no norte, a partir de Pernambuco, na mesma época, a tendência foi para a meia laranja e demais formas dela, derivadas agora de uma longínqua influência árabe. Lúcio costa, no seu clássico estudo sobre a Arquitetura Jesuítica no Brasil, informa que as cúpulas piramidais foram construídas de pedra e cal, ao passo que aquelas em meia laranja foram feitas de tijolos”. ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra: Berço da Arte...*, p. 33s.

¹⁹⁹ “As invasões holandesas da Bahia, de 1624 a 1625, e de Pernambuco, de 1630 a 1654, ficaram conhecidas como a ‘guerra do açúcar’”. WHELING, Arno. *Formação do Brasil Colonial...*, p. 126.

²⁰⁰ BAZIN enumera para o período, a construção e reedificação de quinze grandes projetos em todo o Brasil sendo que desses quinze, apenas quatro tratavam-se de projetos novos. Cf. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa...*, p.93.

construções religiosas dos jesuítas arruinou-se por negligência ou foi convertida para outros usos, o que ao longo do tempo significou a sua mutilação por reconstruções e, em alguns casos, a sua completa destruição.

Um outro pólo de construções religiosas executadas pelos jesuítas e que merece uma citação à parte²⁰¹, dadas as suas proporções, e por hoje encontrar-se em território nacional e ainda, por balizar o fim da atividade jesuítica²⁰², é o conjunto arquitetônico dos Sete Povos das Missões²⁰³. Localizado no extremo Sul do Brasil, os Sete Povos das Missões faziam parte de um sistema mais conhecido como Reduções²⁰⁴ e pertenciam originalmente à Província jesuíta do Paraguai. As Reduções jesuítas dessa região conheceram alguns períodos de relativa tranquilidade - antes do seu fim trágico²⁰⁵ - o que possibilitou o seu desenvolvimento

²⁰¹ “Essa arquitetura jesuítica nada tem a ver, de fato, com a arquitetura jesuítica da Província do Brasil, ao contrário do que, inadvertidamente, já se deu a entender. [...] [...] pertencendo embora à Província jesuítica do Paraguai, ficou definitivamente encravada em território nacional, constituindo assim um setor autônomo no conjunto dos monumentos coloniais brasileiros, [...]”. COSTA, Lúcio. *Arquitetura Jesuítica...*, p. 91.

²⁰² “Foi a consequência da fatal hostilidade do regime monárquico em face da experiência iniciada com os bons propósitos de catequese dos índios que, evoluída para uma ‘nação’ social e economicamente independente dentro do território real [as Reduções], certamente criava uma situação insustentável pelo padrão do nacionalismo coroadado. Foi tal a reação dos reinos de Castela e de Portugal que pouco depois em 1773, a própria Companhia de Jesus foi dissolvida pelo Papa Clemente XIV.” ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra: Berço da Arte...*, p.108.

²⁰³ “As doze missões jesuíticas do Tape [atual estado do Paraná] foram eliminadas na primeira metade do século XVII, retirando-se os missionários com seus neófitos índios para a margem direita do rio Uruguai. Muitos anos depois, voltaram para as terras próximas à margem esquerda do rio Uruguai e fundaram novas reduções, a primeira, São Francisco de Borja, em 1682, e a última, Santo Ângelo, em 1706, ao todo sete, hoje conhecidas como os Sete Povos das Missões”. Idem. p. 106.

²⁰⁴ “Desde o início da colonização espanhola na América entrou em vigor o sistema das reduções; logo em seguida à instrução emanada pelo Rei da Espanha em 1503, na qual ordenava que os índios nômades fossem recolhidos em vilas para *reduzî-los* [grifos meus] desse modo à civilidade, à um sistema de vida estável e ao cristianismo. [...] Na região da Plata e do Paraguai os Franciscanos foram os primeiros a pregar o Evangelho com sucesso, como S. Francisco Solano e Luis Bolaños, sendo que este último havia fundado reduções de índios Guaranis. Os jesuítas chegaram em 1585 no Tucuman e em 1587 no Paraguai. Inicialmente não tiveram muito sucesso com os indígenas, seja aqueles que viviam já sob a influência dos missionários itinerantes, seja aqueles nômades. Foi então que o preposto geral Cláudio Acquaviva e o visitador Esteban Paez prescreveram a substituição da prática de missionários itinerantes por àquela de domicílios fixos para os indígenas, subtraindo os mesmos de todos os fatores externos. O projeto foi aprovado pela corte espanhola com ordens reais de Felipe III em 1606, 1607 e, sobretudo em 1609. [...] Assim, o território das reduções jesuíticas do Paraguai teve as suas fronteiras definitivas, que permaneceram estáveis até a expulsão dos jesuítas. Com a finalidade de defesa contra as incursões dos paulistas, o Rei da Espanha permitiu aos indígenas das reduções pegarem em armas, os quais em 1641 conseguiram, com sucesso, repelir os paulistas. No seu apogeu, em 1731, as reduções jesuíticas do Paraguai contavam com 141.242 indígenas cristãos. [...] A planta das reduções era uniforme: no centro a praça principal com a igreja, a casa dos missionários, a escola, os laboratórios e o armazém comum. Daí partiam em todas as direções as ruas retilíneas e ao longo destas as casas eram construídas, destinadas às famílias. A religião dominava a vida pública e a privada. As funções religiosas iniciavam e concluía o dia. Os dias festivos eram celebrados com grande pompa; com música, cantos sacros e depois do almoço eram feitas representações teatrais sagradas e profanas. Assim cada redução formava uma comunidade compacta de indígenas cristãos dirigida pelos missionários, com uma certa organização teocrática e comunista. [...] No Brasil, o sistema de reduções introduzido pelos jesuítas encontrava-se também no norte do Maranhão, onde nos séculos XVII e XVIII foram estabelecidas reduções.” De Rommerskirchen, Riduzioni – In: Enciclopédia Cattolica, vol. X cc. 893-895. Site em língua italiana da Companhia de Jesus, Disponível em <http://www.gesuiti.it/storia/24/25/459/listapersonaggi.asp>, acesso em 03.04.2011.

²⁰⁵ “A execução do acordo [entre Portugal e Espanha] com delimitação da linha divisória acarretou reação por parte da população missioneira dirigida pelos seus tutores jesuítas. Inicia-se assim a Guerra Guaranítica, a reação

e o conseqüente incremento de uma arquitetura e arte religiosas peculiares²⁰⁶. Infelizmente, a maioria das igrejas missionárias não sobreviveu, por terem sido construídas com estruturas não duráveis, visando facilitar uma migração da redução até que se achasse um local fixo²⁰⁷. De qualquer modo, as igrejas construídas para as reduções fixas, ou melhor, as ruínas dessas igrejas que chegaram até nós, nos dão a ideia da pujança do que fora uma redução jesuíta²⁰⁸.

Além dos jesuítas, no Brasil, os franciscanos²⁰⁹ tiveram também uma grande atividade enquanto missionários e construtores de igrejas²¹⁰. Coincidentemente, assim como a Companhia pôde contar com o apoio do irmão arquiteto jesuíta Francisco Dias, também os franciscanos – praticamente contemporaneamente –, tiveram um Padre arquiteto: Frei Francisco dos Santos. Frei Francisco foi o arquiteto do Convento de Nossa Senhora das Neves, primeiro convento franciscano na colônia, datado de 1585 e localizado em Olinda. Embora sua obra nos seja desconhecida, devido à ação dos holandeses e do tempo, as informações que nos chegaram²¹¹, dão conta das soluções originais²¹² que os franciscanos²¹³ aportaram às construções religiosas no Brasil.

armada dos reduzidos à interferência autoritária tanto dos portugueses quanto dos castelhanos, ambos fazendo valer a autoridade da Coroa em detrimento da liderança jesuítica sobre os guaranis. Dessa guerra resultou a destruição dos Sete Povos, seja por obra dos próprios guaranis ao evacuá-la, seja pela ação dos portugueses e espanhóis que, com a continuação do drama, acabaram lutando entre si pela posse da região missioneira [...]. Estas guerras entretanto continuaram até 1828, com portugueses e espanhóis lutando entre si, tendo como campo de operações as reduções dos dois lados do rio Uruguai.” ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra: Berço da Arte....*, p. 106.

²⁰⁶ Cf. Toda a análise de ETZEL sobre a arte contida nas peças de talha das reduções. Idem, p. 112ss.

²⁰⁷ “Sabe-se das misteriosas migrações das reduções, que mudavam com certa freqüência para novas posições. Esta política não se acertava com templos e demais construções com material definitivo, como pedra e tijolo, que só foram usados no século XVIII, quando foi resolvida a fixação dos povos guaranis, formando grandes cidades”. Idem, p. 111.

²⁰⁸ “Confirmava assim Saint’Hilaire, que mediu a igreja da Redução de São Nicolau: ‘Contei 96 passos da porta principal até o altar mor e 34 de uma parede lateral a outra’. Este tamanho é descomunal e característico [...]”. Idem, p. 112.

²⁰⁹ Embora os Franciscanos tenham sido os primeiros a chegar no Brasil em 1500, ao contrário dos jesuítas, - que começaram aqui a sua atividade missionária de modo sistematizado já em 1549, ano de sua chegada – estes tiveram a sua atividade missionária caracterizada por iniciativas mais pontuais. Uma verdadeira missão Franciscana com organização metódica aconteceria somente em 1584, com a fundação da custódia de Santo Antônio do Brasil e a conseqüente fundação, no ano seguinte, do convento na cidade de Olinda. Cf. WILLEKE, Frei Venâncio. *Os Franciscanos na História....*, p. 27.

²¹⁰ “O primeiro convento franciscano do Brasil foi fundado em 1585: o de N. Sra. Das Neves de Olinda. A Ordem cresceu rapidamente: Salvador (Bahia), 1587; Igarapu (Peranambuco), 1588; João Pessoa, 1590; Vitória (Espírito Santo), 1591; Rio de Janeiro, 1606; Ipojuca (Pernambuco), 1606; Vila de São Francisco (Bahia) 1629; Serinhaém (Pernambuco), 1630; Santos (São Paulo), 1639; Cairu (Bahia), 1650; N. Sra. da Penha do Espírito Santo (Espírito Santo), 1650; Itanhaém (São Paulo), 1655; São Cristóvão (Sergipe), 1658; Penedo (Alagoas), 1660; Marechal Deodoro (Alagoas), 1660; Itaboraí (Rio), 1660”. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa....*, p. 138.

²¹¹ “É ao frei Jaboatão, cronista da Ordem por volta de 1750, que devemos a maior parte das informações existentes sobre esses [primeiros] templos. Se ele nem menciona os arquitetos seus contemporâneos, ao menos alguma coisa nos diz sobre o mais antigo arquiteto da Ordem, Frei Francisco dos Santos [...]. Esse religioso que, em 1590, foi eleito superior do convento da Bahia, viveu até uma idade bem avançada, a ponto de dar conselhos quando da fundação do convento de São Paulo (1639)”. Idem, p. 137.

²¹² “Unicamente o estudo da arquitetura dos conventos franciscanos do Nordeste prova que os frades menores tinham suas tradições próprias, que transpiram em suas obras, incessantemente fecundadas por novas

Pelo que se sabe, algumas características desses primeiros edifícios, - também estes vinculados à mensagem Contrarreformista de decoro²¹⁴ - perduraram mesmo em igrejas posteriormente construídas: a fachada do frontão baixo é precedida de um alpendre, enquanto que o campanário se situa recuado, no lado da epístola. O pórtico aberto na obra (*galilé*²¹⁵) ou fora dela (alpendre) é uma de suas características mais marcantes. A utilização do alpendre²¹⁶ foi muito empregada nas capelas rurais, sendo usada pelos franciscanos desde o século XVI, até meados do século XVIII. Também se supõe que os materiais empregados nas construções franciscanas – especialmente nos primeiros séculos - eram bem mais variados do que nas construções das outras ordens²¹⁷.

Normalmente, os franciscanos nesse período – mormente na região do nordeste - principiavam suas construções pelos aspectos mais práticos: começavam pela moradia dos frades e só depois se pensava à capela-mor da igreja. Geralmente, esta era de nave única, terminada por uma capela-mor pouco profunda e mais estreita, com dois corredores margeando-a; o do lado do evangelho leva o nome de via-sacra, por conter a *viacrucis*. Estes dois corredores levam a uma grande sacristia localizada atrás da igreja, na maioria das vezes colocada transversalmente, de forma a ocupar toda a largura da nave central, de uma parede lateral até a outra²¹⁸. É evidente que esses esquemas poderiam variar muito segundo a região, e conforme as possibilidades econômicas que aí porventura grassassem. No frontispício das igrejas, por exemplo, quando havia uma realidade econômica mais favorável, empregavam-se

contribuições. Desde o começo da evolução, o arquiteto de Ipojuca [Pernambuco] se mostrou capaz de imaginar uma composição de harmonia perfeita, forma matriz, rica de possibilidades; o de Cairu [Bahia] fez uma obra de arte.” Idem, p. 155.

²¹³ Para os franciscanos no Brasil, há que se distinguir a ação dos Frades Menores, primeiros à chegar no Brasil, da chegada dos Capuchinhos franceses no Maranhão em 1612 e, finalmente, das Ordens Terceiras, que posteriormente exerceriam um grande papel na construção de igrejas, especialmente nas zonas mineradoras de Minas e Goiás. Cf. BRUNETTO, Carlos Javier Castro. *Franciscanismo y Arte Barroco...*, p. 51s e HOORNAERT, Eduardo História da Igreja..., p. 215ss.

²¹⁴ “Esse termo [decoro], próprio dos tratadistas espanhóis durante os séculos XVI e XVII trata de definir o padrão que deve guiar a execução da imagem artística, quer dizer, que possa se adequar às virtudes da personagem representada e sua correta presença em um espaço e um tempo”. BRUNETTO, Carlos Javier Castro. *Franciscanismo y Arte Barroco...*, p.110.

²¹⁵ “Na crônica de Frei Jaboatão, o pórtico franciscano é designado como galilé; esse termo se usa até hoje em português; tem sua origem bem longínqua; encontramos-lo com frequência durante os séculos XI e XII, especialmente nas *consuetudinis* da abadia cluniacense de Farfa, para designar o pórtico ou o nártice da igreja. A província de Galileia, três vezes citada no Evangelho de São Mateus, era considerada como a região dos Gentios, de onde o hábito, na época paleocristã, de chamar de *galilea* o nártice, pórtico ou anteigreja, ou mesmo a parte mais baixa da igreja onde podiam ficar os penitentes, catecúmenos e, em geral, todos aqueles que não tinham o direito de chegar a te o santuário, nas proximidades da consagração”. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa...*, p. 148.

²¹⁶ Cf. o excelente estudo de SAIA sobre a origem do alpendre nas igrejas do Brasil. SAIA, Luís. *O Alpendre nas Capelas Brasileiras*, In: *Arquitetura Religiosa*. São Paulo: FAUUSP e MEC-IPHAN, 1978, p. 101ss.

²¹⁷ Cf. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa...*, p. 140.

²¹⁸ Cf. Idem, p. 142ss.

os maiores esforços no sentido de se obter os melhores efeitos possíveis²¹⁹. De fato, ainda hoje essas igrejas e conventos franciscanos, são considerados pelos mais entendidos como “as obras mais poéticas que o espírito religioso inspirou na Colônia de Santa Cruz”²²⁰.

1.3.2 As Minas Gerais

Desde a descoberta do Brasil, os portugueses foram movidos pela sanha do ouro²²¹ sem, entretanto - nos primeiros tempos da colonização - encontrá-lo. Aliás, foi justamente esse desejo, - aumentado pela desilusão em relação às descobertas da Espanha²²² – aliado a uma outra série de fatores²²³, que ajudariam a impulsionar a interiorização da colonização, motivando cada vez mais a investida dos primeiros colonizadores em direção ao sertão desconhecido do Brasil. Desse modo, o cenário para as “entradas” ou “bandeiras”²²⁴ paulistas, direcionadas para a região das minas, estava montado²²⁵. Episódio emblemático da ligação

²¹⁹ “Dois tipos de frontispício foram criados no século XVII. O primeiro nos é mostrado pelo frontispício de Ipojuca [sul do estado de Pernambuco]. A fachada de aspecto clássico é cercada por um frontão triangular, mais elevado que o telhado; apóia-se sobre três arcadas que dão para um pórtico, o qual sustenta uma parte do coro que se abre lateralmente: três janelas retangulares, sem adornos, iluminam o coro. Duas grandes pilastras toscanas franqueiam a fachada e sustentam uma arquitrave com cornija saliente que forma a base do frontão. [...]O segundo tipo de frontispício, mais desenvolvido, tem o seu protótipo no convento de Cairu [Bahia]. É uma magnífica composição monumental de essência piramidal, obtida com a superposição de três pavimentos de larguras decrescentes. O pavimento inferior é um pórtico de cinco arcadas, separadas por grandes pilastras de ordem toscana. O arremate é um tabernáculo com uma estátua que tem um frontão com volutas coroado por uma cruz. Volutas monumentais, ao lado das pirâmides altas, formam a transição entre os diferentes níveis da composição.” Idem, p. 148s.

²²⁰ Idem, p.156.

²²¹ “Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem nenhuma coisa de metal nem de ferro; nem lho vimos”. CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El Rey D. Manuel*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999, p. 93.

²²² “Em agosto de 1533, seis meses após o retorno de Pero Lopes [irmão de], Martim Afonso aportava em Lisboa. Poucas semanas mais tarde, chegavam a Portugal as notícias mais desalentadoras possíveis para os lusos e para os dois irmãos que tinham tentado conquistar a serra da Prata. [...] um bando de espanhóis, liderado por um ex-criador de porcos chamado Francisco Pizarro, acabara de realizar ‘a mais extraordinária façanha da história da conquista do Novo Mundo’. Em novembro de 1532, com 153 homens e 27 cavalos, Pizarro havia descoberto e fora capaz de conquistar o império do lendário ‘rei branco’ – que, então, era o inca Atahualpa [...]. [Em 1545] os espanhóis descobriram também a sierra de la Plata. [...] era o cerro de Potosí, montanha de 600 m de altura, quase toda de prata pura e da qual os conquistadores extraíram seis mil metros cúbicos do metal [...]” BUENO, Eduardo. *Náufragos, Traficantes e Degredados*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998, p. 181s.

²²³ Após a expulsão dos Holandeses, o comércio açucareiro entrara em queda devido à organização destes nas Antilhas. Havia o motivo da caça aos índios, da pobreza histórica de algumas regiões como, por exemplo, São Paulo e, em 1640, houve a restauração da Coroa Portuguesa, após sessenta anos de domínio espanhol: a independência de Portugal significava mais problemas econômicos e, por isso mesmo, a necessidade de Portugal obter metais e pedras preciosas se fazia cada vez mais premente.

²²⁴ Para o sentido do termo “bandeiras” e “bandeirantes” ver a interessante análise de AMARAL, que remonta a origem terminológica à influência castelhana em São Paulo. AMARAL, Aracy A. *A Hispanidade em São Paulo*. São Paulo: Nobel, 1981, p. 06.

²²⁵ “[...] no dia 1º de setembro de 1531, Francisco Chaves partiu de Cananéia, pela trilha do Peabiru, em busca das riquezas do Império Inca. Chefiada pelo capitão Pero Lobo e composta por 40 *besteiros* e 40 *espingardeiros*,

dos paulistas à descoberta das Minas Gerais, foi a bandeira de Fernão Dias Pais, que em 1674, - embora não tenha descoberto nem ouro e nem esmeraldas - possibilitou o desbravamento de imensa região, dirigindo-se pela região nordeste e chegando até ao atual Vale do Jequitinhonha. Após a bandeira de Fernão Dias Pais, descobriu-se o ouro nas “minas gerais dos Cataguás” conforme o relato do jesuíta João Antonio Andreoni, que sob o pseudônimo de André João Antonil, publica em Lisboa, em 1711, o seu famoso *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas*²²⁶. Assim, naquilo que se convencionou chamar na história do Brasil como “o Ciclo do Ouro”²²⁷, ou seja, a partir de meados de 1700, aparece o tão desejado minério nas Minas Gerais dos Cataguases²²⁸.

Com a notícia da descoberta do ouro, começaram a chegar os primeiros aventureiros que iniciariam a formação dos primeiros núcleos populacionais. Esses mesmos núcleos, mais tarde dariam origem às cidades mineiras²²⁹, palco do nascimento e do apogeu da arquitetura religiosa barroca brasileira.

Essa mesma arquitetura religiosa em Minas Gerais apresenta características totalmente diversas do resto do Brasil e que resultam não só da influência econômica da região, mas de uma particular conjunção de fatores. Embora as igrejas e capelas mineiras afundem suas raízes nos modelos portugueses, o fato de Minas ter ficado isolada geograficamente²³⁰ bem como em relação à presença das Ordens religiosas²³¹ – fato único no Brasil - fez com que a

a tropa que Chaves iria guiar pelo sertão tem sido considerada a primeira bandeira organizada pelos portugueses no Brasil”. BUENO, Eduardo. *Náufragos, Traficantes e...*, p. 51.

²²⁶ “Há poucos anos que se começaram a descobrir as minas gerais dos Cataguás, [...] [...] e o primeiro descobridor dizem que foi um mulato que tinha estado nas minas de Paranaguá e Curitiba. Este indo ao sertão com uns paulistas a buscar índios, e chegando ao cerro Tripuí desceu abaixo com uma gamela para tirar água do ribeiro que hoje chamam de Ouro Preto, e, metendo a gamela na ribanceira para tomar água, e roçando-a pela margem do rio, viu depois que nela havia granitos de cor do aço, [...]”. ANTONIL, André João. *Cultura e Opulência do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1976, p. 164.

²²⁷ Cf. WEHLING, Arno. *Formação do Brasil Colonial...*, p. 210ss.

²²⁸ A denominação provém do governador do Rio de Janeiro, Artur de Sá, sendo que o mais antigo registro desse nome é encontrado em uma provisão datada de 17 de abril de 1701. Cf. TORRES, João Camilo de Oliveira. *História de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Instituto Nacional do Livro, 1980, p.124.

²²⁹ “[o governador da capitania de São Paulo e Minas do Ouro] Antônio de Albuquerque criou, em 1711, as primeiras aglomerações estáveis das Minas e que foram a Vila do Ribeirão de Nossa Senhora do Carmo (atual Mariana), a Vila Rica de Albuquerque (hoje Ouro Preto) e a Vila Real de Nossa Senhora da Conceição de Sabará. [...] inclusive com o estabelecimento de novas sedes municipais como a Vila de São João Del Rei (1713), Piedade do Pitangui (1715), Vila Nova da Rainha (Caeté) e Vila do Príncipe (Serro)”. MELLO, Suzy de. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.24.

²³⁰ “Mesmo com a transferência da capital de Salvador para o Rio de Janeiro, em 1763, motivada justamente pelo ciclo do ouro, ainda penoso e difícil era o acesso às Minas. Conseqüentemente, não só outros modelos arquitetônicos como também materiais de construção vindos da metrópole não alcançavam as vilas do ouro”. MELLO, Suzy de. *Barroco Mineiro...*, p. 129.

²³¹ “Desde 1721 uma ordem régia de D. João V proibia a instalação de qualquer comunidade de frades [franciscanos] na região aurífera de Minas”. BRUNETTO, Carlos Javier Castro, *Franciscanismo y Arte Barroco...*, p. 61.

própria população, através das Ordens Terceiras²³², fosse erguendo espontaneamente suas próprias igrejas²³³, conferindo-lhes formas e soluções particulares²³⁴. Se nos séculos XVI e XVII a atividade de construção de igrejas no Brasil, era capitaneada prevalentemente pelas Ordens religiosas, no século XVIII esse protagonismo – especialmente nas Minas Gerais – caberá de forma mais acentuada aos leigos através das confrarias²³⁵.

Nas Minas Gerais, a inexistência das Ordens religiosas, com os seus modelos e arquitetos, o chamariz do ouro e do enriquecimento, trouxeram vários mestres de obras portugueses (inclusive Manuel Francisco Lisboa, o pai do Aleijadinho) que, dada a necessidade da construção de igrejas, passariam do campo da arquitetura civil para o campo da arquitetura religiosa. Isso se daria conforme as possibilidades locais, dos programas oferecidos pelas Ordens Terceiras e pelos modelos pátrios ainda frescos na memória destes mestres de obras. Dessa conjugação de fatores surgiu uma maior liberdade nas soluções e uma maior adaptabilidade dos modelos europeus às construções religiosas mineiras, conferindo-lhe

²³² As Ordens Terceiras foram incentivadas também pela Coroa, como forma de enfraquecimento do poder eclesiástico local, e de conseqüência da Igreja oficial, além de reduzir custos com a manutenção dos salários dos sacerdotes e transferindo certas obrigações à população local. O afastamento das Ordens religiosas motivado oficialmente por causas de ordem moral: o escandaloso abandono dos religiosos para juntarem-se aos civis na corrida do ouro; revelava na verdade a grande preocupação da Coroa em manter um controle férreo e exclusivo sobre a produção do precioso metal. Cf. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil e Seus Antecedentes Europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 167.

²³³ “Sylvio de Vasconcellos (1960: 83-90; 1957) identifica quatro fases ou etapas da edificação religiosa nas minas que espelham a organização social urbana ali privilegiadamente manifesta. No início, face à pequena diferenciação social gerada pelo garimpo de aluvião foram construídas capelas dedicadas à invocação de santos, de um único altar em arquitetura de barro e madeira, de caráter ‘romântico-barroco’. A segunda etapa, entre as décadas de 1710-50, caracterizou-se pela estabilização do povoado/vila, com a definição das classes sociais sob a hegemonia da burguesia comercial em formação, expressando uma união em torno da construção de igrejas matrizes dedicadas à invocação do Santíssimo Sacramento, muitas vezes mediada pelo culto da Virgem Maria e abrigando santos nos altares laterais. A terceira etapa, de 1750 ao final do século, é caracterizada pela fase rococó com predominância de mestres, artesãos, e artistas nativos, e expressa a maturidade do monumento religioso no centro urbano. Iniciam-se as construções de pedra, tendo como marco a Matriz de Caeté, construída por Manuel Francisco Lisboa, em 1755. [...] Este foi sem dúvida o período áureo da arquitetura religiosa, quando as ordens terceiras construíram suas grandes obras de arte, destacando-se os Carmelitas e Franciscanos. Em Ouro Preto e São João Del Rey, a força transformadora do artista nativo se expressou mais grandiosamente através de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho – ‘o último gênio do barroco em todo o mundo’ (Bazin: 1993:239). [...] A partir do século XIX, a decadência prolongada das minas provocou a paralisação das construções e redução da diferenciação social, com a retomada da cooperação da comunidade novamente reunida na antiga matriz, com fraca tendência neoclássica”. MONTE-MÓR, Roberto Luís de Melo. *A Fisionomia das Cidades Mineradoras*. Belo Horizonte: CEDEPLAR/FACE/UFMG, 2001, p.7s.

²³⁴ “[...] parece-nos importante enfatizar a extrema raridade das formas curvas nas plantas das igrejas espanholas e portuguesas, seja nos países de origem ou de seus domínios ultramarinos, a fim de demonstrar o caráter excepcional de um pequeno grupo de igrejas construídas em Minas Gerais, no Brasil, na segunda metade do século XVIII”. BURY, John. *Arquitetura e Arte...*, p. 104.

²³⁵ “As confrarias são associações religiosas nas quais se reuniam os leigos no catolicismo tradicional. Há dois tipos principais de confrarias: as irmandades e as ordens terceiras. Tanto as irmandades como as ordens terceiras são de origem medieval. As irmandades constituem uma forma de sobrevivência na esfera religiosa das antigas corporações de artes e ofícios. As ordens terceiras são associações que se vinculam às tradicionais ordens religiosas medievais, especificamente aos franciscanos, aos carmelitas e aos dominicanos”. HOONAERT, Eduardo. *História da Igreja...*, p. 234.

as características que hoje conhecemos. Outro fator a ser considerado foi a rivalidade entre Ordens Terceiras e Irmandades. Muitas vezes as disputas – motivadas em grande parte por questões de classe²³⁶ - atiçaram²³⁷ ainda mais os ânimos e as fantasias dos arquitetos na busca da igreja mais bela ou da solução mais genial, impulsionando ainda mais a originalidade da arte e da arquitetura barroca religiosa mineira, que conheceu o seu apogeu no século XVIII²³⁸.

Ao invés de se fazer uma análise mais geral sobre as igrejas barrocas de Minas Gerais, optamos por falar de algumas igrejas construídas pelo símbolo máximo do barroco brasileiro: o Aleijadinho. Essa opção é propositada, já que a obra do Aleijadinho exemplifica um dos momentos onde mormente a originalidade da arquitetura religiosa brasileira aflora²³⁹.

1.3.3 O Aleijadinho (1738?-1814)

Dentre todos os artífices e arquitetos das Minas um se destacou sobremaneira: Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como o Aleijadinho. Nascido em Vila Rica (atual Ouro Preto), provavelmente em 1738²⁴⁰, segundo consta, seu pai Manuel Francisco Lisboa era um carpinteiro português e sua mãe, Isabel, uma escrava negra. Pouco se conhece de sua vida²⁴¹. Ao que se sabe, era um mulato de baixa estatura com o corpo disforme, graças a uma doença

²³⁶ “As irmandades eram em grande parte associações de negros, escravos ou libertos, às vezes elevadas por decreto oficial à categoria de Ordem Terceira. Mas a maioria das Ordens Terceiras era no início estritamente branca: os candidatos precisavam provar, entre outras coisas, que eles, seus pais e seus avós tinham ‘sangue puro sem nenhum vestígio de ascendência judaica, moura ou mulata, ou de qualquer outro povo infectado’ MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*, São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 228.

²³⁷ “Era o início da grande época da arquitetura religiosa do Barroco Mineiro que, com a disputa entre as duas principais Ordens Terceiras – do Carmo e de São Francisco – de indiscutível poder social e econômico, teria, ainda, na competição de Irmandades mais pobres, porém com significativo número de filiados – como a do Rosário – outras forças que ampliavam o número de construções novas e de maior originalidade e apuro”. MELLO, Suzy de. *Barroco Mineiro...*, p. 143.

²³⁸ “Cronologicamente, a arquitetura religiosa mineira do século XVIII constituiu o último grande exemplo do barroco no Brasil já que, logo depois, se iniciaria o período do neoclassicismo, consolidado com a vinda da Missão Artística Francesa de 1816 sob o patrocínio de D. João VI”. Idem., p. 128s.

²³⁹ E aqui compartilhamos da reflexão de LEMOS sobre os momentos onde a arquitetura brasileira se manifesta com identidade própria: “A nosso ver, esses momentos são três: essa arquitetura paulista do ciclo bandeirista; o barroco mineiro que teve como autor o mulato simbolizado pelo Aleijadinho e a arquitetura contemporânea, ainda à espera de melhores definições, mas já possuidora de certas qualidades que a identificam bem dentro do quadro da linguagem universal da moderna tecnologia de construção”. LEMOS, Carlos A. C. *O que é Arquitetura...* p. 12.

²⁴⁰ “A data de nascimento do Aleijadinho não foi estabelecida. Sua certidão de batismo apresenta essa data como 29 de agosto de 1730; sua certidão de óbito, emitida em 18 de novembro de 1814, o deixa oito anos mais jovem”. MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens...*, p. 229.

²⁴¹ Para os dados a respeito da vida do Aleijadinho, veja-se a biografia escrita por BRETAS no século XIX para o jornal “Correio de Minas”. BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços Bigráficos Relativos ao Finado Antonio Francisco Lisboa, Distinto Escultor Mineiro, Mais Conhecido Pelo Apelido de Aleijadinho*. In: VASCONCELOS, Sylvio. *Vida e Obra de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/MEC, 1979.

misteriosa que o atingiu em 1777 quando tinha 39 anos, agravando-se sobremaneira nos últimos anos de sua vida. Aliás, a mesma doença concedeu-lhe a alcunha pela qual é conhecido até hoje: o Aleijadinho. Tornando-se aleijado não podia mais caminhar, pois perdera os dedos dos pés, e nem sequer podia fazer uso das mãos, já que as mesmas ficaram com os dedos atrofiados. Em um episódio diz-se que ele mesmo, não suportando as dores, extirpou um dos dedos de sua mão com um golpe do cinzel. Sabe-se também que, graças à mesma doença, tinha os olhos inchados e havia perdido todos os dentes da boca, fazendo com que o seu rosto tivesse uma aparência repulsiva. Devido a esta aparência medonha, desenvolveu um medo enorme de permanecer à vista pública, trabalhando quase sempre escondido por biombos ou tendas. Não podendo livremente utilizar mais as mãos, Maurício, seu escravo predileto, atava-lhe o cinzel e a maça nas mãos paralisadas para que ele pudesse dessa forma canhestra, trabalhar, produzindo as obras mais sublimes do nosso conjunto arquitetônico e artístico do período barroco. Provavelmente o seu grande mestre foi o próprio pai, Manuel Francisco Lisboa. Há indícios de que tenha recebido influências também do entalhador José Coelho de Noronha e dos desenhos de João Gomes Batista, um ex-funcionário da Casa da Moeda de Lisboa e abridor de cunhos em Minas Gerais²⁴².

Considerando a sua severa deficiência física e a limitação de oportunidades devido à sua condição social inferior de mulato, a realização artística do Aleijadinho - que envolveu a arte da escultura²⁴³ e da arquitetura²⁴⁴ - ganha um significado ainda maior²⁴⁵. De toda a sua obra arquitetônica, citaremos dois exemplos que sinalizam os inícios e o fim de sua atividade: A Capela da Ordem Terceira Franciscana de Ouro Preto (1766) e o conjunto arquitetônico da Igreja do Bom Jesus do Matosinhos em Congonhas do Campo (1808).

²⁴² Cf. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa*.... p 214.

²⁴³ Apesar da grandiosidade de sua obra, infelizmente para o que diz respeito às obras em escultura, não existe - ainda hoje - um catálogo completo. Cf. artigo de NIGRI, André. *Jornal "O Estado de São Paulo"*, edição de 15 de julho de 2000.

²⁴⁴ Segundo BAZIN, as intervenções estritamente arquitetônicas do Aleijadinho são sete: a Matriz de Morro Grande [atual Barão de Cocais] (modificações no risco original em 1763); a Capela da Ordem Terceira de São Francisco em Ouro Preto (riscos de 1766); Capela da Irmandade de São José de Ouro Preto (da qual era membro; riscos de 1772); Capela da Ordem Terceira do Carmo de Sabará (1771?/1778?); Capela da Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Perdões em Ouro Preto (risco de 1775, revisto em 1777); Capela da Ordem dos Terceiros de São Francisco em São João Del Rei (riscos de 1774); Matriz de Tiradentes (riscos do frontispício de 1810). Cf. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa*...., p. 216s.

²⁴⁵ Cf. BURY, John. *Arquitetura e Arte*...., p. 62ss.

a) A Capela de São Francisco de Assis – Ouro Preto

A Capela de São Francisco de Assis em Ouro Preto é importante também porque comprova no seu projeto uma evolução no emprego das curvas e contracurvas. Essa evolução, que afeta sobretudo a nave e a fachada - especialmente esta última -, rompe com todos os hábitos da arte luso-brasileira na construção de igrejas até então utilizados na província mineira²⁴⁶, introduzindo um tipo completamente novo na arquitetura religiosa no Brasil²⁴⁷. A fachada possui uma harmonia fora do comum entre as linhas curvas que a compõe e os elementos decorativos que sobem da portada até o óculo, fechado por um medalhão com a efígie de São Francisco de Assis recebendo os estigmas no Monte Alverne. A mesma é arrematada por volutas interrompidas, que estabelecem um ritmo fora do comum. As torres dão um dinamismo ulterior ao conjunto: de formato circular são coroadas por cúpulas de alvenaria com uma decoração de pináculos piramidais e recuadas em relação à fachada. Nesse projeto, é possível verificar a modulação do volumes com intenção explícita de criar efeitos monumentais: observando o exterior desse templo, ao contrário dos seus predecessores, ficam patentes os diferentes blocos, delimitados por “cunhais em estilo jônico”, e a utilização de variações no telhado, demarcando ainda mais os volumes²⁴⁸. No interior, persiste a intenção do Aleijadinho de dar também aí um cunho monumental. A nave, ritmada por seis altares laterais localizados sobre paredes nuas, tem como única ornamentação a elevação da nave principal. O arco cruzeiro, ao invés, recebe a ornamentação mais concentrada: feito de pedra,

²⁴⁶ Para uma descrição genérica das igrejas construídas a partir dos primeiros decênios da colonização em Minas, reportamos o texto de MELLO: “Ficam, portanto, estabelecidas as capelas ‘com características mais definidas – capela-mor, nave e sacristia constituindo o que de mais essencial existe no programa do templo mineiro. [...] Mas estando já determinados os componentes essenciais das capelas, a estes se acrescentam outros elementos, que completariam suas plantas, como o coro, elevado por esteios de madeira logo à entrada da nave e cujo acesso é feito por uma pequena escada, geralmente situada à direita de quem entra, no lado que é chamado da Epístola, enquanto o esquerdo denomina-se do Evangelho. Aproximadamente no meio da nave, para facilitar a difusão do som, ficava o púlpito – às vezes, em colocação duplicada, um de cada lado – para as leituras dos textos sagrados e para as pregações. O acesso aos púlpitos das capelas era feito primordialmente por escadas portáteis, embora estas pudessem ser também fixas, incluídas em sacristias ou mesmo externas. Entre a nave e a capela-mor, em geral mais estreita e elevada em alguns degraus (3 ou 5), há sempre um grande arco, que é o chamado arco-cruzeiro, elemento que marca a transição para o presbitério, denominação mais genérica da área elevada que contém o altar-mor. Desta área abre-se uma porta para a sacristia, cômodo de dimensões variáveis mas não exageradas, onde havia parco equipamento – essencialmente uma cômoda (ou arca) para os paramentos e objetos litúrgicos e um lavabo, para as abluções dos padres e para a limpeza dos vasos sagrados. Frequentemente ocorria ainda um pequeno depósito, geralmente destinado a andores, lanternas, estandartes e às várias peças usadas nas procissões, bem como uma outra escadinha, situada quase sempre dentro do depósito, para acesso ao camarim, parte superior do altar-mor e no qual ficava colocado o Santíssimo em um ostensório, para a adoração dos fiéis ou, como era mais usual, fazia-se a exposição da imagem do orago, ou santo padroeiro da capela, em uma espécie de pedestal em degraus, que é chamado de ‘trono’, localizado acima do altar. [...] Acima das sacristias situava-se, então, um salão com a mesma área, destinado às reuniões das Mesas das Irmandades e que é denominado consistório”. MELLO, Suzy, *Barroco Mineiro...*, p.132ss.

²⁴⁷ Cf. BAZIN, G. *A Arquitetura Religiosa...*, p. 218.

²⁴⁸ Cf. Idem, p. 218.

com pilastras de capitéis compósitos é o elemento que articula de maneira harmônica a nave com a capela-mor da igreja. Como a nave não possui corredores, os púlpitos, esculpidos em pedra sabão, ficaram dentro dos pilares do arco cruzeiro, reforçando a importância deste. A simplicidade da nave acentua a imponência do altar-mor, que tem a sua talha em perfeita sintonia com a decoração da abóbada. O Aleijadinho ao traçar os riscos da igreja, esculpir ele próprio a portada da fachada e os púlpitos de pedra sabão, bem como a talha da capela-mor, tornou a igreja de São Francisco de Ouro Preto como um dos mais perfeitos monumentos do Ocidente²⁴⁹, pois ele soube conjugar com maestria a arquitetura com a escultura²⁵⁰ criando um monumento na sua totalidade plástica²⁵¹. Outro fator que conspirou para a ulterior beleza dessa igreja é a famosa pintura do teto com o tema da glorificação da Virgem. Executada por Manuel da Costa Ataíde, a pintura foi feita com a anuência do Aleijadinho e soube captar o seu espírito genial complementando a obra escultural e arquitetônica. Outra peça digna de menção é o lavabo que se encontra na sacristia, esculpido também pelo Aleijadinho em pedra sabão.

b) A igreja de Congonhas do Campo

O conjunto arquitetônico do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos²⁵², fundado pelo português Feliciano Mendes no alto do morro do Maranhão, - na atual cidade de Congonhas do Campo – em 1757, como pagamento de uma promessa feita ao Bom Jesus de Matosinhos é talvez uma das imagens mais conhecidas da arquitetura religiosa brasileira. Feliciano, escapando vivo de uma grave doença, resolve cumprir a promessa feita ao santo da sua devoção juvenil em Portugal: o Bom Jesus de Matosinhos, na cidade de Braga. Essa obra, que começa de modo humilde com uma simples cruz de madeira cravada sobre o cume do monte, finda por receber uma contribuição notável do Aleijadinho nos anos de 1796 à 1808, transformando-se em um dos ícones do barroco brasileiro. A igreja em si é obra de diversos autores: foi construída inicialmente em 1758 por Antônio Gonçalves e Antonio Rodrigues

²⁴⁹ Cf. Idem., p. 223.

²⁵⁰ “Mesmo na Itália, onde houve tantos artistas que foram ao mesmo tempo arquitetos, pintores e escultores, não existe um só monumento que exprima assim, em todos os aspectos, a unidade de pensamento de um gênio”. Idem, p. 223.

²⁵¹ “A pintura atua sobre duas dimensões, a despeito de poder sugerir três ou quatro delas. A escultura atua sobre três dimensões, mas o homem fica de fora, desligado, olhando do exterior as três dimensões. Por sua vez, a arquitetura é como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha”. ZEVI, Bruno. *Saber ver a Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.17.

²⁵² Para uma cronologia das obras do Santuário, ver BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Vol. 2, Rio de Janeiro: Record, 1983, p.59s.

Falcato, tendo como base um projeto de um autor desconhecido. A capela mor foi concluída em meados de 1761. De 1765 a 1776, Domingos

Antonio Dantas, pedreiro, acrescentou as torres, até então existentes até o nível do telhado. Nessa mesma intervenção houve o reforço das estruturas da igreja. Por volta de 1780 começou o início dos trabalhos na colina que alojava o templo para a confecção da réplica do Santuário de Bom Jesus de Braga, em Portugal. Estes trabalhos iriam contemplar um adro em forma de terraços coroado por doze estátuas dos profetas e uma rampa ladeada por seis capelas (Passos) contendo sete cenas da Paixão. Justamente nesse ponto dá-se a intervenção do Aleijadinho. Em um primeiro momento, a atuação do Aleijadinho foram as 66 esculturas dos Passos, executadas em cedro rosa entre 1796 e 1799, figurando as cenas da Paixão do Senhor. As capelas que as acomodariam foram construídas em período posterior (1802-1818). Sendo que entre 1800 e 1805 foram esculpidos os 12 profetas em pedra sabão, em duas etapas: na primeira, os profetas do primeiro andar, e na segunda, os do terraço acima da escada.

Apesar da intervenção do Aleijadinho ter sido basicamente no âmbito das esculturas, o caráter monumental do conjunto escultórico dos profetas os torna parte integral do edifício. Nos trabalhos anteriores do Aleijadinho, a escultura tinha um papel mais secundário, subordinada ao fato arquitetônico do frontispício da igreja, por exemplo. Em Congonhas, a escultura domina a arquitetura, criando uma interação nova entre a fachada da igreja e o conjunto dos profetas. Embora seja necessário notar que à época do Aleijadinho, nem ele e nem os seus contemporâneos, consideravam a fachada ou o adro de uma igreja algo totalmente independente e separado do trabalho de ornamentação. O fato é que do ponto de vista arquitetônico os profetas representam uma solução de linhas verticais contrastantes aos parapeitos planos e horizontais do adro, conferindo movimento e ritmo a todo o conjunto²⁵³. Outro fato a ser ressaltado, é a utilização sutil na construção do adro, de um esquema de curvas côncavas e convexas calibradas de tal forma que dão variedade e movimento, impedindo que todo o conjunto caia na monotonia. Desse modo a arquitetura utilizada no adro pelo Aleijadinho, em conjunto com as estátuas dos profetas oferece um exemplo de como elementos interdependentes se complementam coroando de harmonia a totalidade da obra. Muito provavelmente, o fato do Aleijadinho, já estar na velhice e completamente atacado pela sua doença, influenciou sobejamente na expressão e na força dos seus profetas, fazendo deles

²⁵³ Cf. BURY, John. *Arquitetura e Arte*...., p. 28.

uma das obras primas não só do barroco brasileiro, como também da alma cultural brasileira²⁵⁴.

Quando o Aleijadinho morreu em 1814, o ouro aluvional de Minas Gerais já tinha se esgotado quase por completo. Isso explicaria em parte a classificação de alguns autores para o período com um “surto arquitetônico”²⁵⁵. Com efeito, após o período da genialidade do Aleijadinho, a força e a arte da arquitetura brasileira, de fato se manifestariam novamente com a mesma genialidade, nas obras dos modernistas, período em que o Brasil começará a se destacar no cenário internacional pela sua arquitetura moderna de formas sinuosas, genuinamente brasileiras.

1.4 O ESPAÇO LITÚRGICO CATÓLICO EM SÃO PAULO.

1.4.1 As Primeiras Igrejas Paulistas

Apesar de existirem indícios da presença anterior dos jesuítas na Vila de Piratininga²⁵⁶, a fundação do núcleo inicial da cidade de São Paulo acontece oficialmente por obra dos Jesuítas em 25 de janeiro de 1554, quando por ocasião da comemoração da conversão de S. Paulo, o Apóstolo dos gentios, aí celebram missa²⁵⁷. A primeira igreja propriamente dita, da qual se tem notícia, foi construída pelos jesuítas, através da intervenção

²⁵⁴. “[...] em Minas, no século XVIII, manifestou-se artisticamente, pela primeira vez, uma autêntica cultura brasileira”. MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p.384.

²⁵⁵ Cf. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa...*, p. 195.

²⁵⁶ “Ora, é sabido que os jesuítas subiram ao planalto [de Piratininga, ou seja, S. Paulo] de forma estruturada bem antes dos portugueses (exceção feita à malograda fundação de Martim Afonso de Sousa que se dissolveu já em 1536), [...] Suas razões [dos jesuítas] deviam, portanto, enraizar-se em outro tipo de preocupações, além dos motivos de ordem prática [...]. A documentação dessas razões, aliás, está abundantemente demonstrada nas inúmeras cartas jesuíticas que nos chegaram: em primeiro lugar, o desalento em pregar aos portugueses do litoral – mesclado com os problemas com a família Ramalho – e o desejo de, a exemplo do Apóstolo [Paulo], ‘ir ao gentio’, mais interessado nas coisas espirituais do que os novos colonos [...]; a escolha do sítio, ‘em melhor lugar posto’, por ser ali o ponto de confluência de várias nações indígenas; as freqüentes menções aos exemplos de Paulo e dos demais apóstolos”. KEHL, Luís Augusto Bicalho. In: VILHENA, Maria Ângela e PASSOS, João Décio (Orgs.). *A Igreja de São Paulo*. São Paulo: Paulinas, 2005, p. 86.

²⁵⁷ Sobre onde tenha se celebrado essa missa de fundação, existem três hipóteses: a) Missa Campal, com altar portátil; b) Na choupana onde o Pe. Manuel da Nóbrega havia batizado em 1553 vários indígenas, celebrando inclusive uma missa; c) Na casinha (*paupercula domus*) feita de pau a pique, com ajuda do cacique Tibiriçá, para a habitação dos jesuítas. MORAES, considera o mais certo, a utilização da velha choupana. Cf. MORAES, Geraldo Dutra de. *A Igreja e o Colégio dos Jesuítas de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1979, p. 15ss.

do Pe. Afonso Brás, noto taipeiro²⁵⁸, ajudado pela mão de obra do gentio²⁵⁹. A partir da construção da igreja jesuítica, juntamente com o Colégio, inicia-se o ciclo de construções - e consequentemente a evolução - do espaço litúrgico na urbe de São Paulo.

De modo geral, pode-se dizer que as igrejas do período colonial no estado de São Paulo não tiveram o mesmo desenvolvimento que no resto do país²⁶⁰ e, desse período, infelizmente restam poucos exemplares - especialmente na cidade de São Paulo - que ainda mantenham as características primitivas²⁶¹.

Das antigas Capelas e igrejas de São Paulo²⁶², nos limitaremos à análise, a título de exemplo, do Convento da Luz. Isto devido a ser ele um dos conjuntos que mantém uma grande importância para a cidade - abriga o Museu de Arte Sacra e o túmulo do beato frei Galvão - e por ser o conjunto arquitetônico antigo que melhor se conservou até os nossos dias, exemplificando dessa forma, a evolução do antigo espaço de culto na cidade de São Paulo.

²⁵⁸ Nascido em 1524, em Sampaio de Arcos, Vila de Avelãs e falecido no Rio de Janeiro em 30 de maio de 1610, padre Afonso Brás foi o responsável pela construção dos primeiros edifícios de taipa em São Paulo, São Vicente e no Rio de Janeiro. Cf. MORAES, Geraldo Dutra de. *A Igreja e o Colégio*...., p. 24.

²⁵⁹ “Coube ao erudito padre Afonso Brás, lídimo precursor da arquitetura brasileira, a elaboração dos projetos [igreja e Colégio] e a direção geral das obras. Teve como auxiliares, além dos prestimosos índios guaianás, os demais membros da Companhia de Jesus, que se ocuparam das funções de pedreiros, carpinteiros e taipeiros, inclusive o abnegado irmão Mateus Nogueira, que se destacou como exímio ferreiro [...]. A solenidade de inauguração da igreja e do Colégio se verificou em 1 de novembro de 1556”. Idem, p. 21.

²⁶⁰ “Quanto aos edifícios religiosos de São Paulo, em comparação aos descritos anteriormente, conviria citar o que diz o pesquisador Eduardo Etzel, cujo minucioso trabalho sobre o Barroco no Brasil destacou os motivos da ausência da grandiosidade do barroquismo na terra dos bandeirantes: ‘o homem do barroco em São Paulo não poderia fazer nada tão brilhante e celebrado como o barroco de Minas Gerais e da orla marítima. Aqui tudo foi diferente, por isso teria que ser diferente o nosso barroco’. Como já analisado por historiadores e por críticos brasileiros e estrangeiros, por Mário de Andrade, Lúcio Costa, Germain Bazin e, mais recentemente, por outros pesquisadores, as privações pelas quais os paulistas passaram nos dois primeiros séculos persistiram no século XVIII, mesmo com a descoberta do ouro. Segundo Etzel, o ouro paulista, em tão pequena quantidade, era frequentemente transformado em joias; é certo que houve paulistas que enriqueceram, e ricos foram os próprios aventureiros que mineravam ou os espertos negociantes que exploravam de longe, mas essa riqueza não se materializou na província de São Paulo, como ocorreu nas Minas Gerais e no litoral do país”. BIANCARDI, Cleide Santos Costa, In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Arte Sacra Colonial*. São Paulo: Unesp, 2001, p. 54.

²⁶¹ “Da era colonial, o conjunto arquitetônico que em melhores condições chegou aos nossos dias, na cidade de São Paulo, é sem dúvida o Recolhimento da Luz. De uma cidade toda edificada em taipa de pilão, poucos exemplares restaram de edifícios realizados nessa técnica. Foram quase todos desfigurados, ou por modernização deteriorante, ou por falta de ambientação. No caso da Luz, tudo foi conservado, até a horta conventual, última em seu gênero na cidade”. TIRAPELI, Percival (org.). *Arte Sacra Colonial*...., p. 36.

²⁶² Para uma história das igrejas de São Paulo, cf. os trabalhos de HOLANDA, Sergio Buarque de. *Capelas antigas de São Paulo*, In: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, vol. 5, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941 e ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo*, São Paulo: Cia Editora Nacional, 1966, 2ª ed.

a) O Mosteiro da Luz.

A alusão à igreja Nossa Senhora da Luz é muito antiga, data dos tempos de Anchieta²⁶³. Apesar das discussões em torno de sua localização primitiva e sobre quando a igreja da Luz tenha sido trasladada para o seu lugar atual²⁶⁴, - no antigo caminho do Guaré, atual avenida Tiradentes - o fato é que da igreja primitiva não restou nenhum registro arquitetônico. A igreja que atualmente é conhecida como mosteiro da Luz e que conserva até hoje a sua função original de recolhimento de religiosas²⁶⁵, tem a sua forma atual graças à pessoa do paulista e arquiteto franciscano, beato frei Galvão.

Antônio de Sant'Ana Galvão nasceu em 1739²⁶⁶, em Guaratinguetá, no interior do Estado de S. Paulo. O pai, Antônio Galvão de França, comerciante e Capitão-mor, pertencia às Ordens Terceiras de São Francisco e do Carmo, e era conhecido pela sua particular generosidade. A mãe, Isabel Leite de Barros, morreu com apenas 38 anos de idade com fama de grande caridade. Antônio viveu com seus irmãos numa casa grande e rica, pois seus pais gozavam de prestígio social e influência política. O pai querendo dar-lhe uma boa formação, mandou-o com a idade de 13 anos para a Bahia, a fim de estudar no Seminário dos Padres Jesuítas, onde já se encontrava um de seus irmãos. Ficou no Colégio de 1752 a 1756 com notáveis progressos no estudo e na prática da vida cristã. Nesse período, o jovem Antonio Galvão toma contato também com a arquitetura religiosa produzida pelos jesuítas e pelos franciscanos. Teria permanecido com a Companhia, mas o pai, preocupado com o clima anti-jesuítico provocado pela perseguição desencadeada pelo Marquês de Pombal, aconselhou Antônio a viver com os Frades Menores Descalços da reforma de São Pedro de Alcântara. Desse modo, frei Galvão rumou para um Convento em Taubaté, dos Frades Menores, não muito longe de Guaratinguetá. Aos 21 anos, no dia 15 de abril de 1760, frei Galvão entrou no noviciado do Convento de S. Boaventura, no Rio de Janeiro e aos 16 de abril de 1761, fez a profissão solene e o juramento, segundo o uso dos Franciscanos, de se empenhar na defesa da Imaculada Conceição de Nossa Senhora, doutrina ainda controversa, mas aceita e defendida

²⁶³ “‘Domingos Luiz estava acabando a igreja, Já lhe dissemos missa nella cõ mta festa’, escrevia Anchieta, de São Paulo, vinte e cinco anos depois da primeira missa oficiada por Manuel de Paiva, no domingo de 15 de novembro de 1579 ao capitão Jerônimo Leitão, passando assim a primeira certidão de nascimento da Igreja de Nossa Senhora da Luz” ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo*, São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1966, p. 03.

²⁶⁴ Cf. Idem, pp. 3ss.

²⁶⁵ Cf. TIRAPELLI, Percival. *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 212.

²⁶⁶ Para a vida de frei Galvão, Cf. Miryan, Sor. *Vida do Venerável Servo de Deus Frei Antônio de Sant'Ana Galvão*, 2ª edição, São Paulo, 1936.

pela Ordem Franciscana. Um ano depois da profissão religiosa, frei Galvão recebeu a ordenação presbiteral, em 11 de julho de 1762.

Depois de ordenado foi mandado para o Convento de S. Francisco em São Paulo, com o fim de aperfeiçoar os estudos de filosofia e teologia. Uma vez terminados os estudos, em 1768, foi nomeado Pregador, Confessor dos Leigos e Porteiro do Convento. Em 1769-70 foi designado Confessor de um Recolhimento de piedosas mulheres, as "Recolhidas de Santa Teresa" em São Paulo. Neste Recolhimento, encontrou Irmã Helena Maria do Espírito Santo, religiosa de profunda oração e grande penitência, observante da vida comum, que afirmava ter visões pelas quais Jesus lhe pedia para fundar um novo Recolhimento. Frei Galvão, como confessor, ouviu e estudou tais mensagens e solicitou o parecer de pessoas notáveis e esclarecidas, que reconheceriam tais visões como válidas. Assim sendo, a data oficial da fundação do novo Recolhimento seria 02 de fevereiro de 1774. Sabe-se que irmã Helena queria modelar o Recolhimento segundo a Ordem do Carmo, mas o Bispo de São Paulo, quis que fosse segundo a Ordem das Concepcionistas, aprovadas pelo Papa Júlio II, em 1511. A fundação passou a se chamar então "Recolhimento de Nossa Senhora da Conceição da Divina Providência" tendo Frei Galvão como seu fundador.

O Recolhimento, no início, era uma Casa que acolhia jovens para viver como religiosas sem o compromisso dos votos. Isto para burlar as proibições do Marquês de Pombal, que nesse momento, não permitia novas fundações e nem novas consagrações religiosas. Aos 23 de fevereiro de 1775, morreu Irmã Helena e frei Galvão assumiu a tarefa de sustentar as Recolhidas, missão que exerceu com afincamento e humildade. Devido ao grande número de vocações, frei Galvão se viu na necessidade de aumentar o edifício do Recolhimento. Isso seria feito por ele durante quatorze anos (1774-1788), angariando esmolas em São Paulo e mesmo fora da cidade²⁶⁷. Por outros quatorze anos (1788-1802), dedicou-se à construção da Igreja, inaugurada finalmente aos 15 de agosto de 1802, com a integração do Recolhimento à igreja. Ao falecer, em 23 de dezembro de 1822, faltava à igreja apenas a torre, que foi concluída pelo seu sucessor, frei Lucas da Purificação. Frei Galvão, a pedido das religiosas e do povo, foi sepultado na Igreja do Recolhimento que ele mesmo construíra.

Sabe-se que frei Galvão, além da construção do Recolhimento da Luz, acompanhou também a construção do convento e da igreja dos Franciscanos no atual Largo de São Francisco. Com efeito, os dois conjuntos coloniais têm traços parecidos, especialmente nas sineiras dos frontispícios de suas igrejas. Nos traços de ambos os conjuntos arquitetônicos há

²⁶⁷ Cf. ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo...*, p. 17.

ainda uma possível influência de modelos de igrejas que frei Galvão conheceu anteriormente na Bahia e no Rio de Janeiro²⁶⁸.

Utilizando as técnicas de então, frei Galvão levantou com a ajuda das freiras e de taapeiros, que na maior parte das vezes trabalhavam voluntariamente no projeto, o antigo Recolhimento da Luz, que se tornou uma construção sólida e despojada, de grossas paredes de taipa de pilão.

O projeto original do Mosteiro da Luz dava frente para a cidade, com entrada pela atual Rua Jorge Miranda. Quando frei Galvão construiu outro frontispício na igreja²⁶⁹, o endereço principal passou para o Caminho do Guaré, atualmente Avenida Tiradentes, nº 676²⁷⁰. No novo frontispício de estilo barroco, a nota franciscana mais marcante é a galilé com as três aberturas em arcos plenos, emolduradas em granito. Ambos frontispícios conservam suas torres próprias e, assim como a capela da Ordem Terceira, no Largo de São Francisco, a igreja tem a planta poligonal, desenho raro na arquitetura colonial de São Paulo.

Da capela, que forma um octógono, saem duas alas laterais. Atualmente, ao entrar-se na igreja pela av. Tiradentes, o altar-mor pode ser visto ao fundo, no lado esquerdo, sendo que existem outros dois altares menores laterais, inseridos no corpo do octógono. No interior da igreja, a decoração dos retábulos é em estilo barroco e aí está conservada a imagem quinhentista de Nossa Senhora da Luz, feita em barro policromado.

Frei Galvão é considerado um arquiteto de mérito, “pois o convento que projetou é bem arejado e saudável, com corredores desafogados e abertura para pátios ajardinados”²⁷¹. Em 1929, o Recolhimento tornou-se Mosteiro, incorporado à Ordem da Imaculada Conceição (Concepcionistas) e as irmãs Concepcionistas atualmente ocupam dois dos três claustros do projeto original. O terceiro, aberto ao público, foi incorporado (desde 1970) à ala do Museu de Arte Sacra, que guarda uma coleção de vários objetos de uso litúrgico, como imagens barrocas, - entre elas obras de Aleijadinho - alfaias, mobiliário, etc. Existe também aí um cemitério, que não é mais usado.

²⁶⁸ Cf. TIRAPELLI, Percival. *Igrejas Paulistas: Barroco...*, p. 216.

²⁶⁹ Visionário, frei Galvão intuiu que aquela nova entrada para a igreja teria uma importância maior no futuro, dado o crescimento da cidade. Cf. ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo...*, p. 19.

²⁷⁰ “O novo frontão parece dividido em três segmentos, e para concordá-los foram introduzidas volutas. Essa face do edifício recebeu [rua Jorge Miranda], ainda, o reforço de contrafortes, adquirindo a configuração que hoje conhecemos”. TOLEDO, Benedito Lima de. In: TIRAPELLI, Percival. *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 216.

²⁷¹ TOLEDO, Benedito Lima de. *Igrejas Paulistas...*, p. 216.

O conjunto foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 1943 e pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), em 1979.

1.4.2 Novas Construções: o Ecletismo

O conjunto arquitetônico da Luz ilustra o antigo e original grupo de igrejas construídas com a técnica da taipa na metrópole de São Paulo. É necessário dizer que por muito tempo, não houve grandes inovações nas construções, sejam elas civis ou religiosas²⁷². Isso em parte, devido às limitações impostas pelas técnicas construtivas da taipa de pilão²⁷³ e, em boa parte também, pela dificuldade de uma abertura maior de mentalidade no paulistano em acolher o novo²⁷⁴. Essa dificuldade em particular, tem suas origens na situação de isolamento geográfico da então pequena cidade de São Paulo,²⁷⁵ que por diversas vezes, - devido à uma conjunção de fatores - correu o risco de não conhecer desenvolvimento econômico algum²⁷⁶.

²⁷² “Podemos dizer que São Paulo conseguiu chegar à metade do século XIX incólume às coisas do progresso material [...]. [...] Desde os anos finais do século XVIII até 1850, São Paulo praticamente não conheceu nenhuma novidade arquitetônica.” LEMOS, Carlos. In: FABRIS, Anna Teresa (Org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*, São Paulo: Nobel-Edusp, 1987, p. 72.

²⁷³ “A fisionomia arquitetônica das casas coloniais era retangular e compacta. Os condicionamentos técnicos do emprego da taipa determinaram o uso do telhado de quatro águas em formato piramidal ou de duas águas em construções menores. [...] As paredes tanto externas como internas, eram pintadas de branco, com uma espécie de cal comumente chamada de ‘tabatinga’. Os telhados eram sempre feitos de telhas côncavas. As janelas possuíam uma constante: a grade de proteção pelo lado de fora das folhas [...]. [...] Enquanto as plataformas fronteiras das residências apresentam sistematicamente o piso ou mesmo uma sapata de pedra, tanto o piso do alpendre como o da sala, e o de serviços são de terra socada. Os quartos, porém, são assoalhados, o mesmo se dando com a capela e com o quarto de hóspedes. [...] As casas existentes até a metade do século XIX deveriam, pois, ter mantido a mesma fisionomia, sendo baixas e acaçapadas, embora menos pesadas que as construções dos séculos anteriores e ainda feitas de taipa [...]”. LOUREIRO, Maria Amélia Salgado. *Evolução da Casa Paulistana*, São Paulo: Voz do Oeste, 1981, p. 20.

²⁷⁴ Interessante a polêmica instaurada sobre a remoção de um elemento arquitetônico característico dos casarões da antiga São Paulo: as rótulas. Com a escassez do vidro, -normalmente caro e importado - a grande maioria das casas tinha janelas protegidas por rótulas, que abriam normalmente para fora e muxarabiês, isto é, balcões de treliça (de origem árabe) que permitiam ver o movimento da rua sem ser visto. Entre fins de 1873 no governo de João Teodoro, a Câmara Municipal determinou que esses elementos teriam de ser substituídos por estorvarem os passantes nas calçadas. Com isso, desaparecia um dos símbolos da cidade, o baluarte atrás dos quais os habitantes escondiam-se em suas casas. Cf. TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A Capital da Solidão – Uma História de São Paulo das Origens a 1900*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003, p.378s.

²⁷⁵ “O censo de 1872, o primeiro realizado em âmbito nacional, por iniciativa do governo central, atribui-lhe [a São Paulo] 31.385 habitantes. Era oito vezes menor que a população do Rio de Janeiro (275 mil), três vezes menor que as de Salvador (129 mil) e Recife (116 mil), inferior mesmo a Belém (62 mil), Niterói (47 mil), Porto Alegre (44 mil), Fortaleza (42 mil) e Cuiabá (36 mil), e igual à de São Luís”. Idem, p. 365.

²⁷⁶ “São Paulo conheceu períodos críticos em sua vida. Esteve ameaçada de debilitamento, paralisia, ou mesmo extinção por ataques de índios, no primeiro século, pela debandada da população, na época da corrida ao ouro, e pela falta de outra vocação, quando a era bandeirante entrou em exercício findo. Agora, em plena arrancada rumo ao progresso, era ameaçada, como capital e ponto de referência da província, pela dupla concorrência de

Foi necessário aguardar o século XIX com o progresso econômico advindo do café e a chegada da estrada de ferro, que venceu a barreira geográfica secular da Serra do Mar, para a cidade despertar de sua sonolência, especialmente no tocante à questão arquitetônica²⁷⁷.

Com o desenvolvimento econômico e a chegada de grandes levas de imigrantes para a lavoura do café²⁷⁸, começou então um amálgama de condições econômicas, culturais e sociais que levariam a influências notáveis na arquitetura da cidade²⁷⁹ e conseqüentemente, na sua arquitetura religiosa.

A consequência mais visível foi a substituição gradual da taipa pelo tijolo, destino esse reservado também para igrejas importantes de São Paulo²⁸⁰. Praticamente quase toda a cidade, nesse período, foi reconstruída de alvenaria²⁸¹, inaugurando um triste hábito na cidade: a autofagia. A cada reconstrução, a cidade de São Paulo perdia – e perde ainda – em boa parte, os seus monumentos arquitetônicos em nome de um pretenso progresso²⁸².

Santos, que se firmava como porto decisivo, e de Campinas, principal centro urbano da região produtora de café.” Idem, p. 364.

²⁷⁷ “Continuava a ser São Paulo a pequena cidade de edificação colonial e de escassa população [...]. [...] Em 1865 as primeiras locomotivas da São Paulo Railway atingiram a cidade de São Paulo. E logo depois o surto ferroviário provincial tomando extraordinário impulso fez com que passasse São Paulo a ser um centro de convergência da maior importância [...] [...] Começaram a surgir edifícios de porte e arquitetura muito superiores aos sobrados da velha cidade, avultam-se os prédios particulares denunciadores da presença de *nova arquitetura* [grifos meus]” VV. AA. *A Igreja nos Quatro Séculos de São Paulo Vol. I*, São Paulo: Documentários Nacionais Ltda. (EDONAL), 1955, p. 42s.

²⁷⁸ “[...] a imigração maciça contemporânea do surto do café, não foi feita para povoar terras vazias, e muito menos, para dar terra aos imigrantes. Foi feita para fornecer braços para a agricultura. Para suprir de mão-de-obra os latifúndios onde se cultivava o café, afetados pela crise que os desfalcava do concurso dos negros. [...] Em 1886m registraram-se 9.536 entradas na província [de São Paulo]. E, a partir do ano seguinte teríamos cifras cada vez mais expressivas: 32.112 em 1887, 92.086 em 1888. No ano de 1891, novo recorde: 108.736. E no ano de 1895, novo ainda: 139.998. Nesses totais, entre as várias nacionalidades representadas, a predominância esmagadora era de italianos”. TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A Capital da Solidão...*, p. 401.

²⁷⁹ “As técnicas italianas eram bem distintas daquelas empregadas pelos pedreiros portugueses, que haviam implantado o seu estilo no Rio de Janeiro, ao longo do litoral e em outras regiões. Os italianos preferiam, por exemplo, os alicerces de tijolo aos de pedra, e na carpintaria usavam pregos ao invés de parafusos, o que tinha o efeito de mudar as possibilidades estruturais de certas madeiras” LOUREIRO, Maria Amélia Salgado. *Evolução da Casa Paulistana...*, p. 33.

²⁸⁰ A título de exemplo, foram derrubadas para a reconstrução de novas igrejas as antigas igrejas de S. Bento e a antiga catedral da Sé, ambas originalmente construídas em taipa em meados de 1600. Para o caso da derrubada, da igreja e do colégio dos Jesuítas, núcleo primordial da cidade, “ato de vandalismo intencional”, veja-se: MORAES, Geraldo Dutra de. *A Igreja e o Colégio dos Jesuítas de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1979, p. 54ss.

²⁸¹ “Em 1875, no comecinho da euforia remodeladora, a cidade tinha menos de três mil prédios. Em 1886, ano em que Ramos de Azevedo iniciou os seus trabalhos na capital, os prédios já passavam dos sete mil. Um ano antes, o viajante italiano Dr. Lomonaco já percebera a extensão da febre renovatória e dizia que ‘uma cidade nova tende a substituir a antiga’. Em 1900 a capital do café abriu o século com vinte e um mil prédios construídos em perímetro urbano. Em 1910, as construções chegaram a trinta e duas mil”. LEMOS, Carlos. In: FABRIS, Anna Teresa (Org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*, São Paulo: Nobel-Edusp, 1987, p. 73.

²⁸² Infelizmente esse processo de “destruição-construção” não acabou. Recentemente, uma obra do arquiteto Ramos de Azevedo estava ameaçada de destruição para dar lugar à um estacionamento que “Segundo o Dpto. De Patrimônio Histórico, esse é o projeto n. 1344 do escritório do arquiteto Ramos de Azevedo, personagem-chave na renovação arquitetônica da capital paulista, no começo do século. De acordo com o arquiteto Carlos Lemos, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e autor do livro ‘Ramos de Azevedo e seu

Os mesmos trens que desciam agora a serra do mar com o café traziam no seu bojo os novos materiais²⁸³ que faziam o mimo dos diversos arquitetos, presentes então na cidade e invariavelmente estrangeiros ou brasileiros formados no estrangeiro²⁸⁴. Com efeito, apesar do ensino da arquitetura ser anterior aos cursos de direito no Brasil, os nossos arquitetos eram na maior parte das vezes, com raras exceções, desprestigiados²⁸⁵.

Nesse terreno fértil de novas possibilidades, surgem novas ideias aparecendo então na arquitetura paulista a tendência conhecida por Ecletismo²⁸⁶. Dentro de sua complexidade, as construções ecléticas, especialmente as religiosas, poderiam ser agrupadas em duas correntes²⁸⁷: Segundo essa visão, teríamos então, construções pertencentes ao chamado Ecletismo Historicista, que retomam os modelos de construções antigas não inspiradas ao

Escritório', metade de São Paulo foi modificada por causa do automóvel. 'Enquanto não houver transporte de massa a valer, o automóvel vai destruindo a cidade'. Segundo Leonardi, [...] 'São Paulo preserva cada vez menos sua memória arquitetônica. Acredito que preservar a história é atuar localmente'. In: NAVES, Paulo. Jornal, "A Folha de São Paulo", São Paulo, 06.09.1998.

²⁸³ "Os trens que desciam a Santos carregados de café, retornavam a São paulo repletos de mármore de Carrara, pinho de Riga, vidros coloridos da Bélgica, chapas de Flandres, telhas de ardósia e cerâmica de Marselha, ferragem e louças da Inglaterra". LOUREIRO, Maria Amélia Salgado. *Evolução da Casa Paulistana...*, p. 36.

²⁸⁴ "Começava a cidade a perder o seu ar provinciano, arrojando-se mesmo à edificação de prédios de vários andares. Apareceram, então, os arquitetos que eram estrangeiros ou brasileiros formados fora do País. Entre outros, Maximiliano Hehl, Hausler, Domizziano Rossi, Victor Dubugras, Carlos Eckman, Otaviano Pedreira Mendes e Francisco Ramos de Azevedo projetaram e construíram nos mais variados estilos: neoclássico, neogótico, neocolonial, normando 'cottage', etc. E tão forte era a influência estrangeira, principalmente da velha Europa, que os viajantes que visitaram São Paulo nessa época, como Max Leclerc,, Alfonso Lomonaco, Christopher C. Andrews, Giovanni Pietro Malan, Ferruccio Macola - diziam que o 'aspecto geral das construções paulistanas contribuía para dar a São Paulo um ar de cidade europeia". Idem, p. 35.

²⁸⁵ "O ensino de arquitetura no Brasil é anterior ao estabelecimento dos cursos jurídicos, mas nem por isso os arquitetos angariaram prestígio equivalente ao dos bacharéis. Data de 1816 a vinda de um grupo de artistas franceses para a corte do Rio de Janeiro, ainda sob a regência do então príncipe D. João (1767-1826 – futuro D. João VI, rei de Portugal), para introduzir no país um conhecimento artístico de gosto neoclássico. Mas é somente em 1827 que começa a funcionar regularmente a Academia de Belas-Artes, incluindo em seu currículo a arquitetura, curso organizado por Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850) [...]. [...] As avaliações sobre o ensino da arquitetura no último quartel do século 19 não eram nada promissoras. Luiz Schreiner (1838-1892), engenheiro e arquiteto formado na Real Academia de Belas-Artes de Berlim e ativo no Rio de Janeiro, foi um crítico radical da situação no país. Em 1883 manifestava-se: [...] A arquitetura entre nós não deu um passo avante desde o princípio deste século, embora esta época marcasse uma revolução colossal". SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 2002, p.30.

²⁸⁶ "A nosso ver, hoje devemos entender Ecletismo [em São Paulo] como sendo toda a somatória de produções arquitetônicas aparecidas a partir do final do primeiro quartel do século passado [i.e., o séc. XIX], que veio juntar-se ao Neoclássico histórico surgido por sua vez como reação ao Barroco. Sabemos que, naqueles dias, primeiramente vieram as obras neogóticas em contraposição às neoclássicas e dessa coexistência inicial é que veio À tona no panorama arquitetônico a expressão filosófica Ecletismo, que designava primordialmente a tolerância a duas idéias ou dois comportamentos concomitantes". LEMOS, Carlos. *Arquitetura Brasileira...*, p. 70.

²⁸⁷ LEMOS contabiliza até nove divisões ou grupos para a classificação das construções ecléticas (é bem verdade que ele considera a possibilidade de haver mais divisões). Levaremos em consideração apenas os grupos por ele delineados que englobam mais claramente a arquitetura religiosa desse período – e que, diga-se de passagem, permanecerá ainda por muito tempo na inspiração para a construção de igrejas – e que antecede em São Paulo o período de construções religiosas modernas. Cf. LEMOS, Carlos. *Arquitetura Brasileira...*, p. 74s.

mundo clássico²⁸⁸, como por exemplo, o neo-gótico, o neo-românico, o neo-bizantino²⁸⁹ (mas também, especialmente para o caso da arquitetura civil, o neo-egípcio, o neo-assírio etc.). E um segundo grupo que propõe uma retomada do tema colonial, com forte coloração nacionalista, denominado de estilo Neo-colonial²⁹⁰.

Esse primeiro grupo de estilos históricos, é o grupo que mais representantes têm na arquitetura religiosa católica na cidade²⁹¹. O exemplo mais célebre em estilo neo-gótico, é a atual Catedral da Sé²⁹² e, das várias igrejas de São Paulo que seguem o estilo neo-românico, talvez o exemplo mais belo seja o da Igreja de Santa Cecília.

Dada a importância da Catedral para a cidade de São Paulo, daremos um enfoque maior à sua história e desenvolvimento de sua construção.

a) A catedral da Sé: O neo-gótico

A história da catedral da Sé começa nos inícios da Vila de São Paulo do Piratininga, quando finalmente, em maio de 1598, a primeira matriz da vila de São Paulo começou a ser construída²⁹³. O lugar escolhido foi justificado pelo fato de haver ali uma capela anterior, onde foram enterrados alguns moradores da Vila²⁹⁴.

²⁸⁸ Embora existam igrejas em São Paulo construídas ou reformadas ao sabor do neo-clássico, como é o caso da Igreja de São Cristóvão, na atual Av. Tiradentes. Cf. SAIA, Helena. *Da Capela à Metrópole*. São Paulo: Imagem Data, 1997, p.67.

²⁸⁹ “Obedecendo a projeto do arquiteto alemão Richard Berndt [o mosteiro de São Bento], mescla traços bizantinos e góticos, e sua construção, entre 1910 e 1922, foi acompanhada pelo [também alemão] engenheiro arquiteto Georg Przyrembel”. Idem, p.28.

²⁹⁰ Veja-se, por exemplo, o projeto (não executado) para a igreja matriz da paróquia de Suzano-SP, na diocese de Mogi das Cruzes. De autoria do célebre arquiteto Benedito Calixto de Jesus Netto é de clara inspiração neo-colonial. Cf. VV. AA. *A Igreja nos Quatro Séculos de São Paulo Vol. I*, São Paulo: Editora Documentários Nacionais Ltda. (EDONAL), 1955, p. 495.

²⁹¹ “Igrejas desse período que chamamos atual e obedecem a estilos ora inteiramente romano, ora gótico, ora híbrido, há tantas na capital. Nunca perdem a sua mocidade a do Coração de Jesus, que em 1900 fazia cantar seus sinos e mostrava no alto a bela imagem iluminada, o Coração de Maria, São Geraldo (romana), Santa Ifigênia (gótica), o Bom Jesus do Brás (mais ou menos Romano), etc., etc.” ALMEIDA, Cônego Luís Castanho de. *São Paulo Filho da Igreja*, Petrópolis: Vozes, 1957, p. 173.

²⁹² Para um histórico atualizado e detalhado da catedral da Sé, especialmente após as reformas hodiernas, utilizamos também, o notável trabalho de RAMIREZ, Karen Niccoli. *Catedral da Sé de São Paulo: Aspectos Históricos, Arquitetônicos e Estruturais* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Escola Politécnica da USP, 2005.

²⁹³ “Os anos sucederam aos anos e, apesar de já ter vigário, não podia São Paulo gabar-se de possuir matriz. [...] Afinal decidiu a Câmara de 1598 acabar com esse ‘status quo’ desagradável para os brios municipais. Convocou-se ajuntamento a 30 de maio de 1598 e deste ‘meeting’ desceu o ‘auto de concerto que fizeram os officiaes da câmara cõ Domingos Luiz e luisalvares’ para fazerem ‘corpo de igreja’ e capela matriz”. TAUNAY, Affonso d’Escragnolle. *São Paulo nos Primeiros Anos*. Tours: Imprensa de E. Arrault Et Cie., 1920, p.51.

²⁹⁴ SOUZA, Ney de, In VILHENA, Maria Ângela (Org.). *A Igreja de São Paulo*. São Paulo: Paulinas, 2005, p.116.

Posteriormente, com a elevação da Vila à sede de Diocese em 1745²⁹⁵, o primeiro bispo, Dom Bernardo Rodrigues, que tomou posse em 08 de dezembro de 1748, teve que se hospedar no colégio dos Jesuítas, haja vista que a igreja matriz estava totalmente arruinada, necessitando de urgentes reparos. As obras de reconstrução, especialmente da fachada, terminaram em 1754, tendo como mestre de obras o mestiço conhecido como Tebas²⁹⁶.

Dessa antiga Sé, reconstruída em taipa, sabe-se que espelhava a simplicidade da então pacata cidade de São Paulo, suscitando comentários não muito animadores pelos visitantes que então chegavam de fora, especialmente em relação à sua arquitetura²⁹⁷. A arquitetura da antiga Sé apresentava o mesmo esquema da maior parte das igrejas coloniais da época: Capela-mor ao fundo, menor que a nave; altares laterais com decorações em talha, enquanto que o exterior apresentava uma fachada com frontão rendilhado e óculo; três característicos janelões com guarda-corpos e uma única porta de entrada. Do lado do evangelho, situava-se o campanário coroado com uma cúpula octogonal, enquanto que do lado da epístola havia um anexo com dois níveis, possuindo no nível inferior grandes janelas com guarda-corpos.

Com o crescimento da cidade em população e com o enriquecimento de sua sociedade, primeiro por obra do café e, posteriormente pelo nascedouro parque industrial, foi-se fazendo premente a necessidade de se construir uma nova Sé que fosse mais adequada para acolher os fiéis e, ao mesmo tempo, simbolizasse melhor a sociedade paulistana em franca expansão econômica.

Embora as ideias para a construção de uma nova catedral fossem anteriores²⁹⁸, foi somente em 1888 que se fez uma primeira reunião em presença do bispo D. Lino Deodato de Carvalho, para se discutir o esboço de um projeto para a nova igreja. Em 1889 foi-se acordado que o melhor local para a construção da Sé nova seria a atual Praça da República, mas por problemas políticos a ideia não vingou. Esse projeto, discutido pela mesa composta pelo bispo e por integrantes da elite da sociedade paulista, - como, por exemplo, o Senador Antônio Prado - levava à conclusão unânime de que o modelo que melhor satisfaria às aspirações da sociedade paulopolitana seria o de uma catedral no estilo neo-gótico. Por esse motivo, o

²⁹⁵ “A criação do bispado deu-se com a Bula Candor Lucis Eternae do Papa Bento XIV, em 23 de dezembro de 1745”. AA. VV. *A Igreja nos Quatro Séculos de São Paulo Vol. I*, São Paulo: Editora Documentários Nacionais Ltda. (EDONAL), 1955, p. 128.

²⁹⁶ Cf. RAMIREZ, Karen Niccoli. *Catedral da Sé de São Paulo: Aspectos Históricos, Arquitetônicos e Estruturais*, (Dissertação de Mestrado) São Paulo: Escola Politécnica da USP, 2005, p.05.

²⁹⁷ “Da catedral, Daniel P. Kidder, que andou aqui por 1839, não recebeu boa impressão. Aliás o que ele notava com muita freqüência era que a construção das igrejas em geral, no Brasil, parecia não levar em conta ‘as conveniências do orador nem as do auditório’, coisa realmente chocante para o seu espírito de pastor que ligava, pela palavra, os fiéis ao Senhor. [...] Tschudi também não se entusiasmou com a Sé em 1860.” ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo...*, p. 25.

²⁹⁸ Cf. RAMIREZ, Karen Niccoli. *Catedral da Sé de São Paulo...*, p.10s.

projeto foi encomendado ao único arquiteto na cidade em grau de realizá-lo: o alemão Maximiliano E. Hehl²⁹⁹.

Infelizmente, problemas de ordem financeira detiveram as articulações para o início da obra. Foi só com D. Duarte Leopoldo e Silva – que assumiu a diocese em 14 de abril de 1907 – que as obras de fato começariam. Assim sendo, a data de nascimento da nova catedral pode ser considerada o dia 25 de janeiro de 1912, quando, numa reunião realizada no antigo palácio São Luís, D. Duarte, - agora Arcebispo da Arquidiocese (1908) - e representantes das principais famílias da capital paulista constituíram a Comissão Executiva para tocar as obras da futura nova Catedral³⁰⁰.

Depois de várias negociações sobre os terrenos - que envolveria inclusive a demolição em 1911 da velha Sé, a golpes de picareta³⁰¹ - chegou-se finalmente ao lugar onde nasceria o novo edifício religioso. Em 06 de julho de 1913 lançou-se a pedra fundamental, com a esperança de que por ocasião da comemoração do Centenário da Independência, em 1922, ela estivesse pronta. Ledo engano³⁰².

O projeto era grandioso: 111 metros de comprimento por 60 metros de largura, as suas torres chegariam a 92 metros de altura. O corpo central seria constituído por cinco naves, sendo que a nave central mediria 12 metros de largura, enquanto que as laterais mediriam 7,5 metros. De um total de 46 estátuas de santos previstas para ornar externamente a Catedral, 14 estariam na fachada frontal divididas, grosso modo, dessa forma: Na fachada propriamente dita, estão esculpidas as figuras dos Padres da Igreja, enquanto que no portal que emoldura as portas de entrada em jacarandá, estão - do lado do evangelho - as quatro estátuas dos profetas, Isaías, Jeremias, Ezequiel e Daniel. No meio está a estátua de S. João Batista, o precursor e, no outro lado, - o da epístola - estão os quatro evangelistas. Nessa mesma moldura em granito, em vários níveis de profundidade no portal aparecem motivos da flora brasileira e dos símbolos eucarísticos (trigo e a videira). Sob o altar-mor, descendo por escadas laterais está a

²⁹⁹ “Engenheiro arquiteto pela Escola Politécnica de Hannover, o alemão Maximiliano Hehl, nascido em 1861, somente chegou ao Brasil em 1888, incentivado pelo seu irmão também engenheiro Rudolf, para trabalhar como membro da equipe de engenheiros na estrada de ferro Bahia-Minas durante dois anos. Passou a viver em São Paulo, onde assumiu o cargo de chefe de escritórios do Banco União e, posteriormente, do escritório do Dr. Ramos de Azevedo, serviço este no qual permaneceu por 09 anos. [...] Foi somente em setembro de 1896 que Maximiliano Emílio Hehl ingressou, como professor substituto, na Escola Politécnica [de São Paulo].” Idem, p.11.

³⁰⁰ Cf. ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo*...., 27.

³⁰¹ Cf. RAMIREZ, Karen N. *Catedral da Sé de São Paulo*...., p. 12.

³⁰² “Por problemas financeiros, a inauguração da Catedral, ainda incompleta, aconteceu por ocasião do IV Centenário da cidade em 1954; em 1967 são inauguradas as duas torres e finalmente em 2002, por ocasião da restauração, são completados os 14 torreões que faltavam e que estavam previstos no projeto original, bem como a instalação do vitral, guardado há décadas em caixas, na grande Rosácea do frontão”. Folha On-line de 20.02.2002, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/catedraldase/>, acesso em 15.06.2011.

cripta, - aliás, a primeira etapa da construção a ser inaugurada em 1919 - uma capela subterrânea em forma de cruz latina destinada a acolher os corpos³⁰³ dos Bispos e Arcebispos defuntos da cidade de São Paulo.

Apesar de inspirar-se ao gótico, a arquitetura da Catedral é única, seja pela disposição dos seus espaços, como, por exemplo, o grande octógono sob a cúpula, seja pela utilização de elementos da fauna e flora brasileira esculpidos no granito³⁰⁴, - bem ao gosto do espírito nacionalista presente no primeiro período da República - seja ainda, pela utilização de uma cúpula inspirada em modelos renascentistas³⁰⁵, influência do Ecletismo.

No acabamento de quase todas as paredes e detalhes, foi utilizado granito nacional³⁰⁶ retirado de uma pedreira comprada na região de Ribeirão Pires, apenas para esta finalidade³⁰⁷. Na época, o estilo neo-gótico suscitou várias discussões e polêmicas³⁰⁸, mas foi justamente esse estilo que perdurou do início ao fim da execução do projeto.

As obras foram dirigidas desde o princípio pelo engenheiro arquiteto Maximiliano E. Hehl³⁰⁹, até 27 de agosto de 1916, data do seu falecimento. Por ocasião da última fase dos trabalhos, antes da inauguração, o último diretor foi o engenheiro Dr. Luiz de Anhaia Melo. Depois de inúmeros esforços, às 9 horas da manhã de 25 de janeiro de 1954, o Cardeal arcebispo de São Paulo, Dom Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta, celebra a missa inaugural da catedral metropolitana de São Paulo, apinhada de fiéis, na praça da Sé. Na ocasião, ele lê uma mensagem de bênção do Papa Pio XII. Assim, com essa missa inaugural,

³⁰³ Além dos bispos, estão enterrados na cripta os restos mortais do índio Cacique Tibiriçá e o Pe. Feijó, regente do império.

³⁰⁴ “Representam os elementos brasileiros o café, o cacau, o milho, [...], o maracujá, a orquídea [...], ao lado do tatu, do tucano, do lagarto, da garça, do mico, do sapo-boi e do papagaio” RAMIREZ, Karen N. *Catedral da Sé de São Paulo...*, p. 72.

³⁰⁵ A construção dessa cúpula foi um dos episódios mais polêmicos da construção da Catedral, motivando inclusive o pedido de demissão do Engenheiro chefe Nicolau Henrique Longo em 1950. Até mesmo Roma teria se manifestado contrária à cúpula, porém ao final, permaneceu a vontade do arquiteto Maximiliano e do próprio D. Duarte, que havia previsto anos antes, ainda em vida, alguma polêmica em torno desse projeto. Cf. Idem, p. 220s.

³⁰⁶ Interessante o texto contemporâneo da inauguração da Catedral - embora de tom romântico - que celebra o fato como um dos grandes feitos da cultura nacional: “Simboliza a alma dos audaciosos bandeirantes intrépidos e fortes, que atravessaram florestas e rios dilataram o Brasil, até os contrafortes dos Andes. Nos capitéis dessas colunatas abrem-se as nossas flores brasileiras. É a samambaia que se entrelaça indolente. É o maracujá, mostrando a sua beleza mística dos instrumentos da Paixão. É a aveludada, a macia, a etérea orquídea, agora incrustada na pedra - lembrando a riqueza das nossas selvas. É o caju, na sua polpa sumarenta. É o café na sua pompa de riqueza. Nas magníficas rosáceas, essas flores recebem o beijo da luz solar e o sereno das noites tépidas, e apregoam a grandeza do Brasil.” AA. VV. *A Igreja nos Quatro Séculos de São Paulo Vol. I*, São Paulo: Documentários Nacionais Ltda. (EDONAL), 1955, p. 130.

³⁰⁷ Cf. RAMIREZ, Karen N. *Catedral da Sé de São Paulo...*, p. 196.

³⁰⁸ Cf. Idem, p. 67s.

³⁰⁹ Interessante lembrar, que na área religiosa, Maximiliano E. Hehl legou outras obras para a cidade, como, por exemplo, a Igreja da Consolação, situada na atual av. Consolação, projeto de 1907 e a igreja de Santo Agostinho, na Praça Santo Agostinho, construção iniciada em 1911.

se encerrava um dos capítulos da epopeia da construção da Catedral da Sé, que consumiu grandes empenhos³¹⁰ de toda uma geração.

b) A igreja de Santa Cecília: O neo-românico

A primeira menção sobre a igreja de Santa Cecília³¹¹ é de um abaixo assinado com vinte assinaturas, encaminhado para a Câmara Municipal de São Paulo em 1860. Nele, os moradores expressavam o desejo de adquirir um terreno para a construção de uma igreja dedicada à São José e à Santa Cecília. Posteriormente com a doação do terreno, os devotos de São José e de Santa Cecília, construíram a primeira capela, feita em madeira, sem arquitetura e sem solidez. Tinha apenas um altar-mor, muito simples, com as duas imagens dos padroeiros³¹². Desse modo nascia a atual igreja de Santa Cecília, situada em local estratégico, na estrada que saindo do centro da cidade conduzia à região de Campinas³¹³. Em 1880, foi fundada a Irmandade de São José e Santa Cecília com o objetivo de se construir uma nova capela, já que a primeira era muito acanhada. Em 1884 foi concedida à nova capela a ‘*Benedictio loci*’, (era então bispo, Dom Lino Deodato Rodrigues de Carvalho) para que aí pudesse ser celebrada a missa e demais atos religiosos³¹⁴.

Com o crescimento do bairro a capela foi elevada à paróquia em 1895 pelo bispo D. Joaquim Arcoverde Albuquerque Cavalcanti. O seu primeiro pároco foi ninguém menos que o Pe. Duarte Leopoldo e Silva (futuro Arcebispo da diocese), que ali permaneceu por seis anos. Nesse ínterim houve a necessidade de, mais uma vez, ampliar-se a igreja que, graças à devoção sempre crescente dos fiéis, seria dedicada à Santa Cecília. O Pe. Duarte concebeu e acalentou a ideia da construção do novo templo³¹⁵, mas apesar de estar presente na Cerimônia

³¹⁰ Para um relato dos esforços realizados em torno da construção da Catedral, veja-se RAMIREZ, Karen N., *Catedral da Sé...*, p. 195ss.

³¹¹ Cf. ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo...*, p. 235.

³¹² Idem.

³¹³ SAIA, Helena. *Da Capela à Metrópole*. São Paulo: Imagem Data, 1997, p.72.

³¹⁴ Cf. AA. VV. *A Igreja nos Quatro Séculos de São Paulo Vol. I*, São Paulo: Documentários Nacionais Ltda. (EDONAL), 1955, p. 433.

³¹⁵ Nesse aspecto, era a demonstração já precoce do engenho construtivo e empreendedor do Arcebispo D. Duarte, que legou à Arquidiocese várias obras associadas ao seu nome: a Catedral da Sé, a Cúria com a sua organização e dependências, o Palácio episcopal, o Seminário Arquidiocesano (Ipiranga), o Museu de Arte Sacra, o Arquivo Arquidiocesano e o cuidado com o patrimônio da Arquidiocese. Cf. ASSIS, Mons. Victor Rodrigues de. *D. Duarte Leopoldo e Silva*. Catanduva: Catanduva, 1967, p. 84.

da pedra fundamental³¹⁶ e na inauguração, que marcou história na Arquidiocese³¹⁷, a execução de fato de todos os trabalhos caberia ao terceiro pároco, o Pe. Paulo Pedroso que, após 25 anos, pôde ver totalmente concluídas as obras da igreja.

O projeto foi encomendado ao arquiteto italiano Giulio Micheli³¹⁸, um dos mais importantes arquitetos italianos estabelecidos na cidade nesse período³¹⁹. Formado em Florença, e de família nobre – tinha o título de Conde - Micheli não costumava adotar a reprodução de estilos arquitetônicos que conheceu na Europa e em outros países. Contudo, na criação da igreja de Santa Cecília, foi eclético: buscou inspiração nos traços da arquitetura românica, não só no próprio edifício, como na decoração de seu interior.

A igreja possui uma planta em cruz latina. No transepto, coroado por uma cúpula, encimada por um ornamento em forma arredondada, localizam-se os altares laterais. O corpo da igreja é composto por três naves, sendo a nave central mais alta, para permitir a presença de um clerestório. No meio da fachada ergue-se o campanário, encimado por um telhado pontiagudo de forma poligonal. Nesse campanário está um dos sinos da antiga igreja da Sé, que tocara nas festividades da Independência³²⁰. Externamente a decoração de todo o corpo da igreja, seguindo o estilo neo-românico, é marcada por uma série de arcos plenos, enquanto que internamente, o teto da igreja apresenta uma série de abóbadas, todas decoradas com pinturas. Além das colunas, pintadas imitando o mármore, o piso da igreja é muito elegante, sendo todo ele composto por um mosaico de ladrilhos hidráulicos.

³¹⁶ “Em 19 de março de 1897, solenemente era lançada a pedra fundamental da futura matriz de Santa Cecília”. RODRIGUES, Júlio. *D. Duarte Leopoldo e Silva: Esboço Biográfico*. São Paulo: Instituto D. Anna Rosa, 1929, p. 56.

³¹⁷ “E esta inauguração soleníssima teve lugar em 22 de novembro de 1901, marcando data memorável para São Paulo, que pôde naquele dia, surpreso, constatar que possuía formosa e artística igreja moderna, talvez, no gênero, sem par no Brasil, finamente decorada pelos pincéis de Benedito Calixto e [Oscar] Pereira da Silva, que ali deixaram obras que os celebrizaram. Contando com altares de mármore de grande beleza e imagens que são primores de escultura sacra, alfaias e paramentos de preço, finamente modelados e confeccionados, candelabros suntuosos; magnífico e possante órgão”. Idem, p. 65.

³¹⁸ O arquiteto Giulio Micheli teve vários projetos executados na cidade, talvez o mais famoso deles seja o viaduto de Santa Ifigênia. A obra, em estilo *art nouveau*, contou ainda com a participação do engenheiro italiano Giuseppe Chiappori. O viaduto, construído com estrutura metálica importada da Bélgica, foi inaugurado em 1913 e uniu o centro velho ao centro novo da cidade, fazendo a ligação entre as estações ferroviárias e o então luxuoso bairro dos Campos Elíseos. Cf. Site da Prefeitura de São Paulo, disponível em <http://milpovos.prefeitura.sp.gov.br/interna.php?com=1&lang=1&id=330>, acesso em 18.06.2011.

³¹⁹ “O conde florentino Giulio Micheli, que os paulistas de hoje recordam austero, com uma longa barba, havia chegado em São Paulo no ano de 1888, com vinte e seis anos de idade, diplomado há pouquíssimo tempo, cheio de idéias e de esperanças. Seu pai Vincenzo, também arquiteto, e diretor por muitos anos da Academia de Belas-Artes de Florença, desejando que o filho tivesse boas bases para o estudo, fez com que ele se formasse em Paris, e em seguida o fez viajar por toda a Europa”. DE BENEDETTI Emma e SALMONI, Anita. *Architettura Italiana a San Paolo*. San Paolo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1953, p. 59.

³²⁰ ARROYO. Leonardo. *Igrejas de São Paulo...*, p. 238.

Já no princípio dos trabalhos, Micheli assumiu a coordenação de todo o projeto e da obra da igreja, definindo desde a pintura decorativa, realizada por Gino Cattani, até os altares, alfaias e mobiliário. Além disso, internamente destacam-se ainda as pinturas artísticas de Benedito Calixto e Oscar Pereira da Silva³²¹, além dos ossos de Santa Donata – martirizada criança no século II – recobertos por uma camada de cera com a forma humana e trazidos de Roma em 1909 pelo Arcebispo D. Duarte Leopoldo e Silva. Com o término das obras o Largo de Santa Cecília foi novamente reurbanizado.

1.4.3 O Período do Modernismo em São Paulo

É bastante claro e conhecido por todos, que o berço do Modernismo, enquanto movimento cultural no Brasil, foi o estado de São Paulo. Embora as primeiras manifestações artísticas modernas em um momento inicial não tenham uma grande influência na arquitetura em geral, estas preparam o caminho para o desenvolvimento de uma arquitetura moderna brasileira de reconhecimento internacional.

a) Pressupostos imediatos

A partir do começo da I Guerra Mundial (1914-1918), despertaram com mais veemência no Brasil, movimentos a favor de uma consciência mais nacionalista. Em São Paulo, as raízes dessa mesma consciência talvez tivessem que ser buscadas alhures, já que o clero paulista teve no passado um papel preponderante para o despertar de uma igreja mais preocupada com as questões locais³²². De qualquer modo, dentre vários fatores, um dos motivos que levou a um olhar mais introspectivo para a questão da própria nacionalidade no início do século XX, foi justamente a crise buscada pela grande Guerra na Europa, e que de certa maneira veio estourar de modo mais agudo em São Paulo.

³²¹ “Oscar Pereira da Silva foi aluno de Victor Meirelles, tendo estudado pintura na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. Estudou em Paris onde morou até o ano de 1896. De volta a São Paulo, lecionou no Liceu de Artes e Ofícios. [...] Entre 1903 e 1911, o pintor se envolveu no trabalho de execução de painéis no teto do salão nobre do Teatro Municipal [...]. [...] A igreja da Consolação e o Museu Paulista possuem igualmente trabalhos executados por Pereira da Silva”. Site de arte em São Paulo, disponível em <http://www.sampa.art.br/saopaulo/Biog.%20Oscar%20Pereira%20da%20Silva.htm>, acesso em 11.06.20011.

³²² Veja-se, por exemplo, as idéias do Padre Diogo Antônio Feijó (1784–1843), regente do Império e pertencente ao clero diocesano paulista, sobre a idealização de uma ‘Igreja brasileira’, sem deixar de ser católica-romana. Cf. MATOS, Henrique Cristiano José. *Nossa História. 500 Anos de Presença da Igreja Católica no Brasil*. Tomo 2, São Paulo: Paulinas, 2002, p. 51s.

O grande motor da economia paulista era então o café, mas em virtude do belicismo foi taxado como produto supérfluo, e desse modo não encontrou mais no mercado europeu compradores. Com a crise advinda desse processo, a elite paulista procurou outras oportunidades, encontrando no próprio mercado interno uma válvula de escape. Com isso, foram dados os primeiros passos em direção ao início do desenvolvimento do parque industrial paulista, que nasceria para suprir o próprio mercado interno.

A proclamação da República no Brasil também foi mais um fator que contribuiu para a formação de um ideal de nacionalismo. Embora a República tenha sido proclamada em 15 de novembro de 1889 no Rio de Janeiro por um militar, o Marechal Deodoro da Fonseca, esta ajudou a forjar ainda no início do século XX uma consciência com valores profundamente nacionais³²³ imbuídos de fortes elementos de militarismo.

Nesse mesmo período a Igreja no Brasil, que já havia passado pela crise da famosa “*Questão Religiosa*”³²⁴, e que marcara definitivamente o fim do Império, começava a olhar agora, no início do século XX, com um pouco menos de desconfiança para o novo regime Republicano³²⁵ e a incentivar o gosto pelas coisas nacionais³²⁶.

Diante desses dados, principiou a formar-se também do ponto de vista intelectual e cultural, notadamente em São Paulo, um movimento que ia igualmente na direção do nacionalismo. Uma das figuras principais desse movimento foi o escritor paulista Monteiro Lobato, editor e proprietário (1918) da *Revista do Brasil*. Uma das atribuições dessa revista era a promoção do conhecimento das tradições e da história brasileiras. Além disto, ela teve também o seu papel como agente aglutinador de artistas e intelectuais, e muito contribuiu para consolidar a ideia de nacionalismo nesses meios.

³²³ “Os militares tiveram, então, a ideia de iniciar uma intensa campanha cívica, e de ampla ressonância na juventude brasileira. [...] O capitão Gregório da Fonseca sugeriu, em seguida, ao Ministério da Guerra o nome de Olavo Bilac, autor do Hino à Bandeira, do qual era velho amigo. Bilac aceitou o convite e no dia 9 de outubro de 1915, fazia a primeira conferência na Faculdade de Direito de São Paulo. [...] Em 1917, era criada em São Paulo a Liga Nacionalista”. AZZI, Rioldo. *A Igreja e os Migrantes*. Vol. 3, São Paulo: Paulinas, 1988, p.20.

³²⁴ “A chamada ‘Questão Religiosa’ foi na realidade a consumação de um longo processo de desavenças entre a Igreja e o Estado no período imperial, sobretudo desde que a Reforma Católica começou a ser implantada efetivamente”. MATOS, Henrique Cristiano José. *Nossa História...* p. 247s.

³²⁵ “Portanto, nos primeiros decênios após a Proclamação da República (1889–1910), a Igreja conversou, negociou, brigou por seus direitos, até atingir, quase resignada, um nível de aceitação dos fatos e de composição com o governo que apontasse perspectivas favoráveis para os trabalhos da missão pastoral”. LUSTOSA, Oscar de Figueiredo. *A Igreja Católica no Brasil República*. São Paulo: Paulinas, 1991, p.20s.

³²⁶ “Entre outros, aderiram ao movimento [nacionalista] o poeta Coelho Neto, o ex-deputado Rafael Pinheiro e o bispo salesiano D. Aquino Correia. Este último, em discurso pronunciado a 19 de novembro de 1915, afirmava: ‘Senhores, o culto da bandeira não é um fetichismo, não é uma idolatria, porque não é uma adoração, porque não pára neste retângulo de seda, mas evolva-se a coroar dos nossos afetos, das nossas carícias e dos nossos beijos a fronte imaculada e soberana da pátria’”. AZZI, Rioldo. *A Igreja e os Migrantes...*, p.20s.

No âmbito da arquitetura paulista, o nacionalismo veio à tona através do estilo neocolonial, iniciado no ano de 1916³²⁷, como uma forma de fazer frente aos diversos estilos inspirados em terras europeias.

b) A Semana de Arte Moderna

O fato é que a conjunção de todos esses elementos apontava para a busca de uma identidade própria, e essa busca afunilou-se emblematicamente em um evento que sinalizou uma ruptura com os modelos até então propostos pelos ditames da academia: A Semana de Arte Moderna de 1922³²⁸.

Apesar de existirem manifestações de arte moderna em São Paulo, anteriores à Semana de 22³²⁹, foi justamente esse evento que marcou a inserção cada vez maior do Modernismo³³⁰ nas artes em São Paulo, rompendo³³¹ com as tradições até então vigentes em matéria de artes plásticas. Embora a Semana de 22 para a arquitetura trouxesse de fato pouca

³²⁷ “Em São Paulo, o neocolonial nasceu oficialmente em 1916, ano em que o arquiteto e exilado português Ricardo Severo pronunciou célebre conferência na Sociedade de Cultura Artística propugnando pela definitiva adoção dos velhos estilos pátrios, que tiveram seu ponto alto no barroco do século XVIII, época das mais belas casas e solares portugueses e brasileiros”. LEMOS, Carlos A. C. *Arquitetura Brasileira*, São Paulo: Melhoramentos, 2000, p.131.

³²⁸ “A historiografia brasileira convencionou a realização das manifestações da Semana da Arte Moderna como início de uma nova etapa em nosso desenvolvimento literário, a do movimento modernista ou modernismo. A Semana tem sido superestimada, sem dúvida alguma, pois sua importância, meramente episódica, embora característica, sob muitos aspectos, do verdadeiro caráter do movimento, foi muito menor do que pretendem alguns de seus participantes e alguns de seus cronistas. Trata-se de uma série de atividades características realizadas em São Paulo, em fevereiro de 1922, com grande alarde e no intuito de provocar escândalo. Seus participantes pretendiam subverter os padrões estéticos dominantes: o escândalo destinava-se a chamar a atenção do público para as novas manifestações. Era uma ruptura com as idéias vigentes, mas uma ruptura sob a proteção das representações mais consagradas do regime, as mais austeras, as mais conservadoras” SODRÉ, Nelson Werneck. In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma Geração – Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 32. Para a Semana de Arte Moderna ver também PRADO, Yan de Almeida. *A Grande Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Edart, 1976.

³²⁹ Em São Paulo acontecem duas exposições de pintura que colocam a arte moderna de um modo concreto para os brasileiros: a de Lasar Segall, em 1913, e a de Anita Malfatti, em 1917. A propósito da exposição de Anita Malfatti, ver o artigo de Monteiro Lobato publicado no Jornal “*O Estado de São Paulo*” edição de 20 de dezembro de 1917 e intitulado: “*A propósito da Exposição Malfatti*”.

³³⁰ “Modernização se refere a uma série de processos tecnológicos, econômicos e políticos associados à Revolução Industrial e suas conseqüências; modernidade das condições sociais e experiências, que são vistas como os efeitos desses processos. Sobre o significado de modernismo, no entanto, a concordância é bem mais difícil de ser obtida. No uso comum, significa a propriedade ou a qualidade de ser moderno ou atualizado. Contudo, tende também a implicar um certo tipo de posição ou atitude que se caracterizaria por formas específicas de resposta tanto à modernização como à modernidade”. HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 06.

³³¹ “É comum associar o moderno na arte com um colapso do decoro tradicional na cultura ocidental, que previamente conectava a aparência das obras de arte à aparência do mundo natural. Os sintomas típicos desse colapso são a tendência de as formas, cores e materiais da arte ganharem vida própria, produzindo combinações inusitadas, oferecendo versões distorcidas ou exageradas das aparências da natureza e, em alguns casos, perdendo todo contato óbvio com os objetos comuns de nossa experiência visual”. Idem, p. 08.

influência³³², as mudanças que viriam a se tornar uma das características mais marcantes da cidade de São Paulo - a arquitetura moderna – aí germinaram³³³.

1.4.4 Primórdios de uma Arquitetura Moderna Religiosa no Brasil

a) O Contexto Europeu.

A questão do modernismo, especialmente no âmbito das artes plásticas, nasce na Europa como forma de interpretação, apoio e acompanhamento do esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial³³⁴. Com a Revolução Industrial e o rápido crescimento das cidades, a demanda por novas construções crescera vertiginosamente causando inclusive o rareamento de materiais construtivos até então tradicionalmente empregados em larga escala³³⁵. Com a descoberta do cimento moderno³³⁶, a partir de meados do final do século XIX, e a sua utilização em grandes quantidades na construção, levou à necessidade de se encontrar um arranjo que pudesse melhorar ainda mais a aplicabilidade do

³³² “Em realidade, a renovação era mais sentida e praticada no campo da literatura que no das artes plásticas. Serve de exemplo o fato de que um dos componentes da Semana de 22, o arquiteto Antonio Moya, projetava edifícios em estilo neo-manuelino”. AQUINO, Flávio de. In: XAVIER, Alberto (Org.), *Depoimento de uma Geração...*, p. 29.

³³³ Para a arquitetura, os modernistas tiveram que aguardar ainda alguns anos até encontrarem um representante que encarnasse os seus ideais de ruptura e ao mesmo tempo de nacionalismo. Esse representante apareceu na figura do arquiteto russo emigrado para o Brasil Gregori Warchavchik (1896-1972). Com efeito, “Warchavchik foi ‘adotado’ pelos modernistas de São Paulo, preenchendo uma lacuna inexistente na literatura ou nas artes plásticas [...] O educador Anísio Teixeira (1900-1971), ainda em 1929, foi o mais generoso [em destacar a brasilidade nas obras de Warchavchik], numa entrevista à imprensa: ‘A pintura de Tarsila do Amaral, a música de Villa Lobos, a arquitetura de Warchavchik são esforços deliciosos para não ser nada senão Brasil e esse Brasil novo que está agora surgindo’”. SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas No Brasil: 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 2002, p. 48s.

³³⁴ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 185.

³³⁵ “Um fator que, paralelamente aos novos programas de necessidades, estimulou o desenvolvimento de novos materiais e técnicas de construção, foi a progressiva escassez de materiais tradicionais. Este fator fez-se sentir, principalmente, sobre as técnicas de construção baseadas no uso intensivo da madeira: tanto na região da Alemanha moderna quanto na Inglaterra, a oferta desse material reduzia-se desde o século XVII. Além disso, a madeira revelava-se pouco adequada às novas condições surgidas com a industrialização – o risco de incêndios nas regiões industriais e nas cidades cada vez mais densas tornava urgente a necessidade da adoção de materiais resistentes ao fogo”. DORFMAN, Gabriel. *História do Cimento e do Concreto: Desde os Primórdios até a Primeira Guerra Mundial*. Brasília: UnB, 2003, p. 10.

³³⁶ “Em 1824, o inglês Joseph Aspdin (1779-1855) patenteou um produto com o nome *Portland-Cement*. Ainda que tal produto fosse similar àqueles de Vicat e de Frost – o processo empregado por Aspdin era basicamente o mesmo de seus antecessores -, o nome *Portland* (designação de uma pedra que ocorre na costa meridional da Inglaterra, junto à cidade de Portland) se mantém até hoje como designação de um determinado tipo de cimento moderno. Em 1844, produziu-se pela primeira vez um cimento comparável ao cimento moderno. Isaac Charles Johnson (1811-1911) queimou várias esferas de diferentes misturas de calcário e argila, levando-as à vitrificação; justamente aí, na temperatura atingida, capaz de levar as misturas à vitrificação, é que foi dado o passo decisivo na caminhada rumo ao cimento moderno, diferente, portanto, de todas as experiências e de todos os processos até então empregados”. Idem, p. 13.

cimento na construção. Após várias tentativas chegou-se à junção do cimento com o ferro³³⁷ e, depois de alguns aprimoramentos, esta combinação revelou-se como um dos métodos construtivos mais versáteis e econômicos. Dessa forma nascia a técnica do concreto armado, o que permitiu um avanço enorme nas possibilidades construtivas, já que a adição do ferro ao cimento proporcionava uma resistência muito maior às estruturas de alvenaria. Este avanço seria muito bem aproveitado pela arquitetura moderna, que começou a usufruir as possibilidades do concreto armado, criando obras de plasticidade até então inimagináveis³³⁸ como, por exemplo, o projeto da casa americana conhecida como “*Falling Water*”³³⁹ do arquiteto Frank Lloyd Wright³⁴⁰.

A arquitetura religiosa católica também começou a se beneficiar das novas técnicas. Embora tenha demorado – especialmente no Brasil - um pouco mais a encontrar os seus caminhos, notadamente no que tange a decodificação de uma linguagem arquitetônica moderna para uma comunidade cristã influenciada pelos ditames de um processo de industrialização da sociedade, a arquitetura religiosa acabou por encontrar a sua nova forma de expressão.

Emblema da busca por uma nova linguagem arquitetônica e que antecede à arquitetura modernista religiosa subsequente, é a igreja da Sagrada Família, na cidade espanhola de Barcelona. Na época os chamados estilos históricos influenciavam, sobremaneira na arquitetura religiosa. Quando se tratava da escolha do estilo da construção de uma igreja, normalmente não havia muita hesitação: eram construídas nos estilos neo-góticos ou neo-românicos. A igreja da Sagrada Família supera a inflexibilidade dessa linguagem ligada ao

³³⁷ “Em 1854, o inglês W.B. Wilkinson obteve a primeira patente significativa concedida a elementos construtivos feitos de concreto e ferro, mais especificamente lajes feitas da combinação dos dois materiais. A posição dos arames no croqui que acompanhou a documentação usada no requerimento da patente não deixa dúvidas de que Wilkinson havia compreendido claramente a função a ser desempenhada pelos elementos metálicos daquele material composto, qual seja, a de absorver os esforços de tração;” Idem, p. 24.

³³⁸ “A idéia de criar vãos maiores, reduzindo montantes, fundações, movimentos de terra etc., não encontrava receptividade, apesar da simplicidade estrutural que nela se impõe. Mas o concreto armado exigia um novo vocabulário plástico, uma liberdade de formas que o caracterizasse e o arquiteto acabou impondo suas fantasias e a arquitetura, como nos velhos tempos, tornou-se mais variada, mais leve e criadora”. NIEMEYER, Oscar. *Como se Faz Arquitetura*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 23.

³³⁹ “E o que dizer de Falling Water? [casa projetada pelo arquiteto Frank Lloyd Wright em 1936, na Pensilvânia, Estados Unidos] Conta-se que quando chegou o momento de retirar a última trave de madeira da armação sobre o qual havia sido lançado o grande terraço [de concreto] que pairava no vácuo, os operários se recusaram a executar o trabalho; os chefes do sindicato dos empregados em construção, chamados ao local, comunicaram cortesmente a Wright que não estavam dispostos a pagar o seguro às famílias dos dois homens que ficariam sepultados sob as ruínas daquela ‘loucura’ arquitetônica. Quando Wright, furioso, agarrou a picareta e começou sozinho a retirar a trave, alguns operários fizeram o sinal da cruz. Como vemos, no entanto, o terraço ainda está intacto passados vários decênios”. ZEVI, Bruno. *Saber Ver a Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.152.

³⁴⁰ Ver a interessante a visita de Wright ao Brasil no final de 1931. In: MOREIRA, Pedro e NEDELYKOV, Nina. *Caminhos da Arquitetura Moderna no Brasil: a presença de Frank Lloyd Wright*. Disponível em http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq018/arq018_03.asp, acesso em 19/09/2005.

passado histórico propondo de modo singular a mescla de vários estilos, quase como uma forma de exasperação, mas com uma genialidade e criatividade sem par.

O projeto iniciado na cidade espanhola de Barcelona com a compra de um terreno em 1881 por José Maria Bocabella y Verdaguer, um comerciante de livros, teve a sua idealização na configuração atual graças ao célebre arquiteto catalão Antoni Gaudí i Cornet, ou Antonio Gaudí (1852-1926).

Quando Gaudí assumiu os trabalhos em 1883³⁴¹, a igreja já estava iniciada no estilo histórico do neo-gótico, obedecendo ao projeto do arquiteto espanhol Francisco del Villar, o qual abandonara os trabalhos, devido à desavenças internas com o arquiteto Juan Martorell, assessor de Bocabella³⁴². Naquele período, Barcelona era uma das poucas cidades espanholas, senão a única, onde havia um princípio de desenvolvimento industrial. Gaudí, católico convicto³⁴³, percebendo o contraste entre o impulso de uma forte industrialização e a tradição espanhola e as suas consequências para a sociedade catalã se põe a interpretar a vocação urbana da cidade e, tal como as catedrais góticas, concebe o projeto de uma igreja que deveria revelar, na variação de suas formas, a sucessão das gerações e dos estilos. De fato a igreja, ainda hoje inacabada, ergue-se sobre uma base neo-gótica e, passando por portais *Art Nouveau*, termina com torres em estilo cubista³⁴⁴.

O simbolismo que Gaudí emprega na igreja, parte da identificação do conceito místico do que é a Igreja, isto é, Jesus Cristo e os fiéis, - representados através dos apóstolos e evangelistas, a Virgem e os santos. Esta representação³⁴⁵, conforme o desenho de Gaudí, é feita externamente através das torres. Nas fachadas do Nascimento e da Paixão, está representada a vida humana de Jesus, enquanto que na fachada da glória, o seu poder divino de juiz que virá julgar vivos e mortos. No seu interior esta figurada a Jerusalém celestial, habitada pelo Cordeiro, a mística cidade da paz. Enfim, a igreja da Sagrada Família com a sua

³⁴¹ Seguimos a data proposta por BOADA In: BOADA, I. Puig. *El Templo de la Sagrada Familia*. Barcelona: Ediciones Omega, 1952, p.16. Outros autores falam em datas posteriores. Para ANSON, a data correta é 1903 (ANSON, Peter F. *A construção de Igrejas*. Rio de Janeiro: Renes, 1969, p. 991) enquanto que para FRAMPTON, a data é 1906 (FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.71), e como se isso não bastasse, ARGAN fala ainda em 1882, como a data que marca o início dos trabalhos de Gaudí (ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 194).

³⁴² Cf. BOADA, I. Puig. *El Templo...*, p.16.

³⁴³ “Gaudí teve uma visão poética da religião católica, que ele quis moldar no templo da Sagrada Família, [...] [...] As fontes dos seus conhecimentos religiosos foram poucos livros: *O Ano Cristão*, o *Missal Romano*, o *Cerimonial dos Bispos* e o *Ano Litúrgico*, de Guerànger, abade de Solesmes, [grifos meus]. [...] Gaudí gestou em toda a sua vida o templo que lentamente ia criando. Dizia que tudo o que sabia, o tinha aprendido em quarenta e dois cursos de liturgia, aludindo aos quarenta e dois anos em que vinha trabalhando no templo. O poema ia se completando e se aperfeiçoando”. Idem, p. 90s.

³⁴⁴ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna...*, p. 194.

³⁴⁵ Para uma explicação mais minuciosa do simbolismo da igreja, ver BOADA, I. Puig. *El Templo...*, p.91ss.

mistura de estilos – embora haja uma predominância da *Art Nouveau* – assinala a passagem para um estilo mais funcional onde a ‘aparência’ do edifício religioso seria secundária³⁴⁶.

Essa nova arquitetura religiosa surge quando em 1922, o arquiteto belga Auguste Perret (1874-1954), lançando mão das novas técnicas, constrói a primeira igreja totalmente executada em concreto armado, a igreja de Notre-Dame-du-Raincy³⁴⁷. Antes de Perret, porém, o primeiro a utilizar o concreto armado em uma igreja foi o francês Anatole de Baudot.

Discípulo de Viollet-le-Duc³⁴⁸, de Baudot foi escolhido para construir a igreja de Saint-Jean de Montmartre, em Paris. O projeto iniciado em 1894, terminou em 1901 e este só foi confiado à de Baudot graças ao preço mínimo oferecido pelo arquiteto, derivado do emprego do novo material, o concreto armado. O concreto nessa igreja foi usado na cúpula e nas estruturas do corpo principal, enquanto que nas paredes, perdurou a utilização do tijolo. Como era de se esperar, a igreja apresenta o estilo neo-gótico, com algumas inovações decorrentes do uso do concreto nas estruturas, como por exemplo, a grande janela retangular do coro, situada no lado leste³⁴⁹.

A igreja de Perret³⁵⁰ ao invés, tem o mérito de apresentar um projeto (ainda que baseado no esquema basilical) com características totalmente inovadoras³⁵¹. O concreto está

³⁴⁶ “Tendo-se divertido com todos os ‘estilos’ conhecidos em arquitetura, desde o egípcio até o renascentista e o gótico, e misturado todos eles, os arquitetos viram ser hora de estudar o planejamento de igrejas sob um ângulo novo, e de esquecer a ‘arquitetura’ em qualquer sentido ‘artístico’. Em outras palavras, as ‘ferramentas’ necessárias para o culto haviam surgido antes dos edifícios em que devem ser guardadas. O que se queria eram edifícios em que os sacerdotes e os fiéis se pudessem dedicar ao culto ‘público’ da maneira mais conveniente possível; sua ‘aparência’ deveria ser uma consideração secundária”. ANSON, Peter F. *A Construção de Igrejas*. Rio de Janeiro: Renes, 1969, p. 992.

³⁴⁷ “Nos primeiros anos do século XX, o Raincy era uma paróquia de periferia com uma igreja pequena demais para uma população que tinha dobrado de tamanho em 40 anos. O Pe. Felix Nègre, chegado a Raincy no Domingo de Ramos de 1918, resolve construir uma nova igreja dedicada à Virgem [...]. Mas em 1922, apesar de algumas doações generosas, o padre dispunha apenas de trezentos mil francos (o menor orçamento para uma construção desse porte na época era de dois milhões). Auguste Perret foi solicitado para enfrentar o desafio dessa construção: barata e rápida. A primeira pedra foi lançada no dia 30 de abril de 1922 [...]. A inauguração e a consagração da igreja tiveram lugar no dia 17 de junho de 1923”. Site da Paróquia Notre-Dame-du-Raincy, disponível em <http://paroisse.leraincy.free.fr/archi-construc.html>, acesso em 17.09.2011.

³⁴⁸ Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc, nasceu na França em 1814 e veio a falecer na Suíça em 1879, esteve ligado ao revivalismo arquitetônico do século XIX e foi um dos precursores teóricos da arquitetura moderna. A sua inclinação e o seu gosto arquitetônicos foram desde cedo para o estilo gótico, já que para ele o valor das obras medievais residia na sua honestidade em relação à expressão dos materiais e dos processos construtivos. Ele propôs não apenas modelos, mas um método em arquitetura que, em tese, a libertaria das irrelevâncias ecléticas do historicismo. Cf. FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.69.

³⁴⁹ Cf. SCHNELL, Hugo. *La Arquitectura Eclesial del Siglo XX em Alemania*. Munich-Zurich: Schnell & Steiner, 1974, p. 11.

³⁵⁰ “Empreiteiro e filho de empreiteiro, possuidor de uma profunda consciência da técnica do concreto, e primeiramente homem de trabalho, Auguste Perret é também um artista capaz de insuflar uma alma à matéria ingrata. Quando o padre Nègre lhe pediu uma igreja para os 10.000 habitantes de seu subúrbio, Perret aceitou com entusiasmo. Tão pouco dinheiro foi recolhido, apesar da generosidade dos doadores, que teve que tirar de seu bolso. Teve que renunciar a polir o rugoso concreto; nenhum luxo lhe foi permitido. Construiu na pobreza total, e a primeira igreja do século vinte ficou terminada em treze meses. E é ela que vai servir de modelo a toda

presente de forma aparente em todo o corpo da igreja. A nave central tem o seu teto ligeiramente abobadado e inteiramente recoberto com concreto; as colunas que o sustentam são simples hastes esguias. As paredes laterais são estruturas vazadas de cimento que formam vitrais multicoloridos por onde se filtra a luz. O altar está situado mais proximamente da assembleia dos fiéis, colocado em plano realçado. Essa igreja foi uma novidade espantosa. Nunca, até aquele momento, havia se construído uma igreja dessa maneira³⁵².

O fato é que após a construção de Notre-Dame-du-Raincy, começou a se ampliar na Europa, especialmente nos países nórdicos, a edificação de igrejas seguindo a tendência da arquitetura moderna. Ou seja, começava-se a construir igrejas que fugiam dos estilos históricos até então observados. Mas para se construir essas igrejas com uma linguagem arquitetônica moderna, houve toda uma discussão que ia muito além do campo construtivo apenas. Em 1909, na Bélgica D. Lambert Beauduin inicia o Movimento Litúrgico (ML)³⁵³ com sua famosa conferência em Malines³⁵⁴ e a partir daí, nos seus desdobramentos

a Europa. [...] Notre-Dame-du-Raincy, igreja pobre de subúrbio, afirma que a arte sacra havia ressuscitado”. OCHSE, Madeleine. *Uma Arte Sacra para Nosso Tempo*. São Paulo: Livraria e Editora Flamboyant, 1960, p. 63.

³⁵¹ “Tudo é necessário em Notre-Dame-du-Raincy, como em uma máquina em que as diferentes partes se implicam e necessitam umas das outras. Mas, há também o inefável, o que é prodigioso. A irradiante poesia dessa orquestra de colunas nuas, desses muros transparentes, desse corpo aéreo e luminoso, em que os vidros coloridos cantam uma missa triunfal”. Idem, p. 63.

³⁵² “Auguste Perret, muito sensível à doutrina racionalista, concebia a forma como decorrente da estrutura, e não o contrário. Notre-Dame-du-Raincy reflete essa lógica construtiva: é muito visível a montagem de elementos independentes, cada um com sua função extrutural. Os elementos de sustentação, as 32 finas colunas isoladas no espaço estão colocadas em evidência. Suas proporções alongadas são acentuadas por canaletas (citrées) estriadas. Separadas das paredes laterais, esses elementos revelam a independência da estrutura e de seus enclimentos”. Site da Paróquia Notre-Dame-du-Raincy, disponível em <http://paroisse.leraincy.free.fr/archi-construc.html>, acesso em 17.09.2005.

³⁵³ “Anton L. Mayer demonstrou magistralmente que o seu começo [do Movimento Litúrgico] se caracterizou por duas coordenadas: uma eclesial e a outra cultural. De tais coordenadas, a decisiva foi consequência da mudança na idéia de igreja. ‘O movimento litúrgico teve início em uma situação histórica bem determinada, isto é, quando os católicos, e, mais precisamente, os leigos, começando a examinar os vínculos que uniam a sua existência – vínculos que se concretizavam no tempo e no espaço – com a igreja e a hierarquia, puderam, ao fazer este exame, reconhecer e diferenciar as instâncias religiosas, essenciais, absolutas e absolutamente vinculantes ou obrigatórias contidas e inseridas na idéia de igreja, das instâncias culturais, temporalmente condicionadas e relativas, que são apenas expressões de uma época historicamente passada’. [...] ‘Quando, pois, a idéia de igreja do século XIX, que era a de uma igreja social, organizadora e pedagógica, já havia esgotado a própria vitalidade, foi justamente o movimento litúrgico que contribuiu de maneira decisiva e profunda para criar uma idéia nova da igreja. [...] Na verdade ele [o ML] procurava aproximar os homens o mais possível do que a igreja era na sua natureza mais profunda, isto é, do seu ser sacramental e das suas celebrações litúrgicas, ao mesmo tempo que lhes ensinava que a igreja é o ‘corpo místico’ de Cristo, ou seja, o mistério do Cristo que continua a sua existência humana. E desta nova comunidade eclesial, descoberta nos *circumstantes*, que são exatamente os participantes da celebração, o ponto central é novamente o altar””. NEUNHEUSER, B. *Dicionário de Liturgia. O Movimento Litúrgico*. São Paulo: Paulus, 1992, 787ss.

³⁵⁴ “Que me perdoem esta definição pouco escolástica, mas há movimento quando algo se mexe. Se o relatório de D. Beauduin tivesse sido apenas um discurso acadêmico, enterrado junto com as atas de um congresso, então não teria havido movimento. De fato, este só começou quando iniciativas concretas passaram das idéias à ação e desencadearam um esforço contínuo para mudar as coisas. Ora, quanto a isso não há dúvida possível. [...] Foi, indiscutivelmente de Mont César que partiu o Movimento Litúrgico”. BOTTE, Bernard. *O Movimento Litúrgico: Testemunho e Recordações*. São Paulo: Paulinas, 1978, p.21s.

posteriores, o ML estabelece uma nova relação entre a liturgia e a arquitetura religiosa moderna³⁵⁵.

Essa interação renovada entre liturgia e arquitetura se faz sentir sobremaneira na Alemanha onde o ML, - graças às ordens monásticas – começa a se dilatar e a aglutinar novas correntes da sociedade numa estratégia clara de angariar alguns setores³⁵⁶ para expandir e garantir a perpetuidade de um gosto renovado pela vida litúrgica. Nesse ínterim, juntaram-se à discussão jovens de movimentos católicos ligados às universidades como, por exemplo, o ‘Movimento Juvenil’ e o ‘Quickborn’, que se reuniam com o padre alemão Romano Guardini (1885-1968) no Burg Rothenfels³⁵⁷. Nessas reuniões, realizadas na década de 20, foi se estreitando a relação entre o teólogo Romano Guardini e o arquiteto Rudolf Schwarz (1897-1961)³⁵⁸, ocasionando o encontro da liturgia renovada com a arquitetura religiosa moderna³⁵⁹.

Com as novas técnicas construtivas já prontas, agora a nova arquitetura religiosa encontrava-se com o homem de fé, com uma visão litúrgica que privilegiava certos conceitos como, por exemplo, o da participação dos fiéis, e capaz de produzir tendo presente a plenitude das coisas e a plenitude de Deus³⁶⁰.

³⁵⁵ “Na nova orientação e configuração do edifício eclesial, jogaram um papel primordial dois fatores: o movimento litúrgico e as novas formas arquitetônicas surgidas dos novos materiais de construção. Ambos fatores tiveram que vencer não poucas dificuldades até chegar a se impor. Seu maior inimigo foi o espírito tradicionalista”. SCHNELL, Hugo. *La Arquitectura Eclesial...*, p. 07.

³⁵⁶ “[O mosteiro de] Maria Laach buscava continuar o caminho tomado [pelo ML] dedicando-se antes de tudo à formação do ambiente universitário, dos professores e do clero (na esperança que estes depois levassem adiante o ideal da vida litúrgica). Consequentemente houve cursos (sobretudo na Semana Santa) para estudantes e universitários: um pequeno grupo em 1913 (com H. Brüning e R. Schumann); um grupo maior na Semana Santa de 1914; na Páscoa de 1918, sob a direção do Abade Ildelfonso Herwegen; aparece então o primeiro volume da coleção ‘Ecclesia Orans’ (R. Guardini, *Vom Geist de Liturgie – O Espírito da Liturgia*)”. NEUNHEUSER, Burkhard. *Storia della Liturgia Attraverso le Epoche Culturali*. Roma: Edizioni Liturgiche, 1983, p.140.

³⁵⁷ Cf. NEUNHEUSER, B. O movimento Litúrgico. In: *Dicionário de Liturgia*, p. 793.

³⁵⁸ “De sua parte, Guardini foi cliente de Schwarz para a arquitetura da capela do mencionado castelo [Rothenfels], lugar das experiências de renovação do movimento litúrgico, e permaneceu em contato com ele por toda a vida, a tal ponto que lhe confiou a construção de sua própria casa”. BUSANI, Giuseppe. *Architettura e Liturgia: L’incontro fra Schwarz e Guardini*. In: SANSON, Virginio (Org.), *Lo Spazio Sacro*. Padova: Messaggero di Padova, 2002, p. 91.

³⁵⁹ “A nova arquitetura religiosa nasceu na Alemanha precisamente pelo impulso juvenil de um destes grupos (o Quickborn): no Burg de Rothenfels, o arquiteto Rudolf Schwarz iniciou a renovação arquitetônica do templo cristão com uma ordenação espacial inspirada unicamente no desejo de uma participação ativa da comunidade na ação litúrgica”. PLAZAOLA, Juan. *El Arte Sacro...*, p. 74.

³⁶⁰ “[...] A arte da construção se enraíza em uma força originária [...] no fenômeno da criação de uma ordem [...] Tende à universalidade e quer abarcar todo o ser vivo [...] Só uma arquitetura capaz de compreender a plenitude das coisas e a plenitude de Deus é autêntica arte arquitetônica. Essa é a característica da arquitetura sacra. [...] É necessário convencer-se da ‘sobrenaturalidade’ do Reino de Deus. As coisas mudam a sua substancialidade em contato com o mesmo. Aqui se enraíza a diferença entre a arte cristã e qualquer outra arte [...] [...] A arte cristã não é uma questão de formas. [...] O edifício eclesial é um símbolo imediato da comunhão dos santos, do grande cosmos humano-divino. Por princípio quer abarcar a totalidade e está consciente sempre de que simboliza todo um mundo”. SCHWARZ, Rudolf. No seu primeiro artigo *Über Baukunst*, publicado em 1924 no *Die Schildgenossen*, In: SCHNELL, Hugo. *La Arquitectura Eclesial...*, p. 35.

Uma das primeiras obras de Schwarz, sob influência do ML foi a reforma da capela do castelo de Rothenfels em 1926-27³⁶¹. Toda a sistematização da capela foi feita em modo a sublinhar a presença do altar³⁶², ao redor do qual se reuniam os fiéis, agora possibilitados também através de uma renovação arquitetônica à uma participação efetiva da ação litúrgica.

Eram os primeiros tempos e as primeiras experiências em torno da construção de igrejas modernas imbuídas do espírito de renovação trazido pelo ML. Já no princípio havia muitas resistências em torno dessa nova forma de construir³⁶³, e essas resistências só seriam em boa parte vencidas à partir do momento em que a Igreja incorporava no seu magistério a necessidade de se pronunciar sobre liturgia e as transformações ocorrentes em campo litúrgico-arquitetônico³⁶⁴.

b) Os Inícios.

Com a Semana de arte Moderna de 1922, a base para o desenvolvimento e a consolidação de uma arte e, - para o que nos interessa - de uma arquitetura moderna estava iniciada. O grupo que havia protagonizado a Semana, através de seus contatos na Europa,

³⁶¹ “Os dois [Guardini e Schwarz] se tornam parceiros na aventura cultural e empreendem a reforma da capela do castelo. Schwarz retira os bancos e coloca um estrado de madeira com degraus amplos. Sobre ele, colocou um altar revestido por uma lâmina de prata, sendo que a superfície do mesmo foi decorada com motivos geométricos usando 800 pregos de prata. Da mesma forma decorou o tabernáculo que colocou posteriormente e os quatro castiçais. [...] As únicas esculturas presentes na capela foram um crucifixo, que foi colocado do lado esquerdo do altar, e uma talha de Nossa Senhora, esculpida por Maria Zulenbruch. A capela portanto, projetada nos mínimos detalhes, possuía um único protagonista: o altar, ao redor do qual se reuniam os jovens ‘celebrantes’. O conjunto se caracterizava por uma austeridade formal que acabava induzindo o silêncio e a oração”. SONDA, Laíde. *A Evolução dos Espaços de Culto da Religião Católica* (Trabalho de graduação Interdisciplinar). São Paulo: Universidade Mackenzie, 1998, p. 46.

³⁶² “No castelo de Rothenfels am Main, a romântica sede medieval do movimento ‘Quickborn’, o jovem diretor [Rudolf Schwarz] dos trabalhos de reestruturação começou a sua obra com um exorcismo formal. Um altar multicolorido de um barroco rústico foi removido, portais góticos foram fechados com paredes em hesitação, escudos aráldicos coloridos foram pintados de branco. Foi um milagre que a superintendência dos monumentos históricos não tivesse então intervindo; os funcionários de hoje fariam certamente uma intervenção. ‘Porque queríamos experimentar algo de completamente novo, encontramos a coragem de destruir o passado’, de destruí-lo até o ponto no qual aparece o ‘cubo claro’, o espaço puro e cristalino, imaculado, luz. O cristal era a imagem, uma imagem por assim dizer, sem imagem, na qual segundo Schwarz, retornava à sua verdadeira natureza o velho edifício, [...]”. PEHNT, Wolfgang. *Rudolf Schwarz: Il Pensiero in Immagini e la Liberta dello Spazio*. In: SANSON, Virginio, *Lo Spazio Sacro...*, p. 110.

³⁶³ “Até mesmo Guardini, que em Rothenfels era o diretor e portanto o responsável encarregado, estava preocupado que o radicalismo do seu jovem amigo pudesse exigir demasiadamente dos hóspedes do castelo”. PEHNT, Wolfgang. In: *Lo Spazio Sacro...*, p. 110.

³⁶⁴ “Não se devem desprezar e repudiar genericamente e por preconceitos as formas e imagens recentes, mais adaptadas aos novos materiais com os quais são hoje confeccionados; mas, evitando com sábio equilíbrio o excessivo realismo de uma parte e o exagerado simbolismo de outra, e tendo em conta as exigências da comunidade cristã, mais do que o juízo e o gosto pessoal dos artistas, é absolutamente necessário dar livre campo também à arte moderna, se esta serve com a devida reverência e a devida honra aos sagrados edifícios e ritos; de modo que ela possa unir a sua voz ao admirável cântico de glória que os gênios cantaram nos séculos passados a fé católica”. Papa Pio XII, Encíclica *Mediator Dei*, 20/11/1947, AAS 39 (1947) p. 596 [179].

trouxe vários artistas para o Brasil e dentre estes, o célebre arquiteto Le Corbusier (1887-1965)³⁶⁵. Le Corbusier, discípulo de Auguste Perret³⁶⁶, era já conhecido no Brasil e trazia consigo uma proposta que caía no gosto dos estudantes de arquitetura daquela época, desejosos de novidades³⁶⁷: a arquitetura moderna européia; e esta por sua vez, influenciada pelos ditames de uma visão funcionalista ligada à produção industrial.

A indústria esmerava-se cada vez mais em conceber e conferir ‘designs’ à sua produção em vista de uma economia e funcionalidade dos objetos produzidos. Dentro dessa ótica, consolidava-se a chamada ‘estética dos engenheiros’³⁶⁸, que na visão Corbusieana³⁶⁹ é o motivo inspirador na criação de novos e modernos espaços arquitetônicos, rompendo com os estilos históricos até então utilizados na arquitetura³⁷⁰. Durante a sua primeira visita ao Brasil em 1929, Le Corbusier trava conhecimento e amizade com o arquiteto Lúcio Costa, o qual posteriormente, já como diretor da Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA), promove uma

³⁶⁵ “O responsável pela ‘apresentação’ do Brasil a Le Corbusier foi seu amigo e conterrâneo, o poeta Blaise Cendrars, figura importante nos círculos artísticos locais ao lado de nomes como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. Cendrars colocou o arquiteto em contato com a intelectualidade brasileira da época que se fez presente em suas conferências sobre urbanismo em 1929. Nesta primeira visita elaborou um plano urbanístico para o Rio de Janeiro que incluía um dos primeiros projetos de alojamentos para as classes populares do século XX. Este primeiro contato marcou profundamente o arquiteto”. FONSECA A., Maurício. *Le Corbusier e a Conquista da América*. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha008.asp>, acesso 15.09.2011.

³⁶⁶ Sobre a influência de Auguste Perret na obra de Le Corbusier e sobre uma obra arquitetônica deixada pelo próprio Perret na cidade de São Paulo ver FERNANDO, Serapião. *O ‘paradoxo de Perret’ em São Paulo*. Disponível em <http://www.arcoweb.com.br/debate/debate73.asp>, acesso em 11.09.2011.

³⁶⁷ “O estudante de arquitetura [da Escola Nacional de Belas-Artes - ENBA], pela sua formação, já naquele tempo, tinha uma mentalidade aberta a tudo que era novo, tudo que era criação; [...] [...] fomos tomando consciência do que se fazia e do que ia acontecendo no exterior. Víamos, pelas poucas revistas de arquitetura que esses colegas traziam, que existia um franco-suíço chamado Charles-Édouard Jeanneret, mais conhecido por Le Corbusier, que abria os olhos do mundo através de sua arquitetura, para uma nova maneira de viver; que na Bauhaus se ensinava a verdadeira arquitetura que em São Paulo, já por volta de 1925, um jovem arquiteto russo, Gregori Warchavchik, lançava um manifesto Acerca da arquitetura moderna, que causou uma grande polêmica entre o grupo mais reacionário e a turma mais evoluída, componentes da Semana de Arte de 22. Na Europa e nos Estados Unidos se falava em arquitetura em termos de concreto armado ou estrutura metálica, enquanto nós ainda pensávamos em paredes de tijolos e taipa”. SOUZA, Abelardo. *A ENBA, antes e depois de 1930*. In: XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma Geração...*, p. 66.

³⁶⁸ “Estética do engenheiro, arquitetura, duas coisas solidárias, consecutivas, uma em pleno florescimento, a outra em penosa regressão. O engenheiro, inspirado pela lei de economia e conduzido pelo cálculo, nos põe em acordo com as leis do universo. Atinge a harmonia” CORBUSIER, Le. *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.04.

³⁶⁹ “Uma casa é uma máquina de morar. Banhos, sol água quente, água fria temperatura conforme a vontade, conservação dos alimentos, higiene, beleza pela proporção. Uma poltrona é uma máquina de sentar etc.” Idem, p. 66s.

³⁷⁰ “Há uma tal novidade nas formas, nos ritmos, fornecida pelos procedimentos construtivos, uma tal novidade nas ordenações e nos novos programas industriais, locativos ou urbanos, que finalmente explodem em nosso entendimento as leis verdadeiras, profundas, da arquitetura que são estabelecidas sobre o volume, o ritmo e a proporção; os estilos não existem mais, os estilos nos são exteriores; se nos assediam ainda, são como parasitas” Idem, p. 203.

verdadeira revolução em matéria de ensino da arquitetura no Brasil³⁷¹, inserindo o país definitivamente na estrada das transformações em curso na arquitetura mundial.

No final de 1935, após um período de ostracismo, - devido às suas ideias consideradas radicais - Lúcio Costa é chamado para projetar um novo edifício com a finalidade de abrigar a sede do Ministério da Educação e Saúde³⁷². Diante desse convite, Costa convocou um grupo de arquitetos que desenvolveriam o projeto³⁷³ e, chamaria Le Corbusier mais uma vez ao Brasil através do subterfúgio de ministrar palestras³⁷⁴ na academia, mas para assim, na verdade, participar do projeto do primeiro edifício moderno oficial construído em terras brasileiras: O prédio do Ministério da Educação no Rio de Janeiro³⁷⁵.

Nesse encontro de discussões com os arquitetos brasileiros - que evoluíam principalmente os planos sobre a primeira cidade Universitária - sobre o projeto do edifício do Ministério da Educação, Le Corbusier impressionaria sobretudo o jovem desenhista Oscar Niemeyer³⁷⁶, o qual criaria no Brasil, um marco referencial para a arquitetura moderna religiosa.

c) A Igreja de São Francisco de Assis - Pampulha

Oscar Niemeyer até o contato com Le Corbusier, não passava de um talentoso desenhista que havia trabalhado no escritório de arquitetura de Lucio Costa e Gregori Warchavchik³⁷⁷. Ao longo dos trabalhos com a equipe de Lucio Costa, as suas habilidades começaram a ter reconhecimento, a ponto de serem-lhe confiados projetos importantes. Um

³⁷¹ “Essa Revolução [a de Getúlio Vargas, em 1930], que se fez sentir mais intensamente no setor social [...] teve sua influência também no setor educacional com a criação do Ministério da Educação. Graças à nomeação de um ministro chamado Gustavo Capanema para o novo ministério foi feita uma outra revolução muito restrita à nossa ENBA, onde, pelo currículo, se deveria ensinar arquitetura. Essa outra revolução ficou sendo chamada Lúcio Costa”. SOUZA, Abelardo. *A ENBA, antes e depois de 1930*. In: XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma Geração...*, p. 66.

³⁷² Cf. SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil...*, p. 89.

³⁷³ “Lúcio Costa não tomou o encargo apenas para si. Convocou os arquitetos que haviam apresentado anteprojetos modernos no concurso para formarem uma equipe sob sua chefia: Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão e Jorge Moreira. Ernani Vasconcellos reivindicou um lugar por ser assistente de Moreira e Oscar Niemeyer fez o mesmo, pelo lado de Lúcio Costa”. Idem, p. 89.

³⁷⁴ Ver as peripécias realizadas para trazer Le Corbusier ao Brasil. In: SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil...*, p. 90.

³⁷⁵ “O projeto do edifício-sede do Ministério da Educação data de 1936. A sua construção, iniciada no ano seguinte, foi lenta. Em 1944, já estava praticamente concluído, mas foi inaugurado em 1945”. COSTA, Lúcio. *Relato Pessoal*. In: XAVIER, Alberto (Org.), *Depoimento de uma Geração...*, p. 136.

³⁷⁶ “Contudo, apesar dessa frustração final, ele ainda nos deixaria de quebra, sem querer – além dos planos para a Universidade, das aulas ao vivo e daquele risco fundamental - , uma dádiva: foi durante esse curto mas assíduo convívio de quatro semanas que o gênio incubado de Oscar Niemeyer aflorou”. COSTA, Lúcio. *Relato Pessoal*. In: XAVIER, Alberto (Org.), *Depoimento de uma Geração...*, p. 137.

³⁷⁷ Cf. SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil...*, p. 96.

desses projetos, era a idealização e a construção de alguns prédios públicos em Belo Horizonte. Era o início, ainda que indiretamente, da arquitetura religiosa moderna no Brasil, em Minas Gerais.

Em 1940 o então prefeito da cidade de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976), chamou Oscar Niemeyer para desenvolver o projeto de um teatro municipal e um conjunto de edifícios em um novo e afastado bairro da cidade, a Pampulha. Niemeyer trabalhando sozinho cria o conjunto arquitetônico da Pampulha, que além de outros edifícios, possuía uma capela dedicada à São Francisco de Assis.

A capela é considerada a obra mais instigante do conjunto, por ser totalmente inovadora, - seja do ponto de vista arquitetônico, seja pela engenharia empregada³⁷⁸ - utilizando uma casca de concreto em formato de parábola para cobrir a nave, associada a abóbadas para o abrigo das demais dependências religiosas³⁷⁹. Esse formato teria sido fruto da inspiração na geografia característica de Minas Gerais, com suas montanhas sinuosas. Até aquele momento nunca havia sido construída uma igreja como aquela no Brasil, de fato, ela tornou-se um marco na própria arquitetura moderna ao romper inclusive com os cânones do funcionalismo³⁸⁰ de Le Corbusier.

Como nas antigas igrejas, houve o feliz concurso de vários outros artistas na confecção dessa capela. A arquitetura de Niemeyer foi coroada com as pinturas de Cândido Portinari (1903-1962)³⁸¹ (painel interno de S. Francisco, Via-crúcis e Azulejaria externa), com as

³⁷⁸ “Quando lembro meus projetos atuais e anteriores vejo, satisfeito, que neles encontro tais características. Da Igreja da Pampulha à obras de Brasília e destas às que elaboro no exterior, é fácil comprovar que a arquitetura e a engenharia caminham juntas e juntas aparecem na simples conclusão das suas estruturas”. NIEMEYER, Oscar. *Como se faz Arquitetura...*, p. 24.

³⁷⁹ Cf. SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil...*, p. 99.

³⁸⁰ “[...] lá pelo ano de 1936, quando iniciei a minha vida de arquiteto e a arquitetura contemporânea se fixava entre nós, com o funcionalismo pontificando, recusando a liberdade de criação e a invenção arquitetural, sempre presentes nos grandes períodos da arquitetura. Foi o tempo da planta de dentro para fora, do ângulo reto, da máquina de habitar, da imposição dos sistemas construtivos, limitações funcionalistas que não me convenciam ao olhar as obras do passado tão cheias de invenção e lirismo. [...] Mas se o prédio do Ministério, projetado por Le Corbusier, constituiu a base do movimento moderno no Brasil, é a Pampulha – permitam-me dizê-lo – que devemos o início da nossa arquitetura voltada para a forma livre e criadora que até hoje a caracteriza”. NIEMEYER, Oscar. *A Forma na Arquitetura*. In: XAVIER, Alberto (Org.), *Depoimento de uma Geração...*, p. 141.

³⁸¹ Cândido Portinari nasceu no dia 29 de dezembro de 1903, numa fazenda de café em Brodoswki, no Estado de São Paulo. Filho de imigrantes italianos, de origem humilde, recebeu apenas a instrução primária e desde criança manifestou sua vocação artística. Aos quinze anos de idade foi para o Rio de Janeiro em busca de um aprendizado mais sistemático em pintura, matriculando-se na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1928 conquista o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro da Exposição Geral de Belas-Artes, de tradição acadêmica. Vai para Paris, onde permanece durante todo o ano de 1930. Longe de sua pátria, saudosos de sua gente, Portinari decide, ao voltar para o Brasil em 1931, retratar nas suas telas o povo brasileiro, superando aos poucos sua formação acadêmica e fundindo a ciência antiga da pintura a uma personalidade experimentalista e antiacadêmica moderna. Em 1935 obtém seu primeiro reconhecimento no exterior, a Segunda menção honrosa na exposição internacional do Carnegie Institute de Pittsburgh, Estados Unidos, com uma tela de grandes

esculturas em bronze do batistério, obra de Alfredo Ceschiatti (1918-1989)³⁸², os mosaicos externos contendo a arte abstrata de Paulo Werneck (1907-1987)³⁸³ e finalmente, os Jardins externos obra do paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994)³⁸⁴.

Na fachada da Capela se vê a marquise sustentada por palitos de aço, - reminiscência da antiga galilé - e os característicos '*brise soleil*' (quebra-sol) que filtram a luz diurna. Do lado de fora (lado da Epístola) encontra-se o campanário, com sua forma peculiar quadrangular; com a base mais estreita em relação à sua sumidade e com elementos vazados de madeira, que lembram as antigas treliças dos janelões coloniais. Do lado do Evangelho, externamente, está uma simples cruz em metal. Ao se adentrar na capela de nave única com o teto abobadado e ligeiramente afunilado, o olhar é logo conduzido ao longo das paredes com os quadros da via-crúcis até o altar desapegado da parede e à pintura do fundo, onde está o mural de Cândido Portinari retratando S. Francisco de Assis. Um pouco antes do altar há a presença de dois ambões curvilíneos executados em mármore. Do lado do Evangelho, logo na entrada e sob o coro, está o batistério com os baixos-relevos em bronze, idealizados por Alfredo Ceschiatti. A Capela era tão diferente dos padrões até então conhecidos, que suscitou

proporções intitulada CAFÉ, retratando uma cena de colheita típica de sua região de origem. Cf. Biografia, disponível em <http://casadeportinari.com.br/cronologia.htm>, acesso em 03.08.2011.

³⁸² Filho de pais italianos, Alfredo Ceschiatti nasceu em 1918 em Belo Horizonte. Já no curso secundário, no ginásio mineiro se destacava dos colegas com seu talento nato para o desenho. Por volta de 1940, faz uma viagem à Itália onde descobre Miguel Ângelo e os pintores da Renascença. Em seu retorno, ingressa na Escola Nacional de Belas Artes no Rio, decidindo-se aí, definitivamente, pela escultura. Porém, abandona o curso no 3º ano. Em 1943, participando do Salão Nacional, ganha a Medalha de Bronze, e em 1944, a Medalha de Prata. Em 1945, atendendo ao convite de Oscar Niemeyer realiza o baixo-relevo para a Igreja de São Francisco de Assis, em Pampulha. Com essa obra, ganha o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro. Permanece na Europa até 1948, quando volta e expõe no Rio, no Instituto de Arquitetos. Participa ainda da II Bienal de São Paulo e do II Salão Nacional de Arte Moderna. A convite do arquiteto Oscar Niemeyer, de quem é colaborador constante, executa ainda em Brasília, os magníficos anjos da Catedral e a escultura "Justiça" em granito, em frente ao Supremo Tribunal Federal, na Praça dos três Poderes. Cf. Biografia, disponível em <http://www.memorial.org.br/paginas/biblioteca/biografias/ceschiatti.html>, acesso 03.08.2011.

³⁸³ Paulo Werneck (1907 / 1987) nasceu no Rio em 29 de julho. Foi pintor, desenhista e ilustrador de livros infantis e colunas políticas de diversos jornais. Autodidata, Paulo Werneck introduziu no Brasil a técnica do mosaico. Contribuiu com seus murais para projetos de arquitetos como Oscar Niemeyer, Marcelo, Milton e Maurício Roberto. Fez seus primeiros painéis em mosaico no terraço-jardim do Instituto Resseguros, projeto dos arquitetos MMM Roberto. Dentre os painéis realizados destacam-se os localizados nos edifícios Ministério da Fazenda, Seguradoras, Marques do Herval, Banco Boavista, no Rio, na Igreja São Francisco de Assis, na Pampulha, e no Palácio do Itamaraty, em Brasília. Com mais de 300 painéis em prédios e residências, em todo o país, Paulo Werneck foi um incansável colaborador do Modernismo. Como ilustrador Paulo Werneck publicou duas lendas brasileiras – Negrinho do Pastoreio (1941) e Lenda da Carnaubeira (1939). Esta última foi também publicada nos Estados Unidos pela editora Grosset & Dunlap (1940). Cf. Biografia, disponível em <http://www.projetoPauloWerneck.com.br/areaGrid2Colunas.asp?Area=BIOGRAFIA&Idioma=P>, acesso 03.08.2011.

³⁸⁴ "Roberto Burle Marx foi um dos maiores paisagistas do nosso século [...]. Nasceu em São Paulo, a 4 de agosto de 1909, passando a residir no Rio de Janeiro a partir de 1913. De 1928 a 1929 estudou pintura na Alemanha, tendo sido freqüentador assíduo do Jardim Botânico de Berlim, onde descobriu, em estufas, a flora brasileira. Seu primeiro projeto paisagístico foi para a arquitetura de Lúcio Costa e Gregori Warchavchik em 1932, passando a dedicar-se ao paisagismo paralelamente à pintura e ao desenho". Disponível em <http://www.burlemarx.com.br/historico.htm>, acesso em 03.08.2011.

a incompreensão da igreja local. A arquidiocese via na obra do arquiteto (Niemeyer era declaradamente comunista e ateu) um espaço muito mais ligado ao mundo profano – alguns jornalistas diziam ser possível ver na imagem da capela refletida pela água da lagoa, a foice e o martelo dos comunistas! – do que a um ambiente de igreja, esbarrando assim no tradicionalismo. O fato é que a Capela da Pampulha permaneceu sem ser consagrada por muitos anos, recebendo a unção somente em abril de 1959³⁸⁵, quatorze anos após a sua inauguração.

Apesar de alguns indícios de uma influência do ML na sua arquitetura, dada a disposição do altar e a ausência de elementos mais de cunho devocional (estatuária interna, a mesa de comunhão, por exemplo) a mesma não pôde ser estabelecida de forma direta³⁸⁶, ficando a Capela da Pampulha em exemplo de vanguarda na arquitetura religiosa, sem ser devidamente compreendida.

1.4.5 O Movimento Litúrgico em São Paulo

O ML, como já acenado, é uma ação que tem a sua origem na Europa e se preocupa, dentre outras coisas, com a reflexão sobre a natureza da liturgia da Igreja e a participação dos fiéis nesta. No Brasil, o seu início está ligado à pessoa do monge beneditino alemão D. Martinho Michler³⁸⁷; embora seja preciso considerar que houve manifestações isoladas do ML

³⁸⁵ A igreja compõe o projeto de Niemeyer para a Pampulha, a pedido do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek. Mas só 14 anos após a inauguração aconteceu a sagração da igreja pela arquidiocese, que se recuou a benzê-la por causa da liberdade de criação de Portinari, que representou um São Francisco irrealista e de mãos desproporcionais. Jornalistas da época chamaram a atenção para a forma da igreja refletida na lagoa: ela lembraria a foice e o martelo do comunismo, movimento político ao qual Niemeyer sempre esteve vinculado. PEIXOTO, Paulo. Igreja da Pampulha (MG) será novamente recuperada Artigo do Jornal "A Folha de São Paulo", edição de 21/10/2003.

³⁸⁶ Haveria a informação de que um monge beneditino do Rio de Janeiro, um dos principais focos do ML no Brasil, teria sido o consultor para a disposição dos elementos internos da Capela. Segundo comunicação verbal do próprio Niemeyer (03.04.2004) essa informação não procede, tendo sido ele próprio o autor da disposição.

³⁸⁷ "Nascido a 11 de agosto de 1901 em Revensburg, Alemanha, D. Martinho havia participado de um movimento de jovens orientado por Romano Guardini, autor de um livro que se tornou célebre e foi traduzido em muitas línguas, *O Espírito da Liturgia*. O contato com o movimento de juventude e com Guardini parece ter deixado profundas marcas em Dom Martinho, preparando-o para sua futura missão. Ingressou depois no mosteiro beneditino de Beuron, onde professou para a abadia de Neresheim. Fez os estudos de filosofia na célebre abadia de Maria Laach, onde conheceu o abade Ildefonso Herwegen e sobretudo D. Odo Casel. Coursou a teologia no Colégio Santo Anselmo, em Roma, onde se doutorou. Com apenas 29 anos veio para o Brasil, em 1930, a fim de elevar o nível dos estudos teológicos da Congregação beneditina. E 1933 seria seu último ano aqui se, em junho, se eventual substituto, D. Tomás Keller, não tivesse sido eleito abade do mosteiro do Rio de Janeiro". ISNARD, Clemente, O.S.B. *O Movimento Litúrgico No Brasil*. In: BOTTE, Bernard. *O Movimento Litúrgico*. São Paulo: Paulinas, 1978, p.209.

antes mesmo de sua chegada ao Brasil³⁸⁸. Com o advento de D. Martinho, a partir de 1933³⁸⁹, e a fundação da Ação Católica no Brasil (ACB) em 1935³⁹⁰, o ML, enquanto corrente litúrgico-teológica no Brasil, teve seus maiores propagadores. Nesse contexto - de uma maior propagação da participação dos fiéis na liturgia -, uma das preocupações principais do ML era a divulgação da vida litúrgica através de instrumentos como, palestras, folhetos, missais bilíngues, missas dialogadas, enfim tudo aquilo que servisse para conduzir os fiéis a uma melhor participação no culto litúrgico da Igreja.

Estas ações se posicionavam contra, portanto, uma mentalidade fortíssima de uma piedade popular e de cunho individualizado. A piedade popular, e associada a esta o individualismo, podia ser observada nos costumes, como, por exemplo, a famosa exclamação popular, bem brasileira “*minha* nossa Senhora!”; nas práticas devocionais com a reza individualizada do terço durante a missa, e inclusive na própria arquitetura religiosa.

De fato, as igrejas construídas nesse período, têm suas formas e plantas baseadas nos estilos históricos, oferecendo ângulos e reentrâncias internos, com pouca luz, e que se tornam propícios para as práticas de devoções individuais³⁹¹. O altar-mor afastado do povo, bem como os altares colaterais, que em alguns casos, são meros detalhes dos retábulos dedicados aos santos, - originando confusões no povo, a ponto do altar estar mais relacionado com a figura do santo do que com sacrifício da missa – contribuía para acentuar o distanciamento dos fiéis.

Diante desse panorama, a introdução de uma nova mentalidade baseada nos princípios postulados pelo ML, - que enxergava na liturgia não apenas um amontoado de rubricas e

³⁸⁸ É o caso, por exemplo, do artigo escrito para a revista *Vozes* em 1922, do leigo Soares de Azevedo, após uma sua viagem para a Alemanha e intitulado “*Para um bom movimento litúrgico*”. Cf. AZEVEDO, Soares de. *Para um Bom Movimento Litúrgico*, Petrópolis: Vozes 16 (1922), 136-141.

³⁸⁹ “Em 1933, um monge beneditino desconhecido, recém-chegado da Alemanha, falando ainda mal o português, foi incumbido de ministrar, naquele Instituto [Centro D. Vital, no RJ], entre outros cursos, um curso de Liturgia. Era D. Martinho Michler. [...] Era o primeiro curso de Liturgia dado para leigos no Brasil. E a repercussão do curso [...] não vinha tanto pela novidade do fato, mas pela novidade que o próprio curso trazia em si: a Liturgia é mais que rubricas, mais que mera explicação de objetos e gestos do culto, mais que mero alegorismo, mas ‘e vitalidade, é vida... é a vida da SS. Trindade, vida do Cristo, vida da Igreja que é o Corpo Místico de Cristo’. Ou ainda, a grande novidade era a *Teologia* da liturgia que se descobria”. SILVA, José Arioaldo da. *O Movimento Litúrgico No Brasil: Estudo Histórico*. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 40s.

³⁹⁰ “Em 09 de junho de 1935, na solenidade litúrgica de Pentecostes [no Rio de Janeiro pelo Cardeal D. Sebastião Leme], é oficialmente promulgada no Brasil a Ação Católica de Pio XI, já com seus estatutos revistos e aprovados pela Santa Sé. Adotou-se o modelo italiano ou AC-geral, de cunho centralizados e autoritário, dividindo os leigos em quatro grupos, de acordo com a idade e o sexo: Homens da AC, para os maiores de 30 anos e os casados de qualquer idade; Liga Feminina da AC, para as maiores de 30 anos e as casadas de qualquer idade; Juventude Católica Brasileira, para moços de 14 a 30 anos; Juventude Feminina Católica, para moças de 14 a 30 anos”. MATOS, Henrique Cristiano José. *Nossa História: 500 anos de Presença da Igreja Católica no Brasil*. Tomo 3. São Paulo: Paulinas, 2003, p.106 s.

³⁹¹ Já AZEVEDO dizia no seu artigo sobre os “templos, ou sem luz, ou sem ar, ou acachapados”. Cf. AZEVEDO, Soares de. Art. cit., p. 140s.

gestos³⁹² - não foi certamente sem controvérsia e divergências³⁹³. Em São Paulo, as situações de tensão entre ML e práticas devocionais foram muito maiores, pois São Paulo foi um dos maiores centros de correntes de pensamento mais tradicionalista³⁹⁴ e que se revelaram extremamente reacionárias³⁹⁵.

As primeiras iniciativas de que se tem notícia do ML em São Paulo, estão ligadas à pessoa do monge beneditino Dom Polycarpo Amstalden, O.S.B.³⁹⁶. Em 1934, D. Polycarpo utiliza-se de uma iniciativa revolucionária para a época, quando publica semanalmente um folheto sobre a santa missa, para que os fiéis pudessem seguir a missa em latim³⁹⁷. Apesar de ser uma iniciativa singela, a mesma conquistou a ira dos integristas que viam nela um atentado à ortodoxia católica³⁹⁸.

³⁹² “O conteúdo transmitido por D. Martinho Michler [nos seus cursos] era a liturgia mesma, no seu desenvolvimento histórico com o conteúdo teológico que os próprios textos ofereciam. [...] Alguém, por exemplo, escrevia que para crescermos na vida comunitária é preciso ‘vivermos todo o Cristo pela vida sacramental, pois é pelos sacramentos que participamos da vida divina... a nossa cultura, isto é, a nossa atividade, o nosso trabalho, a nossa vida, tornamos o Cristo na Eucaristia. Sim, a liturgia constitui o prolongar-se do divinamente humano (Encarnação) que é Cristo vitorioso (Ressurreição) no seu Corpo glorioso que é a Igreja, nós que celebramos os seus Mistérios, nós que oramos a sua oração, na força do Espírito Santo, para a glória de Deus Pai: a Redenção se faz presente, todo o cosmos é presente participando da vitória desta vida presente na e pela Liturgia, tendo como seu centro a santa Missa, já antevivendo assim o reino escatológico. É a idéia geral que transparece nos cursos dados por Dom Martinho Michler”. SILVA, José Ariovaldo da. *O Movimento Litúrgico...*, p. 47.

³⁹³ “E como a Ação Católica levava em seu bojo o movimento litúrgico, também no terreno da espiritualidade cedo apareceram tendências divergentes que culminaram no equívoco de uma oposição entre terço e missal, entre cristocentrismo e piedade mariana, sem falar no confronto entre ‘arte litúrgica’ e ‘arte goffiné’ [Goffiné era autor de um livro de piedade do século XV. Na gíria do ML significava expressões de arte ou de piedade pegadas]”. ISNARD, Clemente, O.S.B. *Dom Martinho...*, p. 217.

³⁹⁴ “[...] o Nuncio Apostólico da época, Mons. Masella, protegia Castro Mayer, Plínio Correa de Oliveira & Cia! Este fato conseguiu para Mons. Castro Mayer a nomeação de Bispo de Campos. Diz D. Polycarpo Amstalden que isto trouxe um alívio extraordinário para São Paulo: *o Quartel General dos integristas transferiu-se de São Paulo [grifos meus] para Campos!*” AMSTALDEN, D. Polycarpo. *Entrevista*, In: ”. SILVA, José Ariovaldo da. *O Movimento Litúrgico...*, p. 352.

³⁹⁵ De fato, os maiores expoentes do tradicionalismo no Brasil, estavam em São Paulo: “Em 1943 falecia D. José Gaspar de Affonseca e Silva, Arcebispo de São Paulo, num desastre de avião. Em São Paulo, o movimento mariano era muito forte, e dispunha de um órgão, *O Legionário*, jornal semanal, bem redigido e de grande irradiação. Quem orientava o jornal era o Dr. Plínio Correia de Oliveira, atual chefe da TFP (Tradição, Família e Propriedade). O atual bispo de Campos, D. Antônio de Castro Meyer, era Vigário Geral para a Ação Católica, e o Pe. Geraldo de Proença Sigaud, SVD, era assistente eclesiástico da Juventude Feminina”. ISNARD, Clemente, O.S.B. *Dom Martinho...*, p. 221.

³⁹⁶ Cf. SILVA, José Ariovaldo da. *O Movimento Litúrgico...*, p. 60.

³⁹⁷ “Concluindo, podemos dizer que o sentido pioneiro do ‘Folheto Litúrgico’ de D. Polycarpo Amstalden está no fato de ter prestado incalculável serviço à propagação prática do ML iniciado no Rio por D. Martinho Michler (participação ativa, viva e inteligente, Missa dialogada e recitada, etc.) e à propagação prática do apostolado do Missal de D. Beda Keckeisen. É mais um trabalho pioneiro que traduz uma ativa preocupação prática para que os católicos brasileiros pudessem realmente con-viver com o Sacrifício do altar”. *Idem*, p. 60.

³⁹⁸ “Mons. Castro Mayer era o Vigário Geral em São Paulo. Pois bem. Muitos meninos é que distribuam os folhetos [de D. Polycarpo] na porta da igreja São Bento, antes da missa, nos domingos e festas. Saíram, por fim, também para outras igrejas. Alguns meninos foram para a igreja Santa Efigênia. Ali, certo dia, por ordem do Vigário Geral, Mons. Castro Mayer, sequestraram os Folhetos dos meninos e proibiram terminantemente de distribuí-los naquela igreja”. AMSTALDEN, D. Polycarpo. *Entrevista*, In: SILVA, José Ariovaldo da. *O Movimento Litúrgico...*, p. 352.

Antes do Concílio Vaticano II, a necessidade de possibilitar uma maior participação ao culto da Missa, que era então celebrada em latim – língua certamente incompreensível para a grande maioria dos fiéis - e com o padre de costas para o povo, impulsionou iniciativas no sentido de se instruir o povo em São Paulo, através de folhetos e missais bilíngues³⁹⁹. Era uma tentativa de dar à compreensão dos fiéis, o que se passava no distante altar-mor. Além da barreira linguística, havia a barreira material da mesa de comunhão, por exemplo, que acabava por separar ainda mais o povo da ação litúrgica. Nessa ânsia de trazer a missa para mais perto do povo era natural que as atenções do ML se voltassem – do ponto de vista arquitetônico – para o ponto principal e essencial da igreja para a celebração da missa: o altar. Desse modo entende-se porque este foi um dos primeiros elementos a serem propostos de maneira singular pelo ML.

A insistência da proposição da missa dialogada, com o celebrante *versus populum*, - isto é, voltado para o povo – tinha como fundamento o maior envolvimento dos fiéis na ação celebrativa; mas esta ideia só era possível plenamente se o altar – entenda-se, principalmente o altar-mor - estivesse desapegado da parede e mais próximo dos fiéis.

Coube a D. Martinho Michler, a primeira celebração da missa *versus populum* no Brasil, no Rio de Janeiro⁴⁰⁰. Em São Paulo, malgrado alguns esforços substanciais⁴⁰¹, infelizmente como consequência indireta do Concílio Plenário Brasileiro (CPB), realizado em 1939⁴⁰², houve a proibição formal da missa dialogada em 1941, sob o governo do arcebispo D. José Gaspar de Afonseca e Silva, através da Circular Coletiva do Episcopado Paulista, de

³⁹⁹ Cf. o famoso Missal de Dom Beda Keckeisen, In: SILVA, José Ariovaldo da. *O Movimento Litúrgico...*, p. 51ss.

⁴⁰⁰ “O Centro de Liturgia, orientado por Dom Martinho, foi encarregado de arrumá-la [a Capela instalada numa sala do velho casarão da Praça XV]. Todos puseram mãos à obra para arranjar recursos e providenciar o necessário. Tudo foi pensado e idealizado, desde o formato do altar até as luminárias e a pintura das paredes. O altar, de jacarandá, proveniente de Quissamã (mais tarde Diocese de Nova Friburgo), da fazenda das irmãs Queiroz Mattoso, permitia celebrar a Missa de frente ou de costas para a assistência. Solução prudente, desejada por D. Martinho e motivada por reticências ou reações incipientes contra a forma do altar que ele mesmo havia introduzido. Esse altar é histórico. Foi o primeiro altar voltado para o povo construído no Brasil”. ISNARD, Clemente, O.S.B. *Dom Martinho*. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1999, p.52.

⁴⁰¹ Exemplo desses esforços, era a ação do Pe. Carlos Ortiz, prof. do Seminário de Taubaté, que, em um dos seus artigos, chega a afirmar que “De tudo isso, uma necessidade se impõe: a educação litúrgica do escol e das massas. Educação progressiva, inteligente, viva e ativa. Para isso os recursos são múltiplos: livros, jornais, pregações, semanas de missa e campanhas do missal; aulas e projeções, gráficos, esquemas e cartazes; missa cantada, missa recitada, missa com explicações rápidas e incisivas; e ainda, finalmente, as edificantes missas dialogadas”. ORTIZ, Pe. Carlos. “A nova Ordem na Vida Paroquial” In: REB 1, fasc. 3, (1941), p. 390ss.

⁴⁰² Cf. O artigo de KELLER, D. Thomaz. *Proíbe o Concílio Plenário Brasileiro a Missa Dialogada?* In: REB Vol. 1 fasc. 3 (1941) 545-551.

27/11/1941⁴⁰³. A perseguição contra a missa dialogada e *versus populum* na década de 40 foi bastante acirrada, tendo tido poucos defensores no episcopado brasileiro⁴⁰⁴.

Com o falecimento de Dom José Gaspar em um acidente aéreo em 1943, sucedeu-lhe no cargo, D. Carlos Carmelo de Vasconcellos Motta, Arcebispo e futuro cardeal de São Paulo. Quando D. Carlos Carmelo assume a Arquidiocese, as discussões entre ML e integristas, através dos seus respectivos órgãos de comunicação⁴⁰⁵, estava no auge⁴⁰⁶ e diante desse quadro, D. Carlos Carmelo apaziguou os ânimos ‘limpando o campo’ em prol de um avanço maior na área da liturgia e do ML⁴⁰⁷. De fato, é a partir do Cardeal Motta⁴⁰⁸ que começam a ser celebradas as missas *versus populum* de modo sistemático na paróquia dos frades dominicanos, em São Paulo⁴⁰⁹.

A questão do ML abriu caminho para a arquitetura moderna religiosa, pois suas proposições de simplicidade e funcionalidade em termos de arquitetura vinham de encontro com as ideias defendidas pelo ML em prol de uma maior participação dos fiéis no culto público da Igreja e de uma piedade litúrgica. Estas ideias implicavam na aplicação concreta de um cristocentrismo, o qual se refletia também na concepção do espaço arquitetônico religioso. Dessa forma, eram preferidas as plantas de nave única, - normalmente oferecidas pelas

⁴⁰³ “Enfim, pede-se que ‘não se combatam’ as devoções populares, os altares em que se celebram de costas para o povo, e as procissões extralitúrgicas. Quanto ao altar, não só se pede que não se combata ‘o altar em que o sacerdote celebra de costas voltadas para o povo’, mas proíbe-se o próprio altar *versus populum*. Portanto, mesmo tendo consciência, não ignorando a tradição litúrgica, prefere-se a via ‘pacífica’, isto é, não permitindo o altar ‘em forma primitiva’”. SILVA, José Arioaldo da. *O Movimento Litúrgico...*, p. 143.

⁴⁰⁴ “Felizmente dois grandes bispos [dentre outros] tomaram posição em favor do ML, Dom Antonio dos Santos Cabral, Arcebispo de Belo-Horizonte e Dom Alexandre Gonçalves do Amaral, Bispo de Uberaba”. ISNARD, Clemente, O.S.B. *Dom Martinho*. Rio de Janeiro: Lúmen Christi, 1999, p.69.

⁴⁰⁵ “*O Legionário*” do lado dos integristas e a revista “*A Ordem*”, ligada à Ação Católica, defendendo a posição do ML.

⁴⁰⁶ Cf. as polêmicas entre os dois campos In: SILVA, José Arioaldo da. *O Movimento Litúrgico...*, p. 166ss.

⁴⁰⁷ “De São Luís do Maranhão veio para São Paulo D. Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta. São Paulo fervia, agitado pelo grupo de O Legionário. D. Carlos Carmelo, a caminho de sua nova cidade episcopal, foi informado da situação, por uns e por outros. [...] O momento era decisivo. No Rio, o Pastor era incolor, só se preocupava com eliminar divisões e polêmicas, estabelecendo silêncio sobre certos assuntos. O eixo das decisões assim se transferia para São Paulo, onde tudo dependeria do novo arcebispo. D. Carlos Carmelo talvez não imagine o serviço que prestou à Igreja no Brasil com as atitudes que tomou: resumindo, ele limpou o campo. [...] Como fruto imediato de sua atuação saneadora basta mencionar a transformação de O Legionário. Acabou aquela histeria semanal de ataques, que alimentava um clima de suspeição e oposição ao ML”. ISNARD, Clemente O.S.B., *O Movimento Litúrgico No Brasil*. In: BOTTE, Bernard. *O Movimento Litúrgico*. São Paulo: Paulinas, 1978, p.223.

⁴⁰⁸ “Desde que assumira a direção da arquidiocese de São Paulo em 1943, em decorrência do acidente aéreo que vitimara D. José Gaspar de Afonseca e Silva, o arcebispo D. Carlos Carmelo de Vasconcelos Mota passou a questionar a posição reacionária assumida pelos padres Antônio de Castro Meyer e Geraldo Sigaud, com seus ataques à ação católica e ao movimento litúrgico, dando apoio a esse esforço de renovação católica. No início dos anos 60, o cardeal Mota passou a apoiar os movimentos de reivindicação social promovidos pelos padres dominicanos e pelo periódico Brasil Urgente. Juntamente com D. Hélder Câmara, foi acusado pelos grupos conservadores de assumir posturas esquerdizantes, sendo inclusive designado pela imprensa de ‘cardeal vermelho’”. AZZI, Riolando. *A Igreja e os Migrantes*. Vol IV, São Paulo: Paulus, 2000, p.223.

⁴⁰⁹ “A paróquia de S. Domingos foi a primeira paróquia de São Paulo, a celebrar a missa *versus populum* de modo sistemático”. CID, Frei Jorge O.P. Comunicação pessoal feita em 03/04/2004.

técnicas do concreto armado e pela arquitetura moderna - que facilitavam a convergência da assembleia dos fiéis para o ponto principal da ação litúrgica: o altar.

Em geral, assim como o ML sofreu muitas incompreensões, a questão da arquitetura religiosa moderna em São Paulo também não foi bem aceita nos ambientes eclesiásticos, suscitando igualmente não poucas controvérsias⁴¹⁰. Essa dificuldade na aceitação do estilo moderno emerge das publicações em geral da época e, conquanto não houvesse condenação formal, o mesmo era visto como algo negativo, a ser evitado⁴¹¹. Havia também as exceções, - geralmente vinculadas ao ML - e nelas ficava evidente a percepção do problema de se encontrar uma linguagem arquitetônica adequada, para exprimir ao homem moderno o caráter eminentemente cristocêntrico da celebração da missa⁴¹².

Essa preocupação em explicitar o mistério de Cristo e de sua Igreja ao homem moderno através de uma linguagem da arquitetura moderna tinha como base as reflexões teológicas que o próprio ML fazia a respeito da liturgia. Fica claro, portanto, que nem toda a produção da arquitetura religiosa moderna - só pelo fato de ter linhas modernas - poderia ser aceita sem maiores problemas. A aceitabilidade de um estilo moderno que rompia com os estilos do passado só era possível quando o mesmo tivesse como fundamento - respeitando a liberdade criativa do arquiteto - uma reflexão teológica; e esta, normalmente, vinculada ao ML.

⁴¹⁰ “A floresta de granito [a catedral da Sé] é algo de glorioso, bem diferente desses hieróglifos decorativos, que andam a enfeitar as casas, fingindo de arte. E que são um insulto à estética, e uma depravação do gosto. A catedral aí ficará. Monumento saberá dizer as suas grandezas” VV. AA. *A Igreja nos Quatro Séculos de São Paulo Vol. I*. São Paulo: Documentários Nacionais Ltda. (EDONAL), 1955, p. 131.

⁴¹¹ “Já existem igrejas em estilo funcional, até certo ponto. Dispensam as naves laterais, os cubículos, os cantos, o transepto, a cruz latina ou grega, os corredores, têm torres altas ou torres baixas, torres que parecem de estação de estrada de ferro, forros abaulados e de uma só cor, lembrando vagões do trem de ferro, paredões imensos sem decoração, apenas com vitrais rasgados até o chão, tudo muito simplificado, a não ser nos altares de mármore e, na fachada, uma espécie de nártex. Esse que chamamos funcional, quando em acordo com o renascimento litúrgico e aproveitando os novos materiais, como o cimento armado, será talvez o predominante por algum tempo. Nada mais dinâmico que a Igreja e as igrejas. Uma igreja é bela quando o seu estilo agrada aos contemporâneos. O gótico da Catedral de São Paulo agrada sempre.” ALMEIDA, Cônego Luís Castanho de. *São Paulo Filho da Igreja*. Petrópolis: Vozes, 1957. p. 173. Cf. também o artigo de PASSOS, Pe. Dinarte Duarte. *A Moderna Arquitetura Religiosa*. In: REB 4, fasc. 3 (1944) p. 591.

⁴¹² “É alarmante e desesperador verificar que no Brasil, em relação à arquitetura eclesiástica hodierna, salvo raras exceções, não se faz menção nenhuma [...] [...] A Igreja, no albor de sua existência, não hesitou em adaptar os elementos estilísticos que a arte nacional, muita vez preexistente há séculos lhe oferecia. [...] Por que tão pouca tentativa por parte dos responsáveis de falar à geração atual numa linguagem arquitetônica a que está acostumada? [...] O que diriam as pessoas criteriosas se o padre no sermão dominical lhes falasse a modo de um Vieira? Não é possível reconstruir, nos templos modernos, a situação religiosa e moral juntamente com outros fatores de antanho, de onde resultaram os estilos admiráveis de épocas passadas”. PRENTKE, Pe. Damião. *Arquitetura Moderna, Sim ou Não?*. In: REB 19 fasc. 1 (1959) 109-110.

2.0 ARQUITETURA E LITURGIA: REFLEXÃO TEOLÓGICA

Diante do panorama histórico referente ao espaço destinado à liturgia católica, ficam evidentes as mudanças e os desenvolvimentos aos quais esse mesmo espaço ficou submetido. Isso denota que ao longo da história não existem fórmulas estilísticas imutáveis, ou canônicas. Há uma variação de estilos que correspondem a influências culturais, artísticas, técnicas e teológicas das quais a Igreja ao longo dos séculos foi sofrendo. De fato, a um diferente conceito de Igreja corresponderá um conceito de liturgia, e ambos corresponderão a um diferente conceito de espaço litúrgico. Para se compreender do ponto de vista teológico o que é uma igreja enquanto edifício, é preciso fazer uma reflexão sobre como a própria Igreja entendeu o espaço destinado ao culto e os significados presentes nesse tipo de construção. Para encontrar a teologia sobre o edifício igreja é preciso verificar como a Igreja celebrava a dedicação de igrejas, os seus rituais litúrgicos e também, como a Igreja entendia o edifício, legislando em matéria através de seu magistério.

2.1 O RITO DE DEDICAÇÃO DE IGREJAS CONFORME O *PONTIFICALE ROMANUM*

A teologia da Igreja em relação ao edifício-igreja pode ser encontrada na sua liturgia e nos seus ritos, por isso, nos interessa aqui abordar o *Pontificale Romanum*, mais especificamente no que diz respeito àquela parte que trata sobre o ritual de dedicação de igrejas e altares.

O que sabemos sobre os antigos ritos de dedicação de igrejas, se insere naquele movimento mais amplo de codificação da liturgia e que dá origem aos chamados livros litúrgicos⁴¹³. Desses vários livros que surgiram, nos interessa em particular aquele intitulado *Pontificale Romanum* (PR), já que o mesmo fixa os ritos e as fórmulas eucológicas a serem feitas pelo bispo - o *Pontifex*, daí o termo Pontifical -para diversas ocasiões, como por exemplo, ordenações, consagração de virgens e, para o que nos interessa, a dedicação de igrejas e altares.

⁴¹³ Cf. NOCENT, Adrien. MARSILI, Salvatore (Org.). *La Liturgia, Panorama Storico Generale*. Vol. 2, Casale Monferrato: Marietti, 1992. pp. 147-223.

O PR dos tempos do ML é aquele originado na reforma tridentina⁴¹⁴ e editado em 1595. O mesmo sofreu pequenos acréscimos em épocas posteriores, mas permaneceu praticamente inalterado até a reforma litúrgica do Vaticano II. Nele estão os formulários para os ritos da solene dedicação de igrejas e altares. Esses ritos são o resultado da fusão de várias tradições de vários tempos e lugares⁴¹⁵, resultando dessa evolução histórica um ritual que pressupõe uma cerimônia extremamente longa, carregada de simbolismos, e não isenta de muitas repetições.

Sem querer aqui descrever minuciosamente todo o ritual da dedicação, traremos apenas alguns elementos essenciais, para ajudar na compreensão do espaço litúrgico, a partir da liturgia celebrada. Diante do PR, a primeira indicação que aparece nas rubricas é a escolha do dia para a celebração, que deve ser feita preferencialmente em um domingo ou em um outro dia solene.

Como forma de preparação à festa da dedicação é feito o convite ao jejum, o qual deve anteceder a celebração. O Pontifical não dá uma justificativa para o jejum, mas nada impede de ver nessa forma de preparação uma motivação original mais profunda: um acomunar a todos, Pontífice, clero e leigos para entrarem na solene festa da dedicação, que assume então a característica de ir ao encontro do Cristo-esposo, presente em sua esposa que é a Igreja comunidade de fiéis, simbolizada na igreja edifício, conforme o relato evangélico de Mateus: *“Por esse tempo vieram procurá-lo os discípulos de João com esta pergunta: ‘Por que razão nós e os fariseus jejuamos, enquanto os teus discípulos não jejuam?’ Jesus respondeu-lhes: ‘Por acaso podem os amigos do noivo estar de luto enquanto o noivo está com eles? Dias virão, quando o noivo lhes será tirado; então, sim, jejuarão”* (Mt. 9, 14-15).

Infelizmente, o PR insiste muito mais na questão do templo material, no lugar em si do que em motivações teológicas mais profundas, como veremos.

Outro ponto importante, ainda no início do PR, é a preparação que deve ser feita no dia anterior das relíquias dos santos, que deverão, durante a celebração da dedicação do altar, ser acondicionadas dentro do altar. Portanto, a celebração da dedicação começava já no dia anterior, quando, diante das relíquias, conservadas fora da igreja, *in honesto et mundo loco* e

⁴¹⁴ “Logo depois do concílio [de Trento] foram promulgados o Breviário (em 1568), o Missal (em 1570), o Martirológio (em 1584), o Pontifical (em 1595), o Caeremoniale episcoporum (em 1600) e o Ritual (em 1614)”. SCICOLONE, Ildebrando. Livros Litúrgicos. In: *Dicionário de Liturgia*. São Paulo: Paulus, p. 689.

⁴¹⁵ “O grandioso rito de dedicação de uma igreja, como a propõe o Pontifical, é o resultado de um aporte assaz variado e vasto, seja no tempo que no espaço: nascido das solenidades das primeiras dedicações, foi-se concretizando no curso dos séculos, fundindo juntos elementos de gentes, culturas e usos muito diferentes e distantes entre si”. BRAGA, Carlo. La Liturgia della Dedicazione. In: *Il Tempio: Atti della XVIII Settimana Litúrgica Nazionale a Monreale*. Monreale: Centro Azione Litúrgica, 1967, p. 65.

honradas com *duobus candelaris, et luminaribus ardentibus*, os fiéis e o clero faziam vigília aguardando o dia seguinte da celebração da dedicação propriamente dita. O uso das relíquias dos santos mártires, como veremos mais adiante, é de uso muito antigo e enfatizam a ideia da presença da Igreja enquanto *Communio Sanctorum*, da união através dos membros do Corpo Místico do Cristo total.

Os primeiros ritos, que acontecem fora da igreja, pressupõem a recita de uma série de sete salmos penitenciais⁴¹⁶ pelo clero e pelo povo, que normalmente não participava, por não conhecer o latim. Após essa série de salmos, a *Schola* cantava, pela primeira vez, a ladainha com seu caráter penitencial. Esse primeiro momento, assim como em outros, o PR enfatiza muito a distinção entre sacro e profano ao sublinhar mais a necessidade da penitência e da purificação dos fiéis e das coisas.

Após a ladainha, o bispo faz verdadeiros e próprios exorcismos, sobre o sal e a água, que depois são misturados e usados para aspergir bispo, clero e povo, como uma forma de purificação. Depois, o bispo seguido pelo povo e pelo clero, asperge as paredes externas da igreja, assim como o cemitério, quando este fazia parte do mesmo espaço da igreja; o edifício da igreja era especialmente aspergido, como forma de se exorcizar a matéria, libertando-a das influências diabólicas.

De fato, dos formulários depreende-se uma mentalidade muito forte que vê as coisas imateriais com que receptáculos de infestações demoníacas, e, para tanto o PR prescrevia a necessidade de fazer todos os exorcismos propostos para libertar a matéria e deixando espaço habitável pelo espírito de Deus. Como tal, os exorcismos usavam uma linguagem própria, como, por exemplo, no formulário que se dizia sobre a água lustral:

Deus, invictae virtutis auctor, et insuperabilis imperii rex ac semper magnificus triumphator, qui adversae dominationis vires reprimis, qui inimici rugientis saevitiam superas, qui hostiles nequitias potenter expungas, te, Domine, trementes, et supplices deprecamur, ac petimus, ut hanc creaturam salis, et aquae dignanter aspicias, benignus illustres, pietatis tuae rore sanctifices: ut ubicumque fuerit aspersa, per invocationem sancti tui nominis, omnis infestatio immundi spiritus abigatur, terrorque venenosi serpentis procul pellantur, et praesentia Sancti Spiritus nobis misericordiam tuam pascentibus, ubique adesse dignetur. Per Dominum nostrum Jesum Christum...⁴¹⁷

⁴¹⁶ Eram, na seqüência, os Salmos 6; 31; 37; 50; 101; 129; 142. In: PR, *De Ecclesiae Dedicacione seu Consecratione*.

⁴¹⁷ PR, *De Ecclesiae Dedicacione seu Consecratione*.

Mais uma vez, se acentuava o caráter da sacralidade da igreja edifício, dando certa interpretação redutiva de lugar privilegiado de encontro com Deus.

Prosseguindo o ritual, uma vez feita a aspersão, o bispo se dirigia para a porta da igreja e batendo com o báculo, do lado de fora, na porta fechada, iniciava o diálogo⁴¹⁸ com o diácono, que precedentemente havia entrado na igreja:

“*Attolite portas, principes, vestras, et elevamini portae aeternales, et introibit Rex gloriae*”. Ao que respondia o diácono de dentro da igreja: “*Quis est iste rex gloriae?*”; e o bispo com *intelligibili voce*: “*Dominus fortis, et potens: Dominus potens in praelio*”. Após a repetição desse diálogo por mais vezes, finalmente o diácono abre as portas da igreja e o Bispo entra, não sem antes fazer o sinal da cruz com a parte inferior do báculo no umbral da porta da igreja, dizendo: “*Ecce cru+cis signum, fugiant phantasmata cuncta*”, e diz: “*Pax huic domui*”, ao que responde o diácono “*In introitu vestro*”.

Uma vez dentro da igreja, o bispo se senta em um faldistório, enquanto a *Schola cantorum* procede ao canto do *Veni Creator*, e durante a sua execução, os ministros espalham a cinza pelo chão da igreja, formando uma cruz que atravessa o edifício na diagonal de uma ponta à outra. Terminado o hino, há novamente o canto da ladainha, pois agora se passa à benção do local no altar, o *sepulchrum*, onde serão depositadas as relíquias dos santos.

Após algumas orações e o canto do *benedictus*, o bispo, com o báculo escreve o alfabeto grego e latino⁴¹⁹ por toda a extensão da cruz feita no chão com a cinza, como quem toma possesso do edifício⁴²⁰. A escrita do alfabeto sobre a cruz no chão é antes de tudo uma referência bíblica ao próprio Cristo “*Eu sou o Alfa e Ômega, diz o Senhor*” (Ap 1, 8) e ainda “*Eu sou o Primeiro e o Último*” (Ap 1, 17b.) e simboliza a tomada de posse de todo o edifício - por isso a cruz feita em toda a extensão da igreja- pelo bispo, legítimo representante do Cristo.

⁴¹⁸ cf. Salmo 24 (23).

⁴¹⁹ Sobre as origens desse rito singular, existem três possibilidades: a) Seria o gesto dos agrimensores romanos, na determinação dos limites dos campos, traçando duas linhas diagonais; b) derivação de um antigo rito céltico, que ampliava sobre a cruz decussada o chrismon do apocalipse com o alfa e o ômega; c) relacionado aos ritos batismais dos escrutínios na liturgia ambrosiana, que previam em determinado momento, a escrita sobre a cinza no chão do domo, do chrismon, ou monograma de Cristo, com o alfa e o ômega e que através de uma catequese feita pelo bispo, era interpretado aos catecúmenos. Cf. BRAGA, Carlo. La Liturgia della Dedicazione. In: *Il Tempio*: Atti della XVIII Settimana Litúrgica Nazionale a Monreale. Monreale: Centro Azione Litúrgica, 1967, p. 65.

⁴²⁰ “Outros dois elementos do ritual da dedicação [...] [que] indicam a tomada de possesso do edifício sacro por parte do bispo e em nome de Cristo, são: o ingresso solene na igreja pelo bispo e pelo clero com o povo, depois que a porta se abriu em seguida à tríplice percussão; e a inscrição do duplo alfabeto, grego e latino”. Idem, p. 75.

Após esse rito, mais uma vez se passa à purificação das paredes da igreja, desta vez internamente, procedendo-se várias vezes à aspersão de todas as paredes e do pavimento, nas quatro direções, com água, misturada com sal, cinza e vinho.

Em continuação a esses ritos, há um prefácio que praticamente não faz referências diretas ao dado bíblico, convidando os fiéis a darem graças pela casa do Senhor:

Hic quoque Sacerdotes sacrificia tibi laudis offerant; hic fideles populi vota persolvant; hic peccatorum onera solvantur, fidelesque lapsi reparentur. In hac ergo, quaesumus, Domine, annuente, pellantur, omniunque vincula peccatorum absolvantur. Ut omnes, qui hoc templum beneficia juste deprecaturi ingredientu cuncta se impetrasse laetentur; ut concessa misericórdia, quam precantur, perpetuo miserationis tuae munere gloriantur⁴²¹

Procedia-se então à colocação das relíquias dentro do altar e o seu fechamento, com cimento misturado com água benta. As mesmas eram buscadas do lugar onde estiveram no dia anterior, e entravam em solene procissão com o bispo e clero na igreja, recebendo a incensação pelo bispo antes de serem depositadas dentro do altar. O costume da deposição das relíquias é muito antigo, como veremos mais adiante, ao tratarmos exclusivamente sobre a história do altar cristão.

A consagração do altar era um rito bastante complicado, pois começava com a assinalação de cinco cruzes sobre a lápide, primeiro com água, depois em igual número com o santo crisma, segue a incensação com nova assinalação de cruzes, desta vez, com o óleo dos catecúmenos, mais uma incensação com nova assinalação de cruzes com o óleo do crisma, dizendo:

Sancti+ficetur et conse+cretur hoc templum. In nomine Pa+tris, et Fi+lii, et Spiritus + Sancti, in honorem Dei, et gloriosae Virginis Mariae, atque omnium Sanctorum, ad nomem, et memoriam sancti N. Pax tibi⁴²².

Até que finalmente, em igual quantidade, se espalha por toda a superfície superior do altar os óleos dos catecúmenos e do crisma. Após a unção solene do altar, o bispo se dirige até as dozes cruzes, - símbolo dos doze apóstolos e da Igreja, comunidade de fiéis - que contém cada qual uma vela e anteriormente colocadas sobre as paredes da igreja, e as unge com o crisma, consagrando a igreja: dizendo as mesmas palavras que antes havia dito para o altar. Interessante é a saudação direta que o bispo faz, para igreja e para o altar, nesses ritos de

⁴²¹ Cf. PR. *De Ecclesiae Dedicacione seu Consecratione*, Prefatio, I.

⁴²² Cf. PR. *De Ecclesiae Dedicacione seu Consecratione*.

unção, quando diz: “*Pax tibi*”. É uma referência clara da igreja considerada enquanto *Imago Christi*, portanto, templo espiritual vivente.

Após esse rito, o bispo põe o incenso sobre o altar que queima enquanto a *Schola* canta o Aleluia, com antifonas tiradas do livro do Apocalipse: “*Stetit Angelus juxtam aram templi habens thuribulum aureum in manu sua, et data sunt ei incensa multa: et ascendit fumus aromatum in conspectu Dei*” (Ap. 8,3-4).

Segue então o segundo prefácio, que do ponto de vista bíblico, traz apenas cenas do AT, evocando os patriarcas:

Assistant Angeli claritatis, et Sancti Spiritus illustratione perfulgeat. Sit illius quoque apud te gratiae, cujus fuit illud quod Abraham, pater fidei, in nostrae figuram redemptionis, filium immolaturus exstruxit; quod Isaac in conspectu tuae majestatis instituit; quod Jacob Dominum magna videns visione erexit; ut hic orantes exaudias; hic oblata sancti+lices; hicque superposita bene+dicas; hic quoque benedicta distribuas⁴²³.

Após todos estes ritos, o bispo abençoava as toalhas do altar, bem como os vasos sagrados para depois celebrar a missa primeira solene na igreja recém-dedicada.

De todo o rito emergem alguns elementos que apontam para uma identificação da igreja-edifício, com o corpo do Cristo. As diversas unções e abluções são uma clara referência aos elementos batismais. Do mesmo modo como o fiel se transforma em templo de Deus vivente, se incorporando ao Corpo místico de Cristo, através das sucessivas fases da liturgia da iniciação, concretizadas no batismo, na confirmação e na eucaristia, analogamente, o ritual da dedicação da igreja segue a mesma lógica, com as abluções, referência ao batismo, com as unções dos óleos, referência ao Espírito Santo, até chegar no ápice do rito, que é a celebração da eucaristia. Nessa analogia, encontram eco as palavras de São Paulo: “*Não sabeis que o vosso corpo é templo do Espírito Santo, que habita em vós?*” (1Cor 6, 19).

Infelizmente, o antigo ritual não insiste muito sobre essa ideia de igreja-templo-espiritual-comunidade-dos-fieis, mas apresenta uma teologia, que perpassa por todo o rito, mais preocupada com a sacralidade do lugar em si, transmitindo uma ideia de lugar privilegiado de habitação de Deus - criando assim uma religiosidade individualista -, do que o lugar que acolhe a comunidade, Corpo Místico de Cristo, do qual a edificação é símbolo. Dessa forma, a grande preocupação dentro do PR, não era a funcionalidade do lugar para as celebrações, e muito menos o abrigar um povo sacerdotal, mas dos textos, podemos encontrar

⁴²³ PR. *De Ecclesiae Dedicacione seu Consecratione, Prefatio, II.*

uma certa sugestão de que o espaço está mais destinado para a devoção dos fiéis do que para a celebração da liturgia.

Nos textos do antigo PR, existem pouquíssimas citações bíblicas, especialmente do NT. O livro do Apocalipse, por exemplo, parece quase esquecido, aparecendo algumas citações por ocasião da aproximação das relíquias dos mártires no altar. Somando tudo, o ML através de seus estudos, enquanto movimento, acabou superando em muito essa visão apresentada na liturgia de dedicação do PR, quando começou – juntamente com outros movimentos na Igreja - a aprofundar conceitos como, por exemplo, o Corpo Místico do Cristo, e a descobrir a natureza mais profunda da liturgia da Igreja, como o exercício do sacerdócio de Cristo.

2.2 O MAGISTÉRIO DA IGREJA EM RELAÇÃO AO ESPAÇO DE CULTO MODERNO.

A liturgia da Igreja é o lugar onde se espera encontrar em primeiro lugar a teologia da Igreja. De fato, no ritual de dedicação encontramos alguns elementos teológicos sobre o edifício igreja.

O relacionamento dos fiéis com o edifício pressupõe uma regularização que se reflete na normatização do magistério da Igreja. Na medida em que se há uma compreensão de cunho teológico do espaço, diversificada ao longo do tempo, esse entendimento incide também no magistério da Igreja, criando cânones ou leis que refletem a teologia. Por isso nesta parte, procuraremos os elementos teológicos do espaço de culto, no magistério do pré-concílio Vaticano II.

Embora as celebrações da primitiva Igreja não estejam ligadas a um lugar determinado⁴²⁴ e se realizassem nas casas comuns, na medida em que a Igreja, comunidade de fiéis, adquire uma maior autonomia, essa preocupação com o lugar da celebração começa a dar origem a espaços destinados exclusivamente à reunião de culto da comunidade. Com o passar do tempo, começa a aparecer certa tendência a normatizar esses espaços, ocorrendo a codificação de algumas regras destinadas a coibir abusos e, dessa forma, regular o espaço para uma melhor desenvoltura da ação litúrgica. Para o que diz respeito ao ML e à arquitetura

⁴²⁴ “É um indício esplêndido da vitalidade e da amplitude do culto cristão, que sendo por uma parte, tão espiritual que quase se evade das limitações do espaço, tenha criado em todas as nações obras de maestria em arte e arquitetura, e também de imaginária, não existindo outro movimento espiritual na história da humanidade que possa ser-lhe comparado”. JUNGSMANN, J.A. *El Sacrificio de la Misa*. Madrid: BAC, 1963, p.289.

religiosa moderna, passaremos à análise do Magistério da Igreja no tocante ao período de tempo relativo à modernidade.

2.2.1 O Magistério pré-conciliar do Século XX.

O documento que marca o início do ML na Europa e serve de marco para a arte sacra no século XX, foi o Motu Próprio *Tra Le Sollicitudini*⁴²⁵, do Papa S. Pio X⁴²⁶. Embora o documento, datado de 1903, tenha como preocupação principal a questão da música sacra, existem elementos que discorrem sobre a arte em geral, e que têm uma igual aplicabilidade também à questão arquitetônica. O documento além de coibir abusos, tem sua importância dada - especialmente para o ML - ao afirmar que as artes devem ser utilizadas em função de uma maior participação dos fiéis à ação litúrgica. Essa preocupação está expressa pelo papa, quando diz na introdução do documento:

Sendo de fato nosso vivíssimo desejo que o espírito cristão reflorêsca em tudo e se mantenha em todos os fiéis, é necessário prover antes de tudo à santidade e dignidade do templo, onde os fiéis se reúnem precisamente para haurirem esse espírito da sua primária e indispensável fonte: a participação ativa nos sacrossantos mistérios e na oração pública e solene da Igreja⁴²⁷.

É perceptível a apreensão do papa em relação à situação de alheamento dos fiéis no que diz respeito ao culto público da Igreja e fica claro que o elemento facilitador para o reflorescimento do espírito cristão é justamente a arte sacra, principalmente no que tange “*a santidade e dignidade do templo*” local onde os fiéis “*se reúnem para haurirem esse espírito*”. De fato, continua o Papa no número cinco do documento:

[...] a Igreja sempre reconheceu e favoreceu o progresso das artes, admitindo a serviço do culto tudo aquilo que o gênio soube encontrar de bom e de belo ao longo dos séculos, salvas sempre as leis litúrgicas⁴²⁸.

⁴²⁵ Motu Próprio *Tra Le Sollicitudini*, ASS 36 (1903-1904) 329-339.

⁴²⁶ Interessante o artigo intitulado *S. Pio X e a Arte*, onde o autor sublinha a grande preocupação de S. Pio X em relação à promoção - dentro do campo da arte sacra - das artes plásticas em geral. Outra preocupação do Papa foi em relação à formação artística e litúrgica do clero, introduzindo no currículo de teologia o estudo da arqueologia e da arte sacra. Cf. OSWALD, Carlos. *S. Pio X e a Arte*. Vozes fasc. 5 (1954) 473-479.

⁴²⁷ Motu Próprio *Tra Le Sollicitudini*, ASS 36 (1903-1904) 329, Introdução.

⁴²⁸ Idem, n. 5.

Ou seja, apesar do Papa ao longo do documento colocar em guarda sobre os eventuais malefícios de uma influência nociva da arte profana, - especialmente em matéria musical - reconhece também que a Igreja soube se utilizar e incorporar no seu patrimônio as artes em geral, deixando desse modo a porta aberta para a recepção das artes de cunho moderno no âmbito da liturgia.

Conquanto o documento em si não dê nenhuma regra específica para a construção de igrejas, com as afirmações citadas acima, abre o caminho para a reflexão sobre o espaço sagrado e a participação ativa dos fiéis na liturgia.

As regras mais específicas no tocante ao espaço destinado ao culto, em época moderna, devem ser buscadas no *Codex Iuris Canonici* (CIC) de 1917.

As iniciativas de sistematização do corpo de leis da Igreja são anteriores ao ano de 1917, mas foi apenas com o Papa S. Pio X em 1904, que foi montada efetivamente uma comissão para sistematizar em um Código o cipoal de leis presentes na Igreja. Com a morte do Papa S. Pio X, coube ao seu sucessor, o Papa Bento XV, a promulgação em 1917 do CIC para toda a Igreja Latina.

O Código foi editado contendo diversas partes, onde abordava diferentes temáticas; no livro segundo do CIC está a parte destinada aos Lugares e Tempos Sagrados e, nessa parte, constam alguns cânones – CIC 1917, cc. 1.161-1.306⁴²⁹ - que dizem respeito às igrejas enquanto edifícios e ao seu mobiliário.

O cânone 1.161, por exemplo, define que igreja é um edifício sagrado dedicado ao culto divino⁴³⁰, “*com finalidade principal de servir a todos os fiéis para o exercício público do culto*”. Esses edifícios sagrados, segundo o CIC, se dividem em: basílicas maiores, igrejas patriarcais (sede de um Patriarca), igrejas primadas (sede de um Primaz), igrejas metropolitanas (sede de um Metropolita), catedrais (que possuem a cátedra do Bispo), basílicas menores, colegiadas, paroquiais e conventuais (de mosteiros ou conventos) e capelas. Embora haja algumas variantes arquitetônicas, - relacionadas ao tamanho dos edifícios religiosos, ao número de altares etc. - esta diferenciação no CIC se dá muito mais por questões de cunho canônico e eclesial do que propriamente por questões arquitetônicas.

O cânone 1.162 estabelece que ninguém poderá construir uma igreja para uso público sem o consentimento expresso e por escrito da autoridade competente e que normalmente, são

⁴²⁹ Para a arte sacra, fazem referência os seguintes cânones do CIC 1917: cc. 485; 1.161; 1.162; 1.164; 1.178; 1.261; 1.268; 1.269 § 1; 1.279; 1.280; 1.385; 1.399.

⁴³⁰ Cf. CIC 1917, c. 1154.

os bispos⁴³¹ das várias dioceses espalhadas pelo mundo⁴³². Uma vez construída, a igreja poderá ser utilizada apenas para o seu fim, ou seja, para as celebrações públicas, conforme o c. 1.165 § 1 e, preferencialmente somente após o rito da consagração ou dedicação solene ou, pelo menos, após a bênção dada pelo Ordinário⁴³³.

No parágrafo 4º do cânon 1.165, o CIC impõe que as igrejas construídas em materiais não duráveis, tais como, a madeira, o ferro ou outro metal, não devem ser consagradas, mas apenas benzidas. Isso para sublinhar a estabilidade do culto cristão. Em relação às igrejas construídas com a técnica do concreto armado, - tal era a novidade do artifício – a Sagrada Congregação de Ritos, sob consulta, emanou uma instrução dizendo ser possível consagrar a igreja, desde que as doze cruces espalhadas pelas paredes ou colunas da igreja, - simbolizando os doze Apóstolos - e o dintel, bem como os batentes da porta principal fossem em pedra⁴³⁴.

O CIC 1917, embora não defina nada em termos de estilo, no cânon 1.164 § 1 diz que os ordinários, se for necessário, devem pedir o parecer de pessoas competentes, e terão que “vigiar para que na construção ou restauração das igrejas, se guardem a forma tradicional cristã e as leis da arte sacra”. Com essa afirmação de caráter geral, o CIC – ainda que indiretamente, através de uma leitura interpretativa redutiva do cânon – consagrou os chamados estilos históricos, dificultando um maior diálogo com as artes e estilos modernos.

O Magistério da Igreja entre o século XIX e o início do século XX, teve um distanciamento do mundo moderno e como tal, assumiu uma postura geral de condenação em relação às ideias ligadas a concepções modernas e liberais⁴³⁵. Esta atitude negativa genérica, como era de se esperar, levou a um uso muito pequeno da aplicação da arte e da arquitetura moderna no culto até as primeiras décadas do século XX.

⁴³¹ O CIC 1917 fala de *Ordinário*, termo canônico que designa outras figuras além dos bispos; por exemplo: os Abades.

⁴³² Oficialmente, foi baseada neste cânone que a cúria de Belo Horizonte, sob o governo de D. Antonio dos Santos Cabral, vetou a consagração da capela de S. Francisco, na Pampulha, obra de Oscar Niemeyer. Outro cânone que fora invocado à época, segundo a imprensa, foi o c. 1279, que vetava, à juízo do Ordinário, a exposição de “imagens que não mostrem a devida decência e honestidade, ou deem aos ignorantes ocasião de erro”, isso em referência à pintura do S. Francisco se despojando de suas vestes, de Cândido Portinari, considerado uma aberração disforme à época. Cf. Art. “*Moderno demais*”, templo de Niemeyer demorou a ser sagrado em BH, In: Jornal “*A Folha de São Paulo*”, edição de 12/07/2004, caderno cotidiano.

⁴³³ Para um histórico do Rito da Dedicção e de Bênção das igrejas, ver BRAGA, P. Carlo, *La Liturgia della Dedicazione*. In: *Il Tempio*. Atti della XVIII Settimana Litúrgica Nazionale. Monreale: Centro Azione Litúrgica, 1968, p. 65 ss.

⁴³⁴ S. C. de Ritos, 12 de novembro de 1909, n. 4.240, AAS, 1909, 797.

⁴³⁵ Os documentos do magistério da época condenam explicitamente o liberalismo e os erros do modernismo: Cf. por exemplo, *Mirari Vos*, (15 agosto 1832) *Acta Gregorii Papae XVI*, I, 169-174; a encíclica de Pio IX *Quanta cura* e o *Syllabus*, ASS 3 (1864) 162s; a encíclica de Pio X *Pascendi*, ASS 40 (1907) 596-597 e *Lamentabili*, ASS 40 (1907) 473s.

Foi preciso aguardar o ano de 1947 com a Encíclica *Mediator Dei* do Papa Pio XII⁴³⁶, sobre a liturgia, para deixar claro que também a arte moderna estava apta a fazer parte do patrimônio da Igreja. De fato, no número 179 da Encíclica, o Papa diz a respeito:

O que dissemos da música, se aplica às outras artes e especialmente à arquitetura, à escultura e à pintura. Não se devem desprezar e repudiar genericamente e por preconceitos as formas e imagens recentes, mais adaptadas aos novos materiais com os quais são hoje confeccionados; mas, evitando com sábio equilíbrio o excessivo realismo de uma parte e o exagerado simbolismo de outra, e tendo em conta as exigências da comunidade cristã, mais do que o juízo e o gosto pessoal dos artistas, é absolutamente necessário dar livre campo também à arte moderna, se esta serve com a devida reverência e a devida honra aos sagrados edifícios e ritos; de modo que ela possa unir a sua voz ao admirável cântico de glória que os gênios cantaram nos séculos passados a fé católica⁴³⁷.

Dessa forma o Papa deixa claro que a arte moderna tem o seu devido lugar na Igreja.

2.2.2 O Magistério no Brasil

No Brasil, onde o clero passava por um processo de fortalecimento dos seus vínculos com Roma⁴³⁸, o cânone 1.164 do CIC 1917 foi interpretado quase sempre de modo redutivo, permanecendo os estilos históricos como a opção preferencial e quase unânime na construção de igrejas.

Em termos de magistério local, um dos eventos que marca a Igreja no Brasil é a realização do Concílio Plenário Brasileiro, o CPB, em 1939. Dos seus vários decretos, muitos tratam da liturgia e de algumas questões inerentes à igreja enquanto edifício⁴³⁹. Em matéria de arquitetura, o decreto 316 reassume a doutrina estabelecida pelo CIC 1917, propondo alguns princípios gerais em relação à construção de igrejas. Interessante ao invés é, por exemplo, o

⁴³⁶ Encíclica *Mediator Dei*, AAS 39 (1947) 521-595.

⁴³⁷ Idem, n. 179.

⁴³⁸ A criação, por obra do Papa S. Pio X, do primeiro Cardeal latino americano - o brasileiro D. Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti – é o emblema desse fortalecimento de vínculos entre a Igreja no Brasil e a Santa Sé.

⁴³⁹ “Pio XI, de saudosa memória, na carta que escreveu ao episcopado brasileiro, dando os resultados da Visita Apostólica por ele mandada fazer, disse, entre outras coisas, que no Brasil as leis litúrgicas nem sempre eram suficientemente observadas. O Concílio Plenário Brasileiro, reunido poucos anos depois da Visita Apostólica, deveria naturalmente tomar as necessárias medida para remediar o mal. Daí a parte tão vasta que a liturgia ocupa nos 489 decretos do CPB. Não se deve, porém, procurar no Concílio um tratado de direito litúrgico, nem de qualquer outra secção do direito canônico: o CPB, como todo concílio, procura ver quais os principais erros e abusos existentes para lhes dar remédio”. NABUCO, Joaquim. *O Direito Litúrgico no Concílio Plenário Brasileiro*. In: REB vol. 1 (1941) p. 113.

decreto 198, que insiste na preservação do silêncio dentro das sacristias, já que estas são consideradas parte integrante do edifício eclesial; no decreto 327 § 2 o CPB pede que os altares sejam de mármore ou de pedra, reprovando o costume no Brasil de altares em madeira; o decreto 376 § 1 proíbe terminantemente a permanência de leigos no coro ou presbitério, principalmente durante as funções sagradas; o decreto 378 § 1 diz que o púlpito deve ser colocado num lugar onde o pregador possa ser visto e ouvido; o decreto 397 §§ 2 e 3 proíbe na mesma igreja mais de uma imagem ou estátua do mesmo santo, enquanto que o decreto 398, proíbe imagens de papel nas igrejas assim como as imagens disformes, insólitas ou menos decentes. De todos estes decretos, talvez o mais polêmico tenha sido o decreto 199 que se posicionava de forma mais negativa à missa dialogada⁴⁴⁰. Esse posicionamento fez com que a missa dialogada fosse posteriormente proibida em São Paulo, acarretando, de certo modo, um atraso maior no avanço de uma arquitetura religiosa influenciada pelo ML em São Paulo.

Por outro lado, a insistência do CPB em qualificar a ação do clero e dos fiéis no tocante a liturgia e à arte sacra em geral, possibilitou a criação efetiva, na arquidiocese de São Paulo, da Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra (CAAS), órgão criado anteriormente⁴⁴¹, mas que só em 1948 saiu do papel, e tendo como presidente o bispo auxiliar, D. Paulo Rolim Loureiro⁴⁴². A CAAS tinha como finalidade principal, segundo a Ata da primeira reunião, a tarefa de exercer:

[...] vigilância sobre reformas, construções de altares, confessionários, presbitérios, decorações, mobiliário e unindo-se à Comissão de liturgia zele também para que os paramentos e imagens, além de litúrgicos sejam também obras de arte [...].

Além de D. Paulo Rolim Loureiro, faziam parte da CAAS, o Pe. João Kulay, como secretário, o Mons. Nicolau Consentin, o Cônego Vicente Zioni e o arquiteto Benedito Calixto, neto do célebre pintor. A primeira preocupação que transparece da primeira reunião

⁴⁴⁰ Cf. O artigo de KELLER, D. Thomaz. *Proíbe o Concílio Plenário Brasileiro a Missa Dialogada?* In: REB Vol. 1 fasc. 3 (1941) 545-551.

⁴⁴¹ Conforme a ata da primeira reunião: “Aos dois dias do mês de julho de 1948, às 15:00 na Sala de expediente da Chancelaria da Cúria Metropolitana, sob a presidência do Exmo. Sr. D. Paulo Rolim Loureiro [...] [...] em nossa arquidiocese, cumprindo o desejo da Santa Sé, foi criada a CAAS, mas infelizmente na prática ela nunca existiu, senão nominalmente, nunca houve uma reunião, uma troca de ideias, uma consulta sequer; mas agora todos animados da melhor boa vontade e entusiasmo se lançam ao trabalho [...]” Arquivo da Arquidiocese de São Paulo, D. Duarte, *Livro de Atas da Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra (CAAS) 1948-1954*.

⁴⁴² Arquivo da Arquidiocese de São Paulo, D. Duarte, *Livro de Atas da Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra (CAAS) 1948-1954*.

da CAAS, em dois de julho de 1948, foi a de produzir um regulamento que normatizasse a sua atuação, já que havia a previsão de que o trabalho da CAAS seria nas palavras do Pe. Kulay:

[...] trabalho árduo, cheio de grande responsabilidade e por certo não sem espinhos, (é) mas é necessário começar e começar bem para evitar um futuro fracasso [...] [...] ficou resolvido que se traçasse um regulamento inspirado nos documentos e normas emanadas pela Comissão Central Pontifícia, no CDC e no CPB; regulamento que norteie a Comissão Arquidiocesana nos seus trabalhos e decisões e aos poucos na apresentação de seus projetos [...]⁴⁴³

Em 18 de outubro de 1948, na segunda reunião da CAAS, foi apresentado o regulamento, o qual, depois de aprovado internamente pela Comissão, foi apresentado ao Cardeal Motta para ulterior confirmação; de modo que em 12 de janeiro de 1949 veio a ser aprovado definitivamente, conforme texto abaixo transcrito do livro de Atas da CAAS:

Regulamento Provisório da Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra, Aprovado pelo Eminentíssimo Sr. Cardeal Arcebispo aos 12 de janeiro de 1949.

A este regulamento provisório deverão ater-se, estritamente, todos os Revmos. Srs. Párocos e Vigários do clero secular e regular, reitores de igrejas e matrizes, bem como as comissões de [ilegível].

Preliminares:

1. O presente regulamento provisório da Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra (CAAS) baseia-se no regulamento da Comissão Central de Arte Sacra de Roma.
2. Consequentemente, a CAAS segue em tudo a mesma orientação ditada pela Comissão Central, à saber:
 - a) Manter o espírito da arte cristã;
 - b) Promover o zelo inteligente e devoto pelas obras de arte cristã, antiga e moderna, mediante informações e o aprimoramento do [ilegível] senso e gosto artístico;
 - c) Difundir, por meio de publicações, conferências, exposições de arte religiosa, semanas de arte para o clero e cursos de arte nos seminários.
3. Embora a CAAS deva, no futuro, chamar a si a tutela das obras de arte antiga existentes na diocese, mediante organização de um minucioso inventário das obras existentes, contudo seu trabalho mais urgente consiste

⁴⁴³ Idem.

atualmente no exame dos desenhos de novos edifícios, ampliações, reconstruções, reformas, etc. a serem executadas na Arquidiocese.

4. Consequência do exposto: Nenhuma construção poderá ser aprovada pela Cúria Metropolitana sem receber o parecer da CAAS, devendo os

5. interessados apresentarem para tal fim, os desenhos referentes às igrejas, capelas, altares, mobiliário, vitrais, decorações e paramentos.

Normas para a apresentação dos desenhos e plantas:

1. Para igrejas e capelas: deverão ser apresentados desenhos de plantas, fachadas, cortes, localizações, em duas vias, sob a forma de esboço para um primeiro exame, na escala mínima de 1/200.

a) Aprovado o esboço, serão então apresentados os desenhos definitivos do projeto, que obedecerão, em tudo as normas exigidas pela prefeitura municipal de São Paulo. É neste desenho definitivo que será dado o 'visto' da Comissão de Arte Sacra.

b) De cada projeto apresentado, ficará sempre uma via em poder da Comissão de Arte Sacra.

c) Todo e qualquer projeto apresentado deverá ser apresentado à CAAS antes de dar entrada para a aprovação na prefeitura municipal.

d) Quando julgar conveniente, a CAAS poderá exigir outrossim, a apresentação de desenhos de detalhes, perspectiva do conjunto ou qualquer outro aspecto da obra.

2. Para altares, mobiliário, vitrais, decorações e paramentos:

a) [ilegível] os esboços deverão obedecer à escala de 1/10 ou 1/20.

b) Os desenhos definitivos constarão de plantas, elevações e todos os demais desenhos que se tornem necessários para a perfeita compreensão da obra;

c) A CAAS poderá exigir detalhes de desenhos e perspectivas;

d) De todos os desenhos apresentados, ficará uma via em poder da CAAS;

3. Quaisquer desenhos deverão trazer:

a) Nome e referências do arquiteto ou artista, projetista, firma ou companhia que irá executar o trabalho;

b) Relações datilografadas, em duas vias, justificando o trabalho apresentado, bem como as discussões detalhadas dos materiais que são empregados;

c) Referências sobre as possibilidades financeiras da paróquia ou entidade, bem como da situação financeira da firma com a qual saíram contratados os serviços

4. A Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra fiscalizará *'in loco'* todas as obras aprovadas e em construção.

5. Para as consultas, conselhos e qualquer esclarecimento a CAAS indicará um de seus membros que será apenas autorizado a tratar com os interessados, receber os projetos etc.

Aprovamos e abençoamos o Regulamento da CAAS.

São Paulo 12 de janeiro de 1949

C. Cardeal Motta, Arc. De São Paulo.

Das vinte e cinco reuniões que aconteceram, entre 1948 e 1954, denota-se um certo entusiasmo na CAAS que, positivamente, começa a divulgar na arquidiocese o gosto pela arte litúrgica através de sua ação e da divulgação de documentos a respeito, como, por exemplo, o livrinho editado em 1952 pela Arquidiocese contendo a *Instrução da Congregação do Santo Ofício sobre Arte Sacra e Comentários*⁴⁴⁴. Pesa ao invés sobre a CAAS, certa atitude negativa, fiscalista, que culminou com uma crise em 1953, deflagrada pelo projeto da igreja de S. Domingos, como veremos adiante, ao tratarmos particularmente desse projeto.

Introduzida, portanto, pela CAAS, a *Instrução* de 1952 da “*Suprema Congregação do Santo Ofício aos Ordinários do Lugar sobre a Arte Sacra*”⁴⁴⁵, editada pela Cúria de São Paulo, teve uma certa repercussão em São Paulo. O documento em si, no tocante à arquitetura religiosa, retoma a doutrina exposta pelo Motu Próprio *Tra Le Sollicitudini* e pelo CIC 1917, especialmente o c. 1.164 § 4 que apela às “*formas consagradas pela tradição cristã e as leis da arte sacra*”. Cita ainda a Encíclica *Mediator Dei*, mas com a agravante de sublinhar apenas o aspecto negativo em relação à arte moderna e não o aspecto positivo, como segue:

E há pouco Pio XII, felizmente reinante, na carta Encíclica “Da Sagrada Liturgia”, publicada a 20 de novembro de 1947, expôs com precisão e clareza os deveres da arte: “... é de todo necessário que tenha o campo livre a arte dos nossos tempos, *quando se põe ao serviço dos edifícios e ritos sagrados com a devida reverência e honra* [grifos no original]; de maneira que ela possa acrescentar a sua voz ao admirável concerto de glória, que os

⁴⁴⁴ *Arte Sacra: Instrução da Suprema Congregação do Santo Ofício e Comentários*. São Paulo: Cúria Metropolitana, 1952.

⁴⁴⁵ Embora seja, a rigor, um documento não do magistério local, optamos por inserir esta “Instrução” neste ponto, dados os seus desdobramentos na arquidiocese de S. Paulo.

gênios cantaram à fé católica nos séculos passados. Mas, pela consciência do Nosso dever, não podemos deixar de deplorar e reprovar as imagens e representações recentemente introduzidas por alguns, pois parecem deformações e depravações da arte sã, opõem-se às vezes ao decoro, modéstia e piedade cristã, e ofendem lamentavelmente o sentimento verdadeiramente religioso; estas devem ser banidas completamente dos nossos templos, como “em geral tudo quanto se opõe à santidade do lugar (c. 1178)”,⁴⁴⁶

Após essa sisuda admoestação, o documento toma um ar mais ameno, ao afirmar que:

A arquitetura sagrada, se bem que tome formas novas, não pode de maneira nenhuma assemelhar-se aos edifícios profanos, mas deve desempenhar sempre o seu papel, como compete à casa de Deus e casa de Oração. Na construção dos templos atenda-se à comodidade dos fiéis, de maneira que possam participar dos divinos ofícios com melhor visão e disposição de espírito; brilhe também uma igreja moderna pela simplicidade das linhas, que fuge dos ornatos de mau gosto; mas evite-se tudo o que mostre negligência na concepção e na execução⁴⁴⁷.

A impressão que se tem, é a de que mesmo quando o documento fala positivamente sobre a arquitetura moderna religiosa, a tônica cai mais sobre a preocupação em se evitar abusos, em se seguir a tradição da Igreja – aqui muitas vezes interpretada em sentido conservador, redutivo - do que no fomento à novas experiências arquitetônicas, entendidas como busca de uma nova linguagem, dentro de um espírito eclesial da Tradição, capaz de transmitir os conteúdos da fé cristã e que pudesse falar ao espírito do homem moderno.

Por outro lado, observando o contexto geral, é possível intuir também que a CAAS resolveu imprimir e divulgar esse documento específico para legitimar ulteriormente a sua atuação, haja vista o severo programa que seu regulamento interno propunha, o qual, certamente deve ter procurado vários problemas junto à relação da própria CAAS com o clero paulista. Essa suspeita seria corroborada ainda pela rapidez da publicação do livrinho na Arquidiocese⁴⁴⁸ e por a Congregação do Santo Ofício gozar de um temor reverencial em meio ao clero⁴⁴⁹, fato este, que ajudaria a granjear uma ainda maior autoridade para a própria

⁴⁴⁶ *Arte Sacra*: Instrução da Suprema Congregação do Santo Ofício e Comentários. São Paulo: Cúria Metropolitana, 1952, p. 09.

⁴⁴⁷ *Idem*

⁴⁴⁸ A Instrução do Santo Ofício é de 30 de junho de 1952, enquanto que a versão publicada pela Cúria Arquidiocesana está datada de novembro de 1952.

⁴⁴⁹ Para se ter uma ideia do que representava a Congregação do Santo Ofício à época, segue uma citação de D. Clemente Isnard: “O Santo Ofício, felizmente substituído depois do Concílio por uma Congregação menos antipática, era então o ‘bicho papão’ que inspirava terror [no clero]”. ISNARD, D. Clemente. *Dom Martinho*. Rio de Janeiro: Lúmen Christi, 1999, p. 104.

CAAS. Com efeito, essa tensão entre CAAS e clero parece vir à tona na introdução escrita por D. Paulo Rolim Loureiro, presente no livro que traz a *Instrução do Santo Ofício*. Ele escreve:

Cremos prestar algum serviço aos nossos prezados Padres, especialmente aos Párocos e Reitores de igrejas, oferecendo-lhes o texto da Instrução do Santo Ofício sobre a Arte Sacra, em tradução oficial portuguesa [...] Escusamo-nos de recomendar a leitura destas páginas aos interessados, porquanto ao bom Padre, cioso da sua fé e da sua cultura, basta-lhe saber que está diante do pronunciamento da *Suprema Sagrada Congregação do Santo Ofício* [grifos meus], para desde logo e sem nenhuma hesitação, cuidar da exata e fidelíssima observância do que determina a mencionada Instrução no tocante à Arte Sacra, sobretudo agora que se estão criando muitas paróquias novas, as quais, a seu tempo, hão-de [sic] exigir que se edifiquem matrizes condignas, onde tudo esteja de perfeito acordo com a Instrução do Santo Ofício e mais documentos da Santa Sé [...] Valemo-nos do ensejo para lembrar aos nossos caros Padres que há no Arcebispado e continua em plena atividade a Comissão de Arte Sacra, a qual, no desempenho de suas atribuições e no cumprimento do seu alto dever, está de contínuo atenta para fazer com que se respeite e cumpra o que estabelece a Instrução do Santo Ofício e determinam outros documentos da Autoridade Eclesiástica relativamente à Arte Sacra⁴⁵⁰.

É preciso constatar, porém, que além da *Instrução*, o livro continha outros textos interessantes que versavam sobre a interpretação do documento do Santo Ofício. Em um deles, há um capítulo dedicado exclusivamente à questão da arquitetura religiosa. De autoria do Arcebispo italiano Mons. Celso Constantini⁴⁵¹, - apesar de conter algumas limitações - o texto em questão frisava bem a importância de se ter uma boa arquitetura religiosa.

Retomando a *Instrução*, o autor começa o seu texto interpretando-a positivamente quando afirma:

A Instrução do Santo Ofício abre caminho à arquitetura sacra moderna, reconhecendo o princípio basilar que deve ela [sic] ser funcional. Num trabalhar que dura já meio século, conseguiu a arquitetura moderna definir o seu caráter próprio e se apresenta como nova conquista⁴⁵².

⁴⁵⁰ D. Paulo Rolim, In: *Arte Sacra: Instrução da Suprema Congregação do Santo Ofício e Comentários*. São Paulo: Cúria Metropolitana, 1952, p. 05.

⁴⁵¹ “Mons. Celso Constantini, Arcebispo de Teodósia, Assistente do Sólido Pontifício, é atualmente Secretário da Sagrada Congregação da Propagação da Fé, Consultor da Suprema Sagrada Congregação do Santo Ofício, da Sagrada Congregação para a Igreja Oriental e da Sagrada Congregação dos Negócios Eclesiásticos Extraordinários, Presidente do Conselho para a Conservação dos Museus Lateranenses, Reitor Magnífico do Instituto Missionário Científico e Presidente da Pontifícia Academia da Imaculada” LOUREIRO, D. Paulo Rolim. In: *Arte Sacra: Instrução da Suprema Congregação do Santo Ofício e Comentários*. São Paulo: Cúria Metropolitana, 1952, p. 15.

⁴⁵² CONSTANTINI, Mons. Celso. *Comentário à Instrução*. In: *Arte Sacra: Instrução da Suprema Congregação do Santo Ofício e Comentários*. São Paulo: Cúria Metropolitana, 1952, p. 27.

Continuando o texto, o mesmo autor propõe oito pontos concernentes à arquitetura religiosa, e que poderiam ser resumidos da seguinte forma:

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

2. A igreja tem o seu centro no altar. Pode haver altar sem igreja, não porém igreja sem altar. O altar é o novo Gólgota, onde se renova todos os dias o Sacrifício Eucarístico. O altar para a Eucaristia é o coração do novo edifício de onde se difundem as ondas da graça. Será, pois, o tabernáculo no altar-mor, nas pequenas igrejas paroquiais; ou numa capela especial, nas grandes basílicas. A liturgia antiga, que utilizava o altar voltado para o povo e desprovido de tabernáculo, conservando-se a Sagrada Eucaristia numa edícula especial, foi parcialmente modificada depois do Concílio de Trento. *E não se pode voltar atrás* [grifos meus].

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

4. [...] Desejamos que seja a construção da igreja uma sólida prosa, mas que exprima um pensamento de alta poesia cristã. Queremos que a arquitetura cristã cante e ore. [...] Enquanto que as estações ferroviárias, os estádios, as moradias, os quiosques para exposições, etc. vivamente refletem o progresso e as transformações da arte de construir, a igreja, que é domínio do espírito, possui um caráter de estabilidade correspondente a um ideal imóvel, que resplandece para além dos limites do tempo e do espaço e impõe à arquitetura moderação consciente. É, pois, erro introduzir na estrutura dum igreja certas modalidades da época. Tem aqui o seu valor o princípio de Vitruvius: estabilidade, utilidade, beleza.

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

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

7. Frequentemente deve o arquiteto trabalhar premido por imperiosa necessidade econômica. É certo porém que não está o belo obrigatoriamente vinculado à riqueza. Esta, não raro, contraria o bom gosto. Convém conceber

o edifício sagrado com critério de unidade. Na aplicação dele poderá proceder-se gradativamente, cuidando antes de tudo do essencial; depois do acessório, do ornato, etc. Cumpre que se persuadam os reitores de igrejas que a melhor despesa na construção de um edifício é a que concerne ao projeto, à planta. Chamem um bom arquiteto e não tenham excessiva confiança em peritos ou empreiteiros experientes.

8. Nas igrejas e capelas que hão-de [sic] servir às comunidades religiosas, muitos altares serão necessários para a celebração de Missas. Não é todavia, aconselhável que se distribuam tais altares pelas paredes laterais da igreja. Excelente solução seria utilizar para tais altares a cripta, ou melhor ainda, construir um criptopórtico que se estenda além da abside da igreja e nele colocar esses vários altares⁴⁵³.

O texto prossegue, falando da necessidade de se depurar a arte nas igrejas, aconselhando aos párocos a encontrar estátuas de cunho artístico e de se fugir àquelas feitas em produção em série, apelando “*para o concurso do gênio humano*” e abandonando “*a indústria pseudo-artística, produto da máquina!*”⁴⁵⁴.

Outro ponto interessante que o documento aborda, - e o texto de Mons. Constantini desenvolve posteriormente - é a questão da responsabilidade e da educação do clero em matéria de arte sacra⁴⁵⁵. A *Instrução* no seu último parágrafo diz:

Finalmente, deve-se procurar que, de modo adaptado às inteligências e idades, os aspirantes às sagradas ordens sejam, nas aulas de Filosofia e Teologia, instruídos na arte sacra e no gosto artístico da mesma por professores quês respeitem os costumes e instituições dos antigos e obedeçam às prescrições da Santa Sé⁴⁵⁶.

Comentando esse parágrafo, Mons. Constantini reconhece que a raiz do mau gosto artístico está na deficiência dos estudos dos futuros padres:

Se os padres estivessem preparados como convém para discernir a arte autêntica do postiço e da tolice, não veríamos expostas nas igrejas tantas feiuras e vulgaridades...

⁴⁵³ Idem, pp. 27-30.

⁴⁵⁴ Idem, p. 33.

⁴⁵⁵ A propósito de educação do clero no Brasil, dois anos antes, em 1950, a Sagrada Congregação dos Seminários e Estudos Universitários escreve uma carta aos bispos do Brasil com forte conotação negativa em relação às idéias propaladas pelo ML em matéria de liturgia. Aliás, a motivação de tal carta era chamar a atenção dos bispos para o perigo mais urgente, que não era o “apego demasiado rígido e exclusivo à tradição, mas principalmente o de um gosto exagerado e pouco prudente por toda e qualquer novidade que apareça”. Cf. *Sacra Congregatio de Seminariis et Studiorum Universitatibus. “Espístula as Exmos. PP. DD. Cardinales atque exmos. PP. Archiepiscopos, Episcopos ceterosque Ordinários Brasiliae: De recta clericorum institutione rite provehenda”* AAS 42 (1950), 836-844, In: SILVA, José Arioaldo da. *O Movimento Litúrgico no Brasil: Estudo Histórico*. Petrópolis: Vozes, 1983, pp. 314ss.

⁴⁵⁶ *Instrução da Suprema Congregação do Santo Ofício sobre Arte Sacra*. In: *Arte Sacra: Instrução da Suprema Congregação do Santo Ofício e Comentários*. São Paulo: Cúria Metropolitana, 1952, p. 11.

Infelizmente, toma uma posição bastante negativa contra, segundo ele, abusos artísticos – nas entrelinhas, relacionados ao ML - ao interpretar que só uma correta formação poderia inculcar no clero:

[...] uma consciência clara e decidida a fim de enfrentar a escandalosa ofensiva da arte sacra deformadora. Em França, Alemanha, Bélgica [justamente países onde o ML estava mais avançado] e alhures, religiosos e jovens padres bem como ricas revistas ilustradas, copiosamente incensaram todas as recentíssimas formas de arte cristã. Na arquitetura, adotou-se não raro uma nudez protestante e jansenista, removendo do altar-mor o Santíssimo Sacramento e alojando-o num nicho do coro ou em outro lugar qualquer. É necessário que, sem se deixar embaucar pelo fascínio das novidades, reaja o clero vigorosamente a essa forma insidiosa de heresia jansenista que porfia por entrar em nossas igrejas⁴⁵⁷.

O texto termina, fazendo um apelo aos padres e referindo-se à arte:

[...] como uma forma do nosso ministério, quando a consideramos como precioso elemento para o ornato da sagrada liturgia. Cada dia, no altar, pronunciamos as santas palavras: *Domine, dilexi decorem domus tuae* (Ps. 25). Neste período-crise, obedecendo ao que a Igreja quer, apliquemo-nos com renovado ardor em atuar nossa santa vocação⁴⁵⁸.

É interessante notar que, após suas considerações, o autor reconhece que em matéria de arte sacra, o período vivido pela Igreja é de crise, indicando o caminho da obediência ao magistério da Igreja como forma adequada de combater a conjuntura adversa.

De fato, nos vários artigos escritos na época, vem à tona a dificuldade que a Igreja naquele momento tinha de dialogar com o mundo moderno. No Brasil, e especificamente em São Paulo, a produção de textos sobre a arte e arquitetura religiosa modernas ressalta justamente essa dificuldade.

2.2.3 Outros Textos da Época

De modo geral, o clero no Brasil, na sua maioria, enxergava as igrejas quase que apenas sob a ótica de uma de suas funções principais: a celebração da missa e da adoração ao

⁴⁵⁷ CONSTANTINI, Mons. Celso. In: *Arte Sacra: Instrução da Suprema Congregação do Santo Ofício e Comentários*. São Paulo: Cúria Metropolitana, 1952, p. 39.

⁴⁵⁸ Idem, p. 42.

Santíssimo Sacramento. É o que se depreende do artigo escrito por D. José Carlos de Aguirre, bispo de Sorocaba:

[...] Jesus requisitou para instituição da Santíssima Eucaristia – a única razão de ser de nossos Templos – um tabernáculo luxuoso (*Coenaculum magnum, stratum*), e isto, contrariando seus hábitos de simplicidade e modéstia, conquanto fosse humilhar-se sob mesquinhas espécies sacramentais⁴⁵⁹.

A questão da igreja, edifício para reunião de uma assembleia, normalmente era encarada de modo muito secundário, ficando quase sempre em segundo plano. Havia pouca inovação quando o quesito era a construção de uma igreja. Normalmente se apelava para os estilos históricos, isto é, aqueles de acordo com a tradição aparentemente exigida pelo cânone 1.164, do CIC 1917. Havia algumas exceções, como por exemplo, o artigo de Mons. Joaquim Nabuco, onde fica clara a grande sensibilidade do autor na percepção do problema:

Era ideia geral, alguns anos atrás, que o estilo gótico era o estilo cristão por excelência – por que eu não sei; talvez por causa das linhas verticais que levam para o alto; mas a Igreja, em matéria de estilo arquitetônico é universal, e Roma não conhece o gótico. [...] Antes de mais nada, será necessário evitar que o estilo seja falso e mentiroso. *Mentir em arquitetura é tão grave quanto mentir na vida* [grifos meus]. Uma igreja gótica, por exemplo, em cimento armado, além de ser impossível, será necessariamente falsa. O arquiteto irá fingir por toda parte suportes falsos (porque desnecessários) para suas abóbadas, suportes que não suportam nada. [...] O melhor estilo será o que permitir maior comodidade para as funções litúrgicas e maior acomodação para os fiéis. E por esse lado, o estilo bizantino e suas modalidades modernas será classificado em primeiro lugar. O estilo gótico irá para o último, pela razão muito simples de que grossas colunas, ocupando grande parte do espaço interior, não só tapam a vista do altar, como reduzem de um a dois terços o espaço a ser aproveitado pelos fiéis⁴⁶⁰.

Em relação à arquitetura moderna, o clero geralmente se posicionava de forma bastante negativa, ou até mesmo contrária. Não obstante isso, a influência da arquitetura moderna civil se fazia sentir também nos meios eclesiásticos, criando fato e exigindo discussões em torno do tema dentro da perspectiva religiosa. É o que se denota na leitura no artigo do Pe. Dinarte Passos:

Podem reduzir-se a poucos os princípios radicais da arte, e, portanto, da arquitetura moderna: a) Independência completa e ódio, em relação a todos

⁴⁵⁹ AGUIRRE, D. José Carlos de. “A Obra dos Tabernáculos e a arte Litúrgica”. In: REB 3 (1943) 2.

⁴⁶⁰ NABUCO, Mons. Joaquim. “Igrejas para o Nosso Tempo”. In: REB 2 (1942) 15.

os estilos passados, baseada num rompimento proposital com tudo que representa tradição. b) Domínio do individualismo, ligando a arte à exclusiva inspiração subjetivista, que leva, não raro, à busca de originalidades inaceitáveis. c) Supressão absoluta da curva sinuosa e flexível, substituída pela rigidez da linha reta. d) Abolição de toda ornamentação, que é considerada como artificial na construção. O monumento deve apresentar limpidamente suas grandes superfícies, unidas e delimitadas pelas arestas angulosas.⁴⁶¹

Como consequência das discussões, o autor tentando buscar uma posição de imparcialidade, alerta para os perigos da arquitetura moderna e, ao mesmo tempo, sublinha algumas vantagens de tal estilo:

Para a arte religiosa, [a arquitetura moderna], o efeito é desastroso: o fiel, esperançoso de encontrar na casa de Deus as belezas delicadas e suaves de sua enlevante religião, constrange-se ao penetrar num edifício, que lhe deixa a impressão de pesada materialidade, de dureza ou frialdade. E com razão se afastará de igrejas que mais se assemelham a cines, fábricas ou estações ferroviárias, do que mesmo a casas de oração. Proscreeva-se, portanto, embora sob pretexto de atualidade, toda forma materializada de modernismo extremado. [Por outro lado] A arquitetura religiosa moderna é um fruto de nossa sociedade, dos progressos da técnica, da mentalidade nova: condiz, portanto, com o pensamento do homem moderno, na sua faina de afirmações positivas, na busca de respostas claras e incisivas aos problemas que o torturam. Eliminá-la seria um erro⁴⁶².

Apesar de não ter caráter normativo, outros textos sobre o tema da arquitetura foram publicados à época, muitos com a finalidade de estabelecer princípios⁴⁶³ e contribuir na discussão. No Rio de Janeiro, vários números da revista *Vozes*, continham artigos tratando o problema da arte e da arquitetura modernas⁴⁶⁴. Em São Paulo, o Órgão oficial de comunicação da Arquidiocese, o *Boletim Eclesiástico*, não ficou de fora das discussões, trazendo numa edição de 1955, mais um texto do Cardeal Costantini⁴⁶⁵.

Embora não houvesse uma condenação explícita - até porque, o pronunciamento do Papa Pio XII na Encíclica *Mediator Dei* não o permitia⁴⁶⁶ -, de modo geral, a partir dos textos

⁴⁶¹ PASSOS, Pe. Dinarte. "A Moderna Arquitetura Religiosa". In: REB 4 fasc. 3 (1944) 592.

⁴⁶² PASSOS, Pe. Dinarte. "A Moderna Arquitetura Religiosa". In: REB 4 fasc. 3 (1944) 599.

⁴⁶³ Apesar de alguns títulos mais incisivos, como o artigo do Pe. Dinarte D. Passos, publicado na Revista Eclesiástica Brasileira. Cf. PASSOS, Pe. Dinarte Duarte. *Normas Gerais Para a Construção de Um Templo*. REB vol. 7 fasc. 1 (1947) 94-106.

⁴⁶⁴ Cf., por exemplo, as edições de *Vozes*, 11 (1953) 168-175; 11 (1953) 393-398; 12 (1954) fasc. 3, 244-252; 12 (1954) fasc. 5, 473-479; 12, (1955), fasc. 1, 29-35; 13 (1955) fasc. 4, 389-397.

⁴⁶⁵ COSTANTINI, Cardeal Celso. *Arte Sacra Moderna e Seus Problemas*. Documentation Catholique, 28-XI-1954. In: *Boletim Eclesiástico*, 1 (1955) 43-48.

⁴⁶⁶ "A Igreja não quer que as artes choquem os fiéis, porém não recusa 'uma nova sensibilidade' mesmo se no começo possa parecer estranha. O 'insólito', [...] é relativo à comunidades determinadas de fiéis. O que seria escândalo na Itália não é 'insólito' na Alemanha. A Capela de Vence não é insólita às religiosas para as quais

da época, nota-se uma atitude mais negativa do que positiva em relação à arquitetura e à arte moderna por parte do clero, não obstante as vantagens apresentadas por essa arte e arquitetura, como nota o Pe. Damião Prentke, de Jundiá – SP:

Vejam brevemente quais os pontos positivos que acompanharam a era da arquitetura nova [moderna]. São eles, 1º o cristocentrismo, orientado pela ideia do sacrifício da comunidade e expresso pela colocação do altar, bem à visibilidade do povo. Para destacar o mais possível a mesa sobre a qual se efetua o sacrifício, evitaram-se os retábulos de então. A igreja, de um vão apenas, circunda o povo todo de tal maneira que a palavra “*circumstantes*” se tornou mais real (funcionalismo primário). 2º Garantiu-se a digna administração dos sacramentos em lugar e espaço convenientes, e tudo o mais que ficou enumerado sob o funcionalismo secundário. Da aplicação destes dois pontos programados resultou uma ampla atividade artística, dirigindo o interesse dos artistas de todos os ramos à arte sacra. O artista viu novas possibilidades. Houve e há ainda aberrações que sempre soem acompanhar épocas de efervescência. Mas a obra manufaturada conseguiu expulsar do recinto sagrado os produtos de máquina, cheios de sentimentalismo e, tratando-se da representação de Cristo e dos Santos, banir aquele aspecto fêmeo de estátuas ou pinturas que deixavam dúvida quanto ao sexo das respectivas imagens⁴⁶⁷.

Debalde alguns esforços consistentes, a implantação desse tipo planta de igreja, apoiada por uma mentalidade mais litúrgica e mais relacionada à arquitetura moderna no Brasil, a quanto parece, não teve uma grande repercussão, em boa parte devido à uma mentalidade mais fechada e mais apegada a devoções de caráter piedoso, como continua o texto do Pe. Damião Prentke, de Jundiá – SP:

No livro do Êxodo (capítulos 25-28) possuímos descrições pormenorizadas acerca de tudo que era necessário para o culto do Antigo Testamento. Ao confrontá-las com o que os templos na Nova Aliança apresentam ao visitante, aqui no Brasil, com exceção das vetustas igrejas coloniais e algumas poucas de tempos recentes, percebe-se uma inferioridade entristecedora quase imperdoável. O clichê é que domina, a repetição estandardizada, tanto na arquitetura como nos utensílios destinados ao culto divino. Quanto padre que, embora de boa vontade (mas esta não basta em questão de arte eclesíastica), se baseia no gosto pessoal, sem saber se é bom ou mau. Agindo com temeridade, pode correr risco de pôr a escárnio o clero em peso! *Uma obra artisticamente mal feita exerce uma influência perniciosa sobre os indivíduos e pode, em certos casos, produzir uma espécie de desequilíbrio religioso. A carolice de muito católico encontra, ao*

Matisse a pintou: mas o seria para qualquer outra paróquia. Pretendeu-se que o S. Padre tinha condenado a arte ‘não-figurativa’ (abstrata) na Encíclica ‘Mediator Dei’ [...]. Nada disto, diz o Pe. Régamey, se opõe à arte ‘não-figurativa’; o S. Padre proíbe simplesmente o realismo exagerado e o exagerado simbolismo, e a arte abstrata não é nem uma coisa, nem outra”. OSWALD, Carlos. *Arte Sacra no Século XX*. In: *Vozes*, 11 (1953), 397.

⁴⁶⁷ PRENTKE, Pe. Damião. *Arquitetura Eclesiástica Moderna: Sim ou não?* In: *REB* 19, fasc. 1 (1959) 113.

*menos em parte, a sua explicação, pela igreja mal arranjada e mal decorada que frequenta [grifos meus]*⁴⁶⁸.

Certamente, a aceitação de um determinado tipo de arquitetura ou de um determinado tipo de arte, vai muito da sensibilidade presente no clero e nos vários segmentos da sociedade.

De fato, o que o ML propunha enquanto espaço litúrgico ideal está descrito em um artigo de Mons. Joaquim Nabuco, e que nos servirá como prisma pelo qual nos orientar na individuação da influência do ML na arquitetura religiosa paulistana. Mons. Joaquim Nabuco, diz que a igreja ideal deve apresentar os seguintes elementos:

Nave e altar central. É importante, para acomodar um maior número de fiéis, que a nave central seja o mais largo [sic] possível e que o altar mor, à vista de todos os fiéis, a domine, como ponto cardinal [sic] de toda a construção. E neste particular o material moderno, aço e concreto, permitem realização que os antigos não podiam conseguir. A igreja é construída por causa do altar, é esta sua razão de ser. Um arquiteto que constrói um altar que não esteja à vista dos fiéis, faz mais ou menos o equivalente dum arquiteto que fizesse um grande teatro com um belo palco, visível, porém, só da metade dos espectadores.

Naves laterais são muito úteis, principalmente para facilitar a circulação dos fiéis, entrando e saindo da igreja, como para procissões, que constituem importante elemento da liturgia. Sem naves livres e desimpedidas, as procissões litúrgicas ficam impossibilitadas de circular, perdendo assim a liturgia romana um dos seus elementos mais distintivos. Capelas laterais. A celebração de missas rezadas e, mais ainda, as inúmeras devoções a santos, introduziram nas nossas igrejas as capelas ou altares secundários [...] Poucas coisas têm contribuído tanto para arruinar a arquitetura das igrejas católicas quanto os altares laterais. [...] As igrejas orientais, ortodoxas ou unidas, estão, neste ponto, muito adiante de nós, e só permitem um altar em cada igreja. A razão é lógica – o Sacrifício Eucarístico é um, e só um, e o altar único que domina a nave central, mostra a unidade do sacrifício ao mesmo tempo que permite ao arquiteto centralizar o altar único. É evidente que altares laterais são muitas vezes necessários, mas sejam feitos, quando possível, em forma de capela independentes, construídas de propósito e fora da nave central.

[...] Lugar do órgão e dos cantores. A escola, ou cantores executam uma parte importante das funções litúrgicas; é portanto, de absoluta necessidade que estejam colocados o mais perto possível da capela mor, devendo formar com os celebrantes e seus ministros um *quid unum*.

[...] Capela mor. A capela mor é parte tão importante duma igreja quanto o clero que ela deve comportar. É também santuário ou presbitério, por ser lugar particularmente sagrado pelo altar e ocupado pelos presbíteros. As múltiplas cerimônias do Rito Romano exigem uma capela mor bem grande em qualquer paróquia, maior ainda em se tratando de uma catedral. Infelizmente, um dos grandes erros de todas, ou quase todas as igrejas antigas do Brasil e muitas das modernas, é o tamanho mínimo da capela mor, que mal permite a celebração duma simples missa cantada, sem falar de

⁴⁶⁸ Idem, p. 113-114.

outra funções mais difíceis, como as da Semana Santa, tornadas quase impossíveis.

[...] A mesa da comunhão será a separação entre a nave e a capela mor, mas será uma mesa baixa e larga, não mais de oitenta centímetros de alto e não mais de trinta de largo [...].

Altar. [...] Um dos objetivos do ML, e não dos menores, é fazer o altar voltar a ocupar o lugar que durante séculos fora pacificamente o seu, e que todas as rubricas continuam a lhe atribuir. O Altar, quanto mais simples, melhor, principalmente porque segundo as rubricas (tão desprezadas) deve ser vestido com toalha (de linho) por cima e dos lados, e com antipêndio ou frontal na face, segundo a cor do dia.

[...] Púlpitos. A pregação da palavra de Deus segue em importância à Ação Litúrgica. A ideia original era que o bispo, principal pregador da diocese, pregasse sentado na sua sede, sede da autoridade e da doutrina. A cátedra episcopal era colocada de modo que o bispo pudesse ser visto e ouvido. Dos dois lados da capela mor havia dois *ambones* (púlpitos) onde os ministros liam, virados para os fiéis, as lições sagradas da missa, epístola dum lado, evangelho do outro. Quando outros, que não o bispo, catequizavam os fiéis, serviam-se também destes *ambones*. O cerimonial dos bispos supõe sua existência, e eles estão sendo reintroduzidos com muita vantagem em diversas igrejas modernas.

[...] Batistério. O lugar mais usual do batistério, sendo o batismo a porta de entrada para a Igreja, é à direita de quem sai, de modo que se possam observar fielmente as rubricas do Ritual Romano, que mandam começar a cerimônia na porta; só depois dos exorcismos prévios é que o catecúmeno entra na igreja. Os antigos batistérios, em forma de piscina, ficavam alguns degraus abaixo do nível da igreja. Pelo menos, não se ponham degraus para subir ao batistério, o que na liturgia é um privilégio do altar com seu presbitério.

Confessionários constituem um sério problema nas nossas igrejas. Em geral são feios e, mesmo que sejam bem trabalhados, ocupam grande espaço, impedem o trânsito dos fiéis e das procissões e quebram as linhas arquitetônicas. Os meios modernos de construção permitem ao arquiteto prever de antemão o lugar dos confessionários e imbutí-los [sic] nas paredes, o que resolve muito bem o problema, havendo neste ponto diversas soluções muito felizes, inteiramente de acordo com as exigências do direito canônico.

[...] A imagem do titular da igreja, de acordo com a melhor tradição, deve ser colocada à entrada da igreja, ou num nicho na fachada principal, e não no altar mor. [...] O tabernáculo ou sacrário, pela sua importância, deve ser uma peça livre e independente, coberta toda em volta com seu conopeu, de fazenda preciosa, e da cor do dia. É abuso encaixar o tabernáculo no retábulo do altar onde desaparece, e mais ainda fazer com que sirva de pedestal para se colocarem estátuas. [...] Como o Sacramento só pode ser conservado num altar, vê-se como é errado o costume moderno, tão generalizado, de por tabernáculos em todos os altares. Como, porém, na Semana Santa e em certas ocasiões extraordinárias é necessário por o Santíssimo num altar lateral, um tabernáculo portátil, a ser usado quando necessários, resolve muito bem o problema.

Sacristias. Uma igreja necessita de duas sacristias – uma para o clero dar início e terminar as funções, a sacristia propriamente dita, e outra, para serviço e depósito, e para os coroinhas. [...] As sacristias devem ser estudadas pelo arquiteto e pelo pároco em todas as suas minúcias, para que cada coisa tenha o seu lugar. É importante que haja, além duma pequena porta que dá diretamente para a capela mor, uma maior, para as entradas processionais.

[...] Decoração. Decoração é útil quando faz ressaltar o principal, mas quando o oculta, ou afasta, não é mais decoração e sim obstrução. Decorar, com pintura, estuque, ou qualquer outra coisa, é muitas vezes mais difícil que construir. A decoração obedece a inúmeras leis de linhas e proporções. O meio mais certo de não errar é de reduzir a parte decorativa ao mínimo possível. Um edifício ou um móvel bem lançado encontra só nas suas linhas e proporções uma decoração que agrada a vista, e que elementos superpostos só poderão prejudicar. A simplicidade será sempre irmã da beleza.

2.3 OS ELEMENTOS QUE COMPÕEM O ESPAÇO LITURGICO.

O ML quando postula alguma alteração - à guisa de melhorar a participação dos fiéis na liturgia - no esquema arquitetônico das igrejas de então, o faz dentro da perspectiva da Tradição da Igreja. Para melhor se compreender as intervenções dentro do espaço litúrgico levadas à cabo pelo ML, faz-se mister entender o desenvolvimento e a evolução de cada elemento arquitetônico presente no espaço interior igreja, a partir de uma perspectiva histórica para entender a legitimidade das alterações propostas pelo ML.

A igreja-edifício possui dois espaços fundamentais: o espaço exterior e o interior. Para o que diz respeito ao espaço interno, o trataremos mais amiúde, juntamente com os elementos essenciais que o compõem, com a finalidade de individuar elementos que serão retomados pelo ML no sentido de possibilitar uma maior participação dos fiéis à celebração da Igreja. Dessa forma, através do levantamento histórico dos elementos singulares presentes no espaço interno que compõem as igrejas, imaginamos poder individuar a influência do ML na arquitetura das igrejas paulistas.

A igreja, com as suas formas exteriores, talvez tenha sido o espaço que mais variações conheceu ao longo dos séculos. De modo geral, essas variações sempre foram cada vez mais orientadas de forma a transmitir à sociedade que rodeava o edifício-igreja, a presença de Deus em meio aos homens em maneira simbólica⁴⁶⁹. Esta presença simbólica - que deveria ficar patente já a partir do espaço externo -, em tempos modernos acabou por encontrar certa crise⁴⁷⁰, mas, de modo geral, quase sempre esteve presente como uma forma de comunicação

⁴⁶⁹ “[...] a Arquitetura [religiosa] é um fazer simbólico, nele ela justifica a sua natureza e nele ela se extingue: em criar imagens e introduzir os homens nelas” PETERS, Paulhans. *Iglesias y Centros Parroquiales*. Barcelona: Gustavo Gili, s.d., p. 07.

⁴⁷⁰ “Em muitas igrejas, [...] falta o simbólico, que não é somente um sinal aplicado, mas, em geral, uma manifestação insubstituível, que deve ser inerente a todo o edifício. Isto não deve ser qualificado como um reproche, em um tempo em que tantos símbolos estão suscetíveis à isso. As construções permanecem em um certo anonimato e ‘unicamente a liturgia, solenemente executada, interpreta o edifício como igreja’ (H. Schade)” Idem, p. 07.

com o meio urbano, ao qual o edifício igreja deve estar voltado e integrado em maneira dialógica.

Embora originariamente não houvesse um espaço cristão de culto específico⁴⁷¹, a força e a vitalidade da espiritualidade cristã produziram exemplos belíssimos de arte e arquitetura. Os primeiros edifícios que começaram a ser construídos com a finalidade única de acolher a comunidade orante para o seu culto, diferentemente dos templos pagãos, tinham primitivamente uma forma que reenviava às origens do próprio cristianismo: a *domus ecclesiae*. A basílica com o seu telhado principal de duas águas e suas paredes simples em tijolos espelhava ainda esse ideal primitivo da comunidade de fiéis celebrante como “*pedras vivas que constituem um edifício espiritual*” (cf. 1Pd 2, 4ss) e que tem como fundamento o Cristo; esse templo espiritual, isto é, a comunidade dos fiéis reunida, é a “*verdadeira habitação do Espírito de Deus*” (cf. Ef. 2, 20-22). Com o passar do tempo, o edifício igreja vai adquirindo cada vez mais essa simbologia até se transformar simbolicamente como o lugar da presença de Deus.

Com o desenvolvimento da liturgia batismal o edifício ia adquirindo um caráter funcional, mas também ao mesmo tempo simbólico. É o caso do átrio construído diante da entrada igreja; com um jardim interno, tinha a finalidade de ser uma espécie de filtro, de preparar o fiel para adentrar no recinto sagrado, da igreja. Nele havia também uma fonte de água para saciar os fiéis e ao mesmo tempo oferecer um lugar de purificação, afim de que eles pudessem lavar as mãos antes de receber a comunhão.

A presença de um jardim e de uma fonte adquiriu o caráter simbólico cósmico do jardim do paraíso com os seus rios, representados pela fonte que certamente, deveria evocar as palavras do Senhor aos fiéis quando dela se aproximavam: “*Se alguém tem sede, venha a mim e beba... De seu seio jorrarão rios de água viva*” (Jo 7, 37-38).

O nártex ou galilé das basílicas tinha agora a função de acolher os penitentes ou ainda, os catecúmenos já que por esses tempos havia ainda a disciplina do arcano. A orientação de todo o edifício para o Oriente, era uma forma eloquente de revelar uma tensão da Igreja aguardando a *parousia*, voltada para o Cristo Ressuscitado, sol da justiça⁴⁷². Os campanários

⁴⁷¹ “Para o cristianismo não existe um ‘espaço sagrado’ como lugar privilegiado de encontro entre a realidade do homem e o mistério da divindade transcendente, separado do resto do mundo, considerado ‘profano’, que é o lugar do cotidiano, do trabalho, dos negócios, das fadigas, dos afetos...: separação que é típica das religiões naturais. [...] O ‘espaço sagrado cristão’ é portanto o espaço da assembléia cristã, no qual essa vive como tal, e portanto, espaço de uma ‘ação’ litúrgica e de uma experiência coletiva de encontro com Jesus Cristo que a atrai na sua Páscoa. BERGAMO, Maurizio (Org.). *Spazi Celebrativi, Figurazione Architettonica e Simbolismo Liturgico*. Venezia: Il Cardo, 1994, p. 62.

⁴⁷² Cf. BOUYER, L. *Architettura e Liturgia*. Bologna: EDB, 1994, pp. 60-61.

com suas altas torres apontando para o céu e sinos, começam a aparecer a partir do século VIII⁴⁷³ tomando o simbolismo de uma espiritualidade verticalizada.

Na Idade Média, a Igreja para enfatizar o aspecto de corpo do Senhor, começa apresentar com mais frequência a planta cruciforme⁴⁷⁴, embora igualmente faça uso de outras plantas para sublinhar outros aspectos⁴⁷⁵. Aliás, na Idade Média, as palavras do Cristo: “*Eu sou a porta das ovelhas*” (Jo 10, 7b) conhecem todo um desenvolvimento arquitetônico nos belíssimos portais das catedrais góticas. Infelizmente muitos símbolos utilizados na Idade Média para a decoração externa das igrejas que tinham a função de dialogar com a sociedade, perderam o seu sentido restando para nós como belos exemplos de arte desprovidos de sua linguagem original⁴⁷⁶. Em linhas gerais, a igreja-edifício sempre procurou dialogar com o meio circunstante, e cada época conheceu uma linguagem arquitetônica que melhor se adaptava à comunicação aos homens, o mistério do Deus conosco.

Do mesmo modo também houve mudanças internas, na relação dos elementos arquitetônicos presentes dentro das igrejas. Essas mudanças, talvez mais lentas do que em relação ao exterior, nos interessam enquanto sinalizadoras de mudanças mais profundas da própria Igreja, comunidade vivente.

⁴⁷³ “Casa das campanas, ou sinos, é o campanário. O campanário entendido como construção elevada para difundir ao longe o som do sino e chamar todos os fiéis para a igreja, é criação essencialmente cristã e não anterior ao século VIII. Deriva-se provavelmente das antigas torres escalonadas, erigidas desde o século V sobre as fachadas das igrejas ou de seus lados como órgãos de defesa e ao mesmo tempo aptos, mediante pequenas escadas circulares, para deixar acessíveis as partes mais altas do edifício”. RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia*, Vol. 1. Madrid: BAC, 1955, p.445.

⁴⁷⁴ “Na arquitetura pagã existiram muitos edifícios, termas e mausoléus, baseados numa planta cruciforme, para os quais não se dava valor simbólico. Foi no fim do século IV que os bispos – Santo Ambrósio talvez tenha sido o primeiro – pensaram no símbolo: *Forma crucis templum est*”. LASSUS, Jean. *Cristandade Clássica e Bizantina*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966, p. 46.

⁴⁷⁵ “O significado da nave é regulado, outrossim, pela articulação da planta. De fato a planta com quatro pilares, é metáfora da casa da comunidade; com a planta central, da Igreja família de Deus disposta em torno da mesa; as plantas quadradas com cúpula fazem alusão à arca de Noé; as plantas trilobadas à Santa Trindade; com cruz grega e mais a cúpula, à Igreja universal; [...] Se adicionem as plantas centrais de derivação hierosolimitana, e que reproduzem a Anastasis ou as plantas longitudinais derivantes do esquema do santo Sepulcro, que significam o ciclo da Paixão de Cristo”. MILITELLO, Celina. *Il Popolo di Dio Tra Navata e Santuário*. In: VV. AA. *Gli Spazi della Celebrazione Rituale*. Milano: OR, 1984, p. 21.

⁴⁷⁶ “[...] o zodíaco é ainda visível no tímpano de numerosas igrejas que de modo gritante glorificam a arte da Idade Média. Porque o zodíaco na porta da igreja? O fato desta pergunta não ter ainda resposta indica que temos ainda muito a aprender para penetrar com real inteligência na arte medieval. Eis um primeiro problema: vê-se mas não se sabe porque”. Trechos de uma entrevista com o diretor da Revista Zodiaque [pe. Surchamp], feita por uma revista da Editora Jaca BOOK de Milão, maio de 1978, In: PASTRO, Cláudio. *Arte Sacra: Roteiro Para um Curso*. Rio de Janeiro: Mosteiro São Bento, 1984, [fotocópias], p.73.

2.3.1 O Presbitério e a Nave

Originalmente, do ponto de vista arquitetônico, não havia distinção alguma entre espaço reservado para clero e para leigos⁴⁷⁷, por isso, embora ao longo dos séculos seja feita uma distinção, preferimos tratar conjuntamente estes dois aspectos do edifício igreja. O cristianismo primitivo se utilizava das casas comuns para reunir a comunidade e celebrar a eucaristia. Nesse sentido, o acento recaía sobre toda a comunidade que celebrava e não tanto sobre o espaço litúrgico. Embora nesse período não houvesse propriamente elementos arquitetônicos monumentais dentro do culto cristão, já se apontava para algo que se transformaria posteriormente em elementos de grande importância na igreja antiga, particularmente nas basílicas: o lugar da presidência litúrgica⁴⁷⁸ e, num segundo momento, a mesa para a celebração da eucaristia. Desse modo, aparentemente, o primeiro elemento a ser enfatizado pela comunidade cristã do ponto de vista arquitetônico, ainda antes do altar⁴⁷⁹, foi a *cathedra* do bispo⁴⁸⁰. A quanto parece, a cátedra do bispo tem suas origens no culto da sinagoga, que previa o uso de uma cátedra cerimonial – a chamada cátedra de Moisés, citada em Mt 23, 2 – onde se sentava um rabino, porque depositário da Tradição, que interpretava as escrituras⁴⁸¹. O simbolismo dessa cátedra de Moisés estava ligado, portanto, à questão do ensinamento.

Do momento em que a igreja começa a ter uma liberdade de culto maior e pode ter seus lugares específicos para a comunidade, começa a surgir uma disposição arquitetônica do recinto que reflete uma maior consciência de uma Igreja articulada de modo hierárquico⁴⁸².

⁴⁷⁷ “A presença do clero em meio aos fiéis nas igrejas primitivas – do mesmo modo como acontecia para os anciãos nas sinagogas -, põe em relevo o fato, que não obstante este tenha o papel de guia, a ação permanece um ato coletivo ao qual todos tomam parte juntos. Não existe um culto do clero [...] O bispo ou o presbítero que preside age enquanto centro de todo o grupo reunido em torno dele [...]”. BOUYER, L. *Architettura e Liturgia*. Magnano: Qiqajon: 1994, p. 28.

⁴⁷⁸ “Se o altar e o ambão têm uma história litúrgica e uma raiz bíblica muito rica, a sede do celebrante, ao invés, tem uma história e um simbolismo menos evidente. Antes da reforma litúrgica a sede quase não existia: só o bispo tinha a cátedra, transformada quase em trono, para indicar mais a dignidade e o prestígio que não o papel de pastor e mestre”. SORANZO, Micaela. *Lo Spazio del “Santuario”*. In: *Rivista Liturgica*, terza serie 4 (2001) 566.

⁴⁷⁹ Sobre a história do altar e seus desenvolvimentos, cf. tópico infra.

⁴⁸⁰ Cf. BASURKO, Xabier. *A Liturgia na Era dos Mártires*. In: BOROBIO, Dionísio (Org.). *A Celebração na Igreja*, Vol. 1. São Paulo: Loyola, 1990, pp. 64-65.

⁴⁸¹ Cf. BOUYER, L. *Architettura e Liturgia...*, p. 15.

⁴⁸² “Através dessa, construção de pedra, se exprime a realidade teológica do povo de Deus convocado, a tal ponto que da igreja-edifício é em sentido próprio sinônimo o naós, a nave. É lá com efeito que o povo de Deus tem o seu lugar próprio no desenvolvimento da ação litúrgica, e se atente que falando de povo de Deus quer se entender o povo todo, tal pelo menos é o ponto de partida. Esta realidade sofre muito cedo as modificações, que a tomada de consciência da articulação hierárquica do povo de Deus sugere no seu desenvolvimento histórico. Eis porque o nosso texto põe entre povo de Deus e santuário, aquele ‘entre’, expressivo ora de comunhão ora de

Essa nova disposição sofre influência de elementos culturais, especialmente no que diz respeito à igreja no ocidente, da cultura forjada pelo Império Romano. Nesse período a comunidade cristã, especialmente aquela de Roma, tendo aumentado em número, necessita de lugares maiores. A solução apresentada foram as basílicas, e dentro delas, houve a articulação do espaço em modo a acomodar toda a assembleia.

Desse modo foi reservado um lugar de destaque para a cátedra do bispo, – originalmente em madeira, começa a ser construída em pedra, com caráter monumental, reflexo da absorção da cultura imperial romana⁴⁸³ - em geral no fundo da abside e em uma altura elevada, sublinhando o aspecto do ensinamento. Junto dela são distribuídos os assentos para os presbíteros formando assim o *presbiterium*. Na nave central se articula um lugar para acomodar o altar e o ambão, enquanto que nas colaterais, se acomodam os fiéis.

A nave era, portanto, o local onde ficava o povo e essa definição, muito antiga, deriva diretamente da palavra navio. Isto por causa da estrutura interna, em madeira, do telhado central da basílica que, diga-se de passagem, em muito se assemelha ao cavername invertido de um barco. De fato, a imagem do navio foi inúmeras vezes utilizada pelos Padres da igreja para designar metaforicamente a imagem da Igreja⁴⁸⁴.

Desde idade antiga, e provavelmente sob influência do culto sinagoga⁴⁸⁵, a assembleia na basílica ficava separada por sexos: do lado do evangelho os homens, e do lado da epístola as mulheres. Essa separação era favorecida também pelo esquema da planta basilical, especialmente na igreja de Roma, que previa pelo menos três naves, deixando a nave central, mais alta, para o *bema* com o altar e o ambão. Embora houvesse essa separação⁴⁸⁶, à diferença do culto da sinagoga, as mulheres cristãs – malgrado algumas limitações, como a famosa admoestação de S. Paulo: “*Como acontece em todas as Igrejas dos santos, estejam caladas as*

separação”. MILITELLO, Celina. *Il Popolo di Dio Tra Navata e Santuário*. In: VV. AA. *Gli Spazi della Celebrazione Rituale*. Milano: OR, 1984, p. 19.

⁴⁸³ Cf. GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte...*, p. 145.

⁴⁸⁴ “Outra imagem da Igreja, apreciada de modo igual ao tempo dos Santos Padres, colhida no símbolo náutico, é a metáfora do navio que se move pelo mar do mundo. Ocorre-nos em variações múltiplas: na imagem da nau da Igreja, fabricada do madeiro da Cruz, cujo mastro forma com a antena a figura da cruz, sendo Cristo seu timoneiro. O mote: ‘*fluctuat, non mergitur*’, muito citado, expressa bem o destino da nau Igreja [...] O equipamento todo do navio, o catálogo náutico e o antigo simbolismo náutico se prestam a descrever toda a realidade da Igreja: seus ministros, sua organização, sua estrutura”. FRIES, Heinrich. *Modificação e Evolução Histórico-Dogmática da Imagem da Igreja*. In: VV. AA. *Mysterium Salutis*, Vol. IV/2, Petrópolis: Vozes, 1975, p. 13.

⁴⁸⁵ Cf. BOUYER, *Architettura e Liturgia...*, p. 29.

⁴⁸⁶ Esse costume muito antigo se perpetuou ainda por muito tempo na Igreja: “A assistência [na igreja do Páteo do Collegio, em São Paulo durante os tempos coloniais] dividia-se em duas alas: os homens permaneciam à esquerda (lado correspondente ao Evangelho) e as mulheres à direita, nunca se misturando. Havia odiosa discriminação racial. Proibia-se a entrada de negros, mulatos e índios para além da linha demarcada pelas colunas do coro. Não podiam transpor o espaço divisório ‘reservado aos homens brancos’”. MORAES, Geraldo Dutra de. *A Igreja e o Colégio dos Jesuítas de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 1979, p. 66.

mulheres nas assembleias, pois não lhes é permitido tomar a palavra” (1Cor 14, 34) – tinham uma função mais ativa na comunidade, recebendo igualmente o batismo, a comunhão, e em alguns casos, exercendo inclusive serviços mais ativos na evangelização na Igreja, como se entende da recomendação do próprio S. Paulo: “*Recomendo Febe, nossa irmã, diaconisa da Igreja de Cencreia*” (Rm. 16,1)⁴⁸⁷.

Como já acenado, o presbitério, ao contrário da nave, era a área destinada ao bispo e aos presbíteros e ficava originalmente nas antigas basílicas no fundo da abside. No centro dessa área tinha lugar a cátedra do bispo e em torno dessa, num semicírculo, os *sythronos*, ou seja, os assentos para os presbíteros⁴⁸⁸. Portanto, era a área destinada somente ao clero, sem a presença do altar, já que este último se encontrava normalmente em direção da nave ou no centro do transepto em um espaço próprio⁴⁸⁹. Essa disposição da assembleia - entendida aqui como clero e povo – do altar e do ambão mais ou menos no centro da nave e da cátedra ao fundo no presbitério, embora não fosse única para toda a Igreja⁴⁹⁰, era organizada organicamente, e deixava transparecer em modo visível a igreja-assembleia de fiéis (clero e povo) como corpo de Cristo, descrita, em certo modo nas palavras de S. Paulo: “*Com efeito, o corpo é um e, não obstante, tem muitos membros, mas todos os membros do corpo, apesar de serem muitos, formam um só corpo. Assim também acontece com Cristo. Pois fomos todos batizados num só Espírito para ser um só corpo*” (1Cor. 12, 12-13).

Com o avançar dos séculos, em torno do ano mil⁴⁹¹, este dois lugares - a nave e o presbitério - sofreram mudanças consideráveis⁴⁹² e essas mudanças refletiam antes de tudo, uma alteração na concepção que a própria Igreja tinha agora de si⁴⁹³.

⁴⁸⁷ Provavelmente trata-se de distinção na realização de serviços (diaconia) e não do ministério ordenado do serviço, ou seja, do diaconato como o entendemos hoje.

⁴⁸⁸ “Antigamente o bispo tinha no fundo da abside da sua cátedra elevada sobre alguns degraus e circundada por lugares situados mais abaixo para o clero e colocados em semicírculo; desse lugar descia para a celebração da missa sobre o altar que ficava diante do povo sob o arco triunfal. O espaço entre a cátedra e o altar era chamado de ‘presbitério’, que significa ‘lugar para os sacerdotes’. Imediatamente diante do altar havia um espaço retangular fechado e era reservado aos cantores e a outros ministros sacros. Hoje as vozes ‘presbitério’ e ‘coro’ são sinônimas e designam toda a área circundante ao altar, às vezes é designado também como ‘santuário’ ou ‘*sancta sanctorum*’, porque é o lugar da custódia da SS. Eucaristia, da celebração da S. Missa e de outras funções sagradas...” COSTANTINI, Mons. Celso. *Fede e Arte*. Pontificia Commissione per l’arte sacra. Roma, 1948, II, p.79. In: SORANZO, Micaela. *Lo Spazio del Santuario*. Rivista Liturgica, terza serie, 4 (2001) p. 559.

⁴⁸⁹ “A missa não era apresentada como um espetáculo que se efetuasse na abside, assistida pela congregação sentada na nave e nas duas colaterais. A abside era mais uma tribuna presidencial, com o trono do bispo colocado no centro, cercado por um banco semicircular destinado ao clero. Segundo a região, e às vezes na mesma região, o altar ocupa diferentes lugares na edificação”. LASSUS, Jean. *Cristandade Clássica e Bizantina*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966, p. 41.

⁴⁹⁰ Cf. as várias disposições dos elementos arquitetônicos internos da igreja e, portanto, das várias disposições da assembleia na igreja antiga em BOUYER, L. *Architettura e Liturgia*. Magnano: Qiqajon, 1994, pp. 80-87.

⁴⁹¹ Cf. GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte*. Bolonha: EDB, 2002, p. 141

⁴⁹² “A linha divisória entre altar e povo, clero e seculares, entre ministros da função sacramental e a comunidade que participa, exigida pela mesma essência da Igreja e nunca esquecida, se converte agora em uma barreira, para

As palavras de S. Pedro ressoavam cada vez com menos intensidade no povo, já incapaz de compreender, em boa parte, a língua da liturgia: “... *dedicai-vos à um sacerdócio santo, a fim de oferecerdes sacrifícios espirituais aceitáveis a Deus por Jesus Cristo. Vós sois uma raça eleita, um sacerdócio real, uma nação santa, o povo de sua particular propriedade...*” (1Pd. 2, 5b.9). De modo que, aos poucos, vai se perdendo essa dimensão sacerdotal de povo santo, conferida a todos fiéis no sacramento do batismo, para acabar sendo visualizada quase que apenas na função do sacerdócio ministerial dos ministros ordenados.

A eucaristia, de grande celebração da comunidade reunida para a ação de graças, começa a se transformar na celebração onde Deus enviava a sua *bona gratia*, que baixava do céu no momento mais íntimo da celebração⁴⁹⁴, isto é, durante a consagração das espécies por meio de seus ministros. Outro evento a ser considerado, é que a partir da *Pax Constantiniana*, há uma constante mudança na condição social do clero que, gradualmente vai se transformando em classe dirigente.

Esses fatos fizeram com que se caminhasse em direção a uma fratura cada vez maior entre clero e povo, a ponto desse distanciamento ficar cada vez mais patente através da própria arquitetura. Com as várias mudanças que ocorriam na igreja ao longo dos séculos, houve certa ‘clericalização’ gradual do espaço, não se percebendo mais a ideia de unidade da comunidade ficando a separação entre clero e povo. Isso muitas vezes ficava tão explícito que, em alguns lugares chegava-se inclusive a reduzir, às vezes, o lugar do próprio povo na nave da igreja⁴⁹⁵. A grande impressão era a de que a igreja era apenas o clero, e isso ia ficando cada vez mais claro na arquitetura.

A utilização de grades e balaústres, que tinham uma função, mais em ressaltar a importância do altar e menos em afastar as pessoas deste⁴⁹⁶, acabam por se transformar em

não dizer muro de separação, que se reflete inclusive na própria construção. O altar se retira para o fundo da abside. Por isso nas catedrais é retirada dali a cátedra do bispo, para colocá-la agora, geralmente do lado do altar. Este fato traz consigo que as cadeiras para o clero, que antigamente eram colocadas junto da abside, formando um semicírculo em torno do altar, ficam agora divididas em duas metades, uma em frente a outra”. JUNGSMANN, J. A. *El Sacrificio de la Misa*. Madrid: BAC, 1963, pp. 106-107.

⁴⁹³ “A concepção da Igreja não se sobrepuja já, como antes, à ideia da comunidade dos redimidos, que com o Cristo glorificado integram o Corpo místico; precisamente porque na área galiano-espanhola, pela luta contra o arianismo, a ideia do Homem-Deus glorificado, mediador e sumo sacerdote, teve que dar lugar à sua exaltação divina. Como consequência, a ideia de comunidade dos redimidos ficou suplantada pela concepção de Igreja militante, como organização hierárquica de clero e povo. Por outro lado, a posição social do clero, que agora formava parte da classe dirigente, com o monopólio quase exclusivo da cultura, teve que aprofundar esse distanciamento do povo”. JUNGSMANN, J. A. *El Sacrificio de la Misa*., p. 106.

⁴⁹⁴ Cf. Idem, p. 106.

⁴⁹⁵ Como bem pude testemunhar pessoalmente, visitando a catedral de Burgos, na Espanha (século XIII), no meio da nave central ainda hoje aparece uma construção, quase como uma igreja dentro da igreja, separada da nave central com altas paredes para a proteção térmica, o coro dos canônicos.

⁴⁹⁶ A utilização desses elementos é muito antiga na Igreja, conforme a narração de Eusébio de Cesaréia, sobre a dedicação solene da igreja de Tiro: “E depois de tudo isso, pôs no meio [da igreja] o altar, como santo dos

verdadeiro e próprio muro de separação, quando na Idade Média, na linha da devoção aos santos e das missas, agora um fato cada vez mais privado, se inventa - para que o povo possa ter acesso à tumba do santo mesmo durante a celebração da missa -, a cripta com o presbitério construído sobre esta. Daí nasce a necessidade de se construir um pequeno altar, na base da escadaria de acesso ao presbitério para a celebração da, assim chamada, “missa baixa”, isto é, a missa para o povo⁴⁹⁷.

Com as mudanças na liturgia, na compreensão da missa, a cátedra - sinal da função de ensinamento do bispo, da comunidade reunida liturgicamente em torno do bispo que preside a celebração - muda de lugar⁴⁹⁸ e começa a se transformar em trono, adquirindo a conotação de poder temporal do bispo e, ao mesmo tempo, perdendo a função litúrgica⁴⁹⁹. Na nave, além das mudanças já acenadas, talvez uma das principais foi o afastamento do altar para o fundo da igreja e o seu “desaparecimento” já que a partir do XV século, o elemento mais perceptível, do ponto de vista monumental era o retábulo e o tabernáculo⁵⁰⁰. Como a missa havia se tornado nesse período um fato quase que privado, também desaparece em boa parte das igrejas, menos nas igrejas catedrais, a figura da cátedra⁵⁰¹. Outro elemento que desaparece é o ambão. O povo não entendendo mais a palavra, vê aparecer no lugar do ambão, o púlpito, destinado à catequese. Diante de abusos de várias ordens, que acabaram por culminar com a Reforma, a reposta do Concílio de Trento procurou ser o mais ampla possível. Coibindo abusos e práticas pouco salutares inclusive em matéria de arquitetura⁵⁰², o Concílio Tridentino acabou por fomentar um estilo arquitetônico que visava diminuir a separação entre clero e

santos, e para que não fosse acessível à massa, cercou-o também com treliçados de madeira cuidadosamente adornados com finos trabalhos de arte até em cima, oferecendo um admirável espetáculo a quantos o vêem”. EUSEBIO, História Eclesiástica 10, 4, 44. Tradução de FISCHER, Wolfgang. São Paulo: Novo Século, 1999, p. 331.

⁴⁹⁷ Cf. FARNÉS, L. *Nodi Critici e Prospettive Aperte dal Concilio*. In: BERGAMO, Maurizio (Org.), *Spazi Celebrativi...*, p.25.

⁴⁹⁸ “Em princípios da Idade Média surge a idéia de afastar o altar do povo, trasladando-o para o fundo da abside no presbitério. [...] Na medida em que no ocidente se aproxima o altar cada vez mais da parede do fundo do presbitério, este se amplia nas igrejas românicas de uma maneira extraordinária, convertendo-se nos conventos e colegiadas em verdadeira igreja de clérigos, necessária certamente, dado o aumento considerável de seu número no culto divino”. JUNGSMANN, J. A. *El Sacrificio de la missa...*, p. 293.

⁴⁹⁹ “Nesse contexto, quando o bispo presidia ou devia cumprir alguns ritos particularmente significativos, por exemplo, aqueles demandados pelas ordenações sacerdotais, fazia uso do *faldistório*, uma cadeira móvel, que era colocada diante do altar e sobre a qual se sentava e agia verdadeiramente em função litúrgica, como presidente da celebração. O trono, portanto, aparecia ainda mais simplesmente uma cadeira importante, digna de honra devida à autoridade do bispo e à ele reservada, *em função de repouso*, [grifos meus] especialmente quando era obrigado pelo coral” GATTI, Vincenzo. Op. cit., p. 146.

⁵⁰⁰ Cf. FARNÉS, L. *Nodi Critici e Prospettive Aperte dal Concilio*. In: BERGAMO, Maurizio (Org.), *Spazi Celebrativi...*, p.25.

⁵⁰¹ “[...] desaparece também a cátedra, já que a liturgia transformou-se em um rito que deve ser oficiado por um sacerdote em nome de um povo passivo e portanto deve feita o mais rápido possível”. Idem, p. 25.

⁵⁰² Cf. Idem, p. 26.

fiéis, dando inclusive uma rearticulação do espaço da celebração⁵⁰³. Embora o concílio tenha obtido alguns avanços em matéria de arquitetura, acabou fixando uma rígida ordenação do espaço litúrgico, permanecendo uma ideia de igreja mais como espaço para a adoração ao Santíssimo Sacramento e lugar principal para as devoções individuais.

Com o altar-tabernáculo no fundo da igreja⁵⁰⁴, separado do povo por balaústres - já que não lhe era permitido ouvir as palavras de consagração do cânon - e com a presença da sacristia, que por comodidade passava a ser ao lado do presbitério, eliminando dessa forma uma procissão do presbítero em meio à assembleia, o povo, como em um espetáculo teatral, só podia assistir ao rito executado pelo padre que era assistido por coroinhas. Na nave, outro fator que contribuiu em muito para uma assembleia que “assistia” apenas a missa, foi a introdução, em época moderna⁵⁰⁵, de bancos para os fiéis sentarem, fato incomum, inclusive nas nossas igrejas de São Paulo, em tempos coloniais⁵⁰⁶.

2.3.2 O Altar

A história do altar cristão⁵⁰⁷ no ocidente, especialmente como o conhecemos hoje, tem suas origens ainda nos primeiros séculos do cristianismo. Embora o cristianismo utilize também a terminologia de altar⁵⁰⁸, sua origem não deve ser procurada nos altares sacrificais

⁵⁰³ “Depois da conclusão do Concílio de Trento (1563) [...] [...] A igreja do Gesù em Roma [...] e, mais ainda a igreja de S. Fedele em Milão, de Pellegrino Tibaldi (1569-79) influenciada pelo Cardeal Borromeu, podem ser consideradas os protótipos das igrejas queridas pela Contra Reforma [...] [com a] concentração do espaço em uma única grande sala sem capelas, eliminando naves laterais e filas de colunas”. Idem, pp. 26-27.

⁵⁰⁴ “No espírito da época não entra tanto a contemplação do sagrado como do belo na arte e no mundo. O recinto da igreja se converteu em um grande salão de atos. As paredes brilham de mármore e dourado; nas pinturas do teto, com o estuque, parece se abrir para o olhar a glória dos céus; o presbitério está apenas separado da nave da igreja, amparado pela cúpula, forma com ela uma unidade de ordem superior. No fundo o olhar vai em direção do retábulo do altar. [...] o altar, propriamente dito, quer dizer, a mesa, não é considerada arquitetonicamente conforme a sua importância e verdadeira dignidade, mas fica rebaixado em categoria [...] Poderíamos dizer que não faltam sequer os palcos e as galerias. A liturgia é vista como um espetáculo que se contempla e que se escuta. [...] Contudo, a adoração ao Senhor na consagração continua sendo o centro contemplativo”. JUNGMANN, J. A. *El Sacrificio de la Misa...*, p. 180.

⁵⁰⁵ “Aparecem ao invés (já no século XIX e XX) os bancos dispostos em ‘batalhão’ na nave, que não faz outra coisa senão cristalizar uma situação de destruição da assembleia já em ato desde há muito tempo”. FARNÉS, L. In: *Spazi Celebrativi...*, p.25.

⁵⁰⁶ “A nave era completamente desprovida de bancos e cadeiras. Não havia onde se sentar. Aliás, esse desconforto se observava também nas demais igrejas de São Paulo. As famílias [...] costumavam levar seus tapetes, para utilização privativa, os quais eram conduzidos aos ombros por escravos”. MORAES, Geraldo Dutra de. *A Igreja e o Colégio...*, p. 66.

⁵⁰⁷ Para uma visão mais aprofundada sobre o altar cristão, ver SORCI, Pietro. *Per una Teologia dell’Altare*. In: VV. AA., *Gli Spazi della Celebrazione Rituale*, Milano: OR, 1984, pp. 63-87.

⁵⁰⁸ “Parece portanto necessário aclarar o que significa a palavra ‘altar’. Apenas do vocábulo, essa definição da sua natureza não é óbvia, já que a palavra latina ‘altare’ vem de *adolere*, que significa queimar. Isto portanto, está diretamente conectado com o culto sacrificial não cristão, que prevê a queima da oferenda. Hoje nós sabemos

das antigas religiões, incluindo-se aqui o judaísmo, entendido como culto no Templo. Sua procedência está diretamente ligada à mesa utilizada pelos judeus para a celebração da páscoa e por Jesus em sua última ceia com os Apóstolos: “*Quando chegou a hora, ele se pôs à mesa com seus Apóstolos e disse-lhes: ‘Desejei ardentemente comer esta páscoa convosco... Fazei isto em minha memória’*” (Lc 22, 14-15.19b).

É bem verdade, que não existia nas celebrações dos primeiros cristãos uma grande preocupação pelo espaço da celebração⁵⁰⁹ e muito menos pelo altar⁵¹⁰, tão espiritualizado era o culto das primeiríssimas comunidades. Bastava para tanto, um espaço que pudesse conter uma simples mesa destinada para as refeições comuns, que o culto poderia ser celebrado sem maiores problemas⁵¹¹, haja vista sua primordial natureza convivial. Essa simplicidade enfatiza, com efeito, a compreensão da igreja primitiva em relação à celebração eucarística: esta é principalmente uma refeição.

De fato, esta ideia se encontra no texto da primeira carta de S. Paulo aos Coríntios, quando diz que: “*Não podeis beber o cálice do Senhor e o cálice dos demônios. Não podeis participar da mesa do Senhor e da mesa dos demônios*”. (1Cor 10,21). E mais além, na mesma carta, de modo ainda mais claro, S. Paulo diz que a “Ceia do Senhor” ocorria no contexto de um banquete da comunidade: “*Quando, pois, vos reunis, o que fazeis não é comer a Ceia do Senhor; cada um se apressa por comer a sua própria ceia; e, enquanto um passa fome, o outro fica embriagado [...] Eis porque todo aquele que comer do pão ou beber do cálice do Senhor indignamente será réu do corpo e do sangue do Senhor*” (cf. 1Cor. 11, 17-34).

Além dessas expressões paulinas, nos atos dos Apóstolos fala-se que a primeira comunidade cristã hierosolimitana era assídua “... *ao ensinamento dos apóstolos, à comunhão*

mais claramente que no passado o altar não é uma pedra para os holocaustos, mas sim uma *mensa domini*: mesa do Senhor”. RICHTER, Klemens. *Spazio Sacro e Immagini di Chiesa*. Bologna: EDB, 2002, p.72.

⁵⁰⁹ “Consequência imediata e prática desta absoluta espiritualidade do templo [cristão], foi que a primitiva comunidade cristã não sentiu nenhuma preocupação de ter um lugar específico para o culto, nem de revestir os seus sacerdotes de hábitos particulares. Quando – e estamos já na metade do segundo século – São Justino, tão preciso na exposição da celebração litúrgica, é interrogado pelo juiz romano: ‘Onde vos reunis?’, responde: ‘Lá onde cada um prefere e pode. Credes tu que nós nos reunamos todos no mesmo lugar? Não é assim, pois o Deus dos cristãos não está fechado em um lugar, mas invisível, enche o céu e a terra, e ele é adorado pelos seus fiéis e glorificado em todo lugar’”. CATTANEO, Mons. Enrico. *Tempio Pagano, Ebraico e Cristiano*. In: VV.AA., *Il Tempio: Atti della XVIII Settimana Litúrgica Nazionale*, Monreale: Centro Azione Litúrgica, 1968, p.29.

⁵¹⁰ É o que se depreende do texto de 197 d.c. de Minúcio Felix, o *Octavius*: “[...] *cur nullas aras habent, templa nulla, nulla nota simulacra, [...]*”. MINUCIO FELIX, *Octavius*, c. 32, 1.

⁵¹¹ “Quando, ainda em época apostólica e sub-apostólica, o rito agápico não havia feito ainda a separação entre a mesa do banquete e a do sacrifício, o altar talvez não fosse considerado sequer como objeto litúrgico; servia para tal fim uma das mesas com forma da letra S grega, em torno das quais os fiéis teriam comido fraternalmente, e, mais concretamente, aquela sobre a qual o bispo com os presbíteros teria consagrado o pão santo”. RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia, Vol.1*. Madrid, BAC: 1955, p. 452.

fraterna, à fração do pão e às orações” (At. 2,42); e ainda: “*Dia após dia, unânimes, mostravam-se assíduos no Templo e partiam o pão pelas casas*” (At. 22, 46). Embora não se fale diretamente, o rito da fração do pão – uma das mais antigas denominações para a eucaristia⁵¹² – pressupõe uma mesa para que o mesmo ocorra; portanto, o altar primitivo das comunidades era uma simples mesa. Somente após estes inícios, quando a comunidade começa a se estruturar nas antigas *domus ecclesiae* e, ainda mais posteriormente, nas antigas basílicas, aparece o altar propriamente dito. Este era uma peça portátil feita em madeira colocada na basílica somente por ocasião do culto⁵¹³, o que sublinhava ainda o aspecto espiritual da celebração e ao mesmo tempo, o aspecto de mesa para o banquete místico da eucaristia.

Com as controvérsias de cunho teológico enfrentadas pela Igreja a partir do III século com o gnosticismo⁵¹⁴, houve a necessidade de se enfatizar o aspecto material do culto, levando à construção, já a partir do século IV, de altares em pedra como parte integrante do espaço interno das igrejas. Além de influências de cunho teológico para a construção de

⁵¹² “Durante a primeiríssima época cristã, em conformidade com a língua então falada, encontramos os termos gregos: κλάσις του ἄρτου, *fractio panis*; κυριακόν δειπνον, *coena dominica*; Ευχαριστια, *gratiarum actio, Eucharistia*; λειτουργία, *liturgia*; este último porém, não passou na nomenclatura latina, enquanto que junto aos orientais se transformou e ficou até hoje como o nome clássico que designa a missa”. RIGHETTI, Mario. *Manuale di Storia Liturgica*, Vol. 3. Milano: Ancora, 1943, p. 94.

⁵¹³ Tal concepção rima com as notícias dos séculos III e IV, que dizem que o altar não formava parte na construção do templo, mas que o diácono, antes de cada celebração eucarística, colocava no presbitério uma mesa de madeira. Sem dúvida, ao aprofundar-se a consideração e o apreço da oferenda material de pão e vinho, através das quais o sacrifício da Nova Aliança cobra um sentido mais humano, e ao penetrar mais na consciência da Igreja a orientação ao mundo das criaturas, o altar se consolida como forma arquitetônica e litúrgica. No século IV se constroem já alguns altares em pedra, e a partir desse século isso se torna ordinário. Porém sempre permanece sua forma de simples mesa; ἡ ἄγια τράπεζα como é ainda chamada no Oriente. JUNGSMANN, J.A. *El Sacrificio de la Misa*. Madrid: BAC, 1963, p.292.

⁵¹⁴ “O fenômeno do gnosticismo, particularmente vivo nos séculos II e III, tem profundas repercussões, não apenas no âmbito teológico, como também no litúrgico. Somente à luz desse conflito com o gnosticismo certos desenvolvimentos litúrgicos que se verificam nessa época encontram explicação. Uma das características fundamentais do movimento gnóstico é, sem dúvida, o dualismo, que implica o desprezo pelo material e corpóreo. Antes, a igreja, para opor-se às concepções grosseiras e materialistas do ambiente pagão e judeu acentuava o ‘culto espiritual’, um culto que não tem necessidade de lugares nem de épocas sagradas ou de manifestações exteriores e ruidosas, mas que é realizado numa adoração que sai do coração e floresce na ‘eucaristia’ (sacrifício dos lábios) e na vida do fiel. Agora, os autores cristãos vêm-se obrigados a defender também o lado exterior e material da religião cristã e do seu culto. [...] Se antes só se fazia menção aos dons materiais do pão e do vinho e se acentuava a ação de graças que se pronunciava sobre eles, agora se fixa a atenção precisamente nessa dimensão material corpórea que a celebração cristã comporta. Por isso, não é casualidade a mudança de nome: se antes *eucaristia* era o termo preferido, agora se generaliza o uso de *oblatio* e *sacrificium*. [...] Essa modificação na compreensão da eucaristia traz consigo uma série de mudanças na forma de dispor o lugar da celebração. Se antes se colocava a ênfase na própria comunidade reunida em torno do bispo ou do presidente, e a *cathedra* era o centro de gravidade dessa comunidade, a partir de então o altar como lugar do sacrifício vai adquirir uma relevância cada vez maior. Logo não será uma simples mesa de madeira, mas de pedra, que com o tempo vai evoluir sob muitos aspectos, adquirindo uma gama crescente de significações e desenvolvimentos estéticos. Como disse J. A. Jungmann: ‘A história gloriosa do altar cristão tinha começado’”. BASURKO, Xabier. *A Liturgia na Era dos Mártires*. In: BOROBIO, Dionísio (Org.). *A Celebração na Igreja*, Vol. 1. São Paulo: Loyola, 1990, pp. 64-65. Ver também JUNGSMANN, J. A. *El Sacrificio de la Misa...*, p. 46.

altares em pedra, havia também a motivação prática de ter materiais mais duráveis⁵¹⁵, que sublinhassem a estabilidade do culto cristão. Desse modo, - embora os altares em madeira caíam em desuso, sem desaparecer totalmente⁵¹⁶ - os altares em pedra continuam conservando o aspecto de mesa, como alusão ao banquete místico do Senhor.

Para enfatizar ainda mais a importância do altar, em alguns casos era construído sobre este um cibório⁵¹⁷, isto é, uma construção sustentada por quatro colunas e que cobria o altar⁵¹⁸, sublinhando a presença do mesmo⁵¹⁹ dentro da igreja.

Quanto ao local⁵²⁰ onde era construído, geralmente, desde a antiguidade, o altar localizava-se na zona do santuário, junto à abside e normalmente na direção do oriente; embora houvesse já na antiguidade alguns altares construídos, devido a motivações diversas⁵²¹, com outras localizações permitindo inclusive a missa *versus populum*. Aliás, foi justamente nesses dados históricos válidos especialmente para a Igreja em Roma, com as suas basílicas que tinham tal disposição – historicidade atestada inclusive pelas rubricas do missal de S. Pio V, que reconheciam a possibilidade da celebração nessa forma⁵²² - e na sua suposta

⁵¹⁵ “Na África eram ainda de madeira os altares que no século IV os donatistas, em sua fobia anti-católica, devastavam utilizando a madeira para ferver a água que derramavam sobre os cálices. Santo Agostinho fala das violências por eles perpetradas contra Maximiano, bispo de Bagai, golpeado com as travessas do altar, junto ao qual tinha se refugiado”. RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia*, Vol. 1. Madrid: BAC, 1955. p. 454.

⁵¹⁶ “Todavia se continuará a construir altares de madeira até os nossos dias; ainda que estes não possam ser ungidos com o sacro crisma, quando isso será prescrito para a dedicação do altar, e serão considerados provisórios, móveis, e nestes será inserida a ‘pedra sagrada’, também chamada de ‘altar portátil’”. GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte*. Bolonha: EDB, 2002, p.119.

⁵¹⁷ “O termo cibório, como já foi notado, é típico da linguagem litúrgica. Por sua etimologia, se chega à forma do fruto da fava egípcia; não tem conotações com *cibo* mas com *ποτέριον*, o cálice, Os dicionários definem *ciborium* como ‘cálice para beber, em metal, com a forma do pericarpo da fava egípcia’. Mas também se dá a definição a partir de como o cibório se apresenta enquanto construção: *kib* = Arca e *ôpion* = Luz/Fogo”. OBERTO, Gemma. *Altare e Cibório*. In: VV.AA., *Gli Spazi della Celebrazione Rituale*. Milano: OR, 1984, p.114.

⁵¹⁸ “Se é possível ligar o altar à *anamnesi*, nada impede de ligar o cibório à *epiclesi* [...] [...] O cibório foi a tradução arquitetônica do céu (semi círculo) dos ícones sobre o qual pousa a mão do Pai e do qual sai o Espírito Santo sob a forma de pomba: o cibório devia falar da presença/ação do Espírito Santo que desce do ‘cálice’ que se derrama sobre os dons e sobre quantos participam destes dons. O cibório devia falar do céu que desce, do infinito que irrompe no finito para fazer-nos viver o *já e não-ainda*”. OBERTO, Gemma. In: *Il Tempio...*, p. 115.

⁵¹⁹ Diferentemente do famoso Baldaquim de Bernini, em São Pedro, que ao invés de sublinhar o altar, dirige o olhar para a cúpula.

⁵²⁰ “Na Síria, é encontrado às vezes contra a parede de trás da abside – não podendo haver neste caso, naturalmente, o *synthronon*. Em outra vezes, é colocado na frente da abside, pouco acima dos degraus. Na África do Norte, ou na Grécia, freqüentemente o altar fica na nave, imediatamente antes dos degraus da abside, ou mesmo no meio da nave central. A colocação do gradeado que marcava a área reservada para o clero fornece maiores provas destas diferenças”. LASSUS, Jean. *Cristandade Clássica e Bizantina*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966, p. 41.

⁵²¹ “Braun (I 412s) dá três razões: 1ª: Se o altar estivesse unido com o sepulcro de um mártir (*confessio*), o lado que estivesse em direção do povo tinha que ficar livre para facilitar à este o acesso ao sepulcro. 2ª Se nas igrejas episcopais a cátedra estava na abside (como em todas as igrejas romanas estacionais), era mais natural (sem ser obrigatório) que se elegesse o lado da cátedra. 3ª E esta solução se impunha quando a abside estava na direção oeste, pois a lei de olhar em direção ao oriente durante a oração o exigia. JUNGSMANN, J.A. *El Sacrificio de la Misa*. Madrid: BAC, 1963, p.292.

⁵²² Cf. *Ritus servandus* V, 3.

difusão de uso em tempos antigos para a igreja ocidental⁵²³, que se apoiava o ML para defender a missa *versus populum* como forma de maior participação dos fiéis.

Com o passar do tempo e com as reflexões teológicas dos Padres da Igreja, o altar, agora construído em pedra, foi assumindo cada vez mais a simbologia do próprio Cristo. Já no NT em São Paulo, dentro do contexto da páscoa hebraica, de libertação do Egito e agora lida através do evento Cristo, consta que “... *todos atravessaram o mar e, na nuvem e no mar, todos foram batizados em Moisés. Todos comeram o mesmo alimento espiritual, e todos beberam a mesma bebida espiritual, pois bebiam de uma rocha espiritual que os acompanhava, e essa rocha era Cristo*” (1Cor 10, 1b-4); e em São Pedro “*Chegai-vos a ele, a pedra viva, rejeitada, é verdade, pelos homens, mas diante de Deus eleita e preciosa. Do mesmo modo, também vós, como pedras vivas, constituí-vos em um edifício espiritual, dedicai-vos a um sacerdócio santo...*” (1Pd. 2, 4-5); portanto a passagem para a identificação do altar em pedra com o Cristo era uma consequência natural.

Embora os elementos de banquete, ação de graças e sacrifício estivessem sempre presentes na celebração da missa, lentamente o acento da eucaristia como banquete místico começou a ser colocado na eucaristia como sacrifício espiritual⁵²⁴. A consequência é que o altar cristão começa cada vez mais a assumir uma forma relacionada ao sacrifício, mesmo porque, a Igreja sendo agora religião oficial do Império começa a ocupar os templos pagãos convertendo-os em igrejas e reutilizando inclusive os altares aí presentes⁵²⁵. Em relação à

⁵²³ “A suposição, agora geralmente admitida, de que uma tal disposição [do altar, *versus populum*] tenha sido praticamente universal até uma época mais ou menos tardia da Idade Média, não tem nenhum fundamento histórico. Temos no norte dos Alpes, cerca de cento e cinquenta altares que estão ainda nas suas posições originais e que são datáveis com certeza, do primeiro milênio da era cristã. Muito bem, o arqueólogo alemão Braun, depois de tê-los estudado todos atentamente, chegou à conclusão indiscutível que nenhum destes, com exceção de talvez um ou dois, tenha sido utilizado algum dia para uma celebração *versus populum*. Não somente: os documentos não nos oferecem para o mundo ocidental – exceção para Roma e arrabaldes –, nenhum traço de uma suposta passagem de tal posição (em direção ao povo) que fosse conhecida, seja em ocidente como em oriente, [...]”. BOUYER, Louis. *Architettura e Liturgia*. Magnano: Qiqajon, 1994, p. 54s.

⁵²⁴ “O caráter sacrificial da Eucaristia, que se pode dizer que estava latente no NT, agora [aproximadamente a partir do IV século] se torna explícito. Recordamos os textos de Ireneu e a oração de Hipólito, com seu ‘*offerimus*’ central. Autores como Justino, Cipriano ou João Crisóstomo centram esta compreensão na categoria de ‘memorial’ ou ‘sacramento’ da morte sacrificial de Cristo, explicando ao mesmo tempo a unicidade radical e a continuidade deste sacrifício que na cruz foi de Cristo e que agora o é também da Igreja que o celebra”. ALDAZÁBAL, José. *A Eucaristia*. Petrópolis: Vozes, 2002, p.169. Cf. também a evolução histórica da missa em JUNGSMANN, J.A. *El Sacrificio de la Misa*. Madrid: BAC, 1963, pp. 23ss.

⁵²⁵ “Também a transformação dos templos pagãos em igrejas cristãs levou à reutilização de seus altares. ‘Os templos são convertidos em igrejas, e as aras em altares’, dizia S. Pedro Crisólogo, na metade do V século”. GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte...*, p.119.

forma, para os antigos altares em madeira, não havia um formato unívoco⁵²⁶, enquanto que os antigos altares em pedra tendiam para uma forma quadrada⁵²⁷ e de dimensões pequenas.

Com a chegada da Idade Média, através das influências culturais dos povos bárbaros e com o surgimento do monaquismo, algumas práticas já existentes na igreja, - como o caso das missas pelos defuntos e das missas votivas⁵²⁸ - começam a ter maior importância na vida eclesial originando uma inflação no número de missas celebradas por dia, e que agora perdem em boa parte o seu caráter eminentemente comunitário e passam a ser encaradas mais sob o aspecto privado e devocional⁵²⁹.

Para o que diz respeito ao altar, a consequência desse aumentar do número de celebrações, incorre no aumento do número de altares. De um único altar presente nas antigas igrejas no ocidente⁵³⁰, símbolo do Cristo, a única cabeça da única Igreja, a partir de meados do século IX⁵³¹, com a alteração na compreensão da missa, se começa igualmente um processo de proliferação de altares nas igrejas⁵³². Outras razões para o aumento do número dos altares devem ser buscadas também na proibição da utilização do mesmo altar para celebrar outras missas no mesmo dia, e na devoção exagerada dos fiéis em relação às relíquias dos santos, fato este que daria posteriormente uma conotação mais devocional aos altares⁵³³.

⁵²⁶ “Os altares mais antigos, dos quais os afrescos das catacumbas nos conservam as imagens, aparecem feitos em madeira; são de pequena dimensão, com forma redonda ou com a forma da letra grega sigma, ou ainda, com formato de semi-círculo ou ferradura”. Idem, p. 118.

⁵²⁷ “Da história da arte conhecemos que a forma do altar antigo tendia preferencialmente ao quadrado; a iconografia apresenta sempre o altar coberto por magníficas toalhas que descem normalmente até o chão, conferindo dessa forma ao altar o formato de um cubo. Simeão de Tessalônica dá uma razão para esta forma: ‘A mesa é quadrada, porque por ela são nutridas e sempre se nutrirão as quatro partes do mundo; alta e dirigida ao céu, pois o seu mistério é alto e celeste e transcende totalmente a terra’”. Idem, p.119s.

⁵²⁸ Cf. JUNGSMANN, J. A. *El Sacrificio de la Misa...*, pp. 230ss.

⁵²⁹ Cf. ALDAZÁBAL, José. *A Eucaristia*. Petrópolis: Vozes, 2002, pp.180ss.

⁵³⁰ “Na Antigüidade cristã, as igrejas tinham somente um único altar; no norte da África esse costume continuou até a extinção do cristianismo no século VII, e perdura ainda hoje no Oriente, pelo menos nas igrejas de rito bizantino”. JUNGSMANN, J.A. *El Sacrificio de la Misa*. Madrid: BAC, 1963, p.258.

⁵³¹ “Por esta época, ou seja, no século IX, se começa a celebrar a missa com mais freqüência. Existiam muitos que celebravam não somente duas ou três vezes por dia, mas que, tem-se como exemplo que se podia imitar, a notícia de que o Papa Leão III havia celebrado de sete a nove vezes por dia”. Idem, p. 258.

⁵³² “Isto trouxe consigo o multiplicar-se dos altares laterais nos lugares onde existia um número maior de sacerdotes, como nos conventos e nas catedrais. Em Roma, no século VI começaram a instalar dentro das igrejas os oratórios dedicados aos Apóstolos e aos mártires, que antes existiam separados e divididos pela cidade. Vemos um número excessivo de altares nas Gálias, onde, por exemplo, o bispo Paládio de Saintes fez construir no ano de 590 treze altares em uma única igreja. Casos semelhantes não são raros em tempos posteriores. Desde o século IX, os altares laterais são a coisa mais natural em todas as igrejas maiores”. Idem.

⁵³³ “Não foi somente a ânsia das missas votivas que favoreceu esta evolução, mas também a isto se uniu a veneração dos santos e de suas relíquias, pois se acreditava que somente era possível venerá-los devidamente se houvesse um altar dedicado expressamente para eles. Ao mesmo resultado da multiplicação dos altares conduziu, por outro lado, a proibição, mantida pelo menos durante algum tempo, de dizer várias missas sucessivas no mesmo altar, e especialmente dos simples sacerdotes se utilizarem do altar em que no mesmo dia houvesse celebrado o bispo”. Idem, p. 259.

A questão do altar relacionado ao culto dos mártires, já é antevista no livro do Apocalipse, quando se diz que “*Quando abriu o quinto selo, vi sob o altar as vidas dos que tinham sido imolados por causa da Palavra de Deus e do testemunho que dela tinham prestado*” (Ap. 6,9. Ver também, Ap. 8, 3b-4). Em Roma, de fato, o costume do banquete fúnebre - o *refrigerium* - e, posteriormente, o ulterior desenvolvimento deste com a celebração da eucaristia, deu origem à prática romana do culto aos mártires. Efetuado dentro das catacumbas e sobre a tumba do mártir demarcada com um arco – o *arcosolio* -, havia lugar o costume da celebração da eucaristia. Esse costume originou a tradição de colocar sob o altar nas igrejas as relíquias dos mártires como forma de participação aos mistérios⁵³⁴. De fato, havia o pensamento de que se o altar representava o Cristo, o Cristo não podia estar completo sem os seus membros; e os mártires são certamente membros gloriosos do Cristo glorioso, que com o seu sacrifício, se conformaram ao sacrifício do Cristo, realizando a visão do Apocalipse e também as palavras do Apóstolo: “*me regozijo nos meus sofrimentos por vós, e completo, na minha carne, o que falta nas tribulações de Cristo pelo seu Corpo, que é a Igreja*” (Col. 1, 24).

A inserção das relíquias nos altares comportava algumas mudanças arquitetônicas de caráter prático a fim de poder melhor acondicionar as *capsae*, as urnas, que continham as relíquias dos mártires⁵³⁵.

Dessa forma, de celebração onde os santos eram honrados com a proximidade do altar, passa-se ao longo do tempo, à celebração de cunho mais devocional chegando a ponto às

⁵³⁴ “Santo Ambrósio se alegra em poder colocar sob o altar os corpos dos mártires: ‘Estas vítimas triunfais avançam em direção ao lugar onde o Cristo é a oferenda sacrificial. Mas ele, que morreu por todos está sobre o altar; estes que foram regatados pela sua Paixão, estarão sob o altar [...]’ [...] São Máximo de Turim motiva este fato já como norma: ‘Justamente e por uma certa semelhança foi estabelecido de colocar o sepulcro dos mártires no lugar onde se celebra todos os dias a morte do Senhor [...] De tal modo, aqueles que morreram por causa de sua morte repousam no mistério do seu sacramento. Não é portanto inconveniente que a tumba do mártir seja colocada lá onde repousa o corpo do martírio do Senhor, em modo que aqueles que foram unidos ao Cristo na única Paixão, sejam à eles unidos também na veneração do mesmo lugar’”. GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte*, p. 120.

⁵³⁵ “No século IV, o altar de pedra, associado às relíquias dos mártires, se apresenta sob três formas principais: a) No tipo de forma tradicional de mesa, quer dizer, formado por uma mesa de pedra quase quadrada, ligeiramente escavada e modelada na superfície superior e sustentada por uma coluna central ou por quatro colunas menores nos cantos [...]. As relíquias, se existiam, eram introduzidas na espessura da mesa ou nos pés da coluna que a sustentavam. [...] b) Em forma de cubo vazio, dentro do qual se colocam as relíquias; na parte anterior, uma verga de ferro ou uma balaustrada de mármore (*fenestella confessionis*) permitem ver a urna e através dela pode-se chegar diretamente às relíquias para colocar sobre elas os panos (*brandea*) [para produção de relíquias por contato] ou outras coisas. [...] c) Em forma de cubo, porém maciço, levantado sobre o sepulcro do mártir (confessio) quando este jaz por baixo do nível do solo. Para chegar às relíquias se desce por uma rampa por baixo do pavimento e por uma porta (*ianua confessionis*) e se entra na cela (*cella*) sepulcral do mártir [...]”. RIGHETTI, Mario, *Historia de la Liturgia*, Vol. 1. Madrid: BAC, 1955, pp. 458-459.

vezes de se valorizar mais os santos do que o próprio altar⁵³⁶. É aí, em torno do século IX, que deve ser procurada a origem do termo “elevado às honras do altar”, pois refletia o costume de se apoiar no alto (*elevare in altum*), por detrás do altar e do retábulo (*retro-tabula*), as relíquias do santo patrono, pois desse modo o fiel podia rodear o altar de joelhos passando sob as relíquias para ter assim seus pedidos atendidos pelo santo de sua particular devoção⁵³⁷.

Do século treze em diante, há um esforço por parte da arquitetura religiosa em encontrar soluções que pudessem comportar todos os altares necessários para as celebrações⁵³⁸. Não obstante isso parece que o esforço não conseguia fazer frente à demanda devocional, ocasionando por parte da Igreja uma posterior regulação sobre o número de altares presentes no interior das igrejas⁵³⁹.

Com as controvérsias sobre a eucaristia, em relação à presença real de Cristo nas hóstias consagradas e originadas na Idade Média⁵⁴⁰, foi-se criando uma nova concepção, onde o altar acumularia uma dupla função. Primeiramente a função de sacrário e, num desenvolvimento histórico posterior, a função de trono, isto é, como um lugar destinado a acolher o ostensório para a adoração à presença real do Cristo na hóstia consagrada.

Esses desenvolvimentos estão ligados, pois, primeiro à questão da custódia eucarística e depois, num segundo momento, ao culto ao Santíssimo Sacramento.

Embora os irmãos leigos pudessem ter também a faculdade de conservar a eucaristia em suas próprias casas, como bem atesta Tertuliano no século III, ao falar sobre as dificuldades que uma mulher cristã pode encontrar ao casar-se com um pagão:

⁵³⁶ “Além da mesa, se instalava facilmente uma espécie de degrau sobre o qual se podiam dispor candelabros, logicamente a cruz, eventualmente também flores. Na parede detrás se aplicavam facilmente baixo-relevos ou quadros. Logo colocaram ali as relíquias. No caso destas, se existissem muitas, eram colocadas em filas paralelas sobrepostas, das quais posteriormente se desenvolveram os altares góticos das relíquias, com um número grande de nichos ou compartimentos para relicários [...] [...] Que ao final de tudo as obras de arte se sobrepusessem ao altar, e mais que acentuá-lo o oprimiam, se percebe facilmente [...]” EMMINGHAUS, J. H. In: RICHTER, Klemens. *Spazio Sacro...*, p. 76.

⁵³⁷ Cf. RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia, Vol. I*. Madrid: BAC, 1955, pp. 468-469.

⁵³⁸ “Não era raro o caso de igrejas que contavam com 35 e, às vezes com 45 altares. Na igreja de Nossa Senhora de Danzig e na catedral de Magdeburgo vemos até 48 altares, lá pelo ano de 1500. A arquitetura sagrada se esforçou por encontrar uma solução satisfatória ao problema de incorporar numerosos altares laterais no edifício igreja. Já o período românico havia criado na França a coroa de capelas ao redor do presbitério, sistema adotado logo também pelo gótico em outros países. Em outros casos, o gótico solucionou o problema colocando os contrafortes dentro do recinto das igrejas, permitindo com isso, no interior das igrejas, um número maior de espaços nas naves laterais. Nas igrejas do período barroco isso é resolvido mediante a dupla teoria de capelas que se abrem em ambos os lados da nave central”. JUNGSMANN, J.A. *El Sacrificio de la Misa...*, p. 259.

⁵³⁹ “[Esses esforços] Não chegaram contudo a cobrir as necessidades, por exemplo, do final da Idade Média, quando todas as agremiações e as famílias ricas de patrícios pediam nichos para capelas particulares. A reforma eclesiástica seguinte limitou outra vez o número e a frequência das missas votivas privadas e reduziu muitos formulários das atuais *Orationes diversae*. São Carlos Borromeu tirou todos os altares situados debaixo do órgão ou diante do púlpito e das colunatas; exemplo que seguiram muitas igrejas”. Idem, p. 260.

⁵⁴⁰ Cf. ALDAZÁBAL, José. *A Eucaristia*. Petrópolis: Vozes, 2002, pp.182-189.

Poderá, portanto, o teu marido ignorar que coisa tu secretamente experimentarás antes de qualquer outro alimento? E se descobrirá que é pão, não suspeitará logo que seja aquele do qual incorrem infames boatos? E se ignorasse ainda tais calúnias, como poderá suportar isso, adaptar-se ao teu modo de agir sem reclamações, sem suspeitar que sob a figura do pão tu não escondas algum veneno?⁵⁴¹

E conquanto fosse possível também levá-la consigo durante alguma viagem longa e dificultosa conforme o relato de S. Ambrósio, sobre a vida de Sátiro:

Antes de ser iniciado completamente nos sublimes mistérios, foi acometido por um naufrágio. O navio no qual viajava, encalhou nos baixios rochosos [...] [...] ele não teve medo da morte, mas de uma só coisa, de ter que abandonar a vida sem se nutrir dos sagrados mistérios. Por isso, ele pediu àqueles que sabia iniciados, o divino sacramento dos fiéis; não certamente para apenas colocar os olhos curiosos sobre os arcanos, mas para obter a ajuda da fé⁵⁴².

As notícias mais antigas em relação à conservação da eucaristia nas igrejas são dadas pelas Constituições Apostólicas⁵⁴³, quando exortam os diáconos a recolher quanto sobrasse da eucaristia após a missa em um lugar chamado pastofório⁵⁴⁴, que se supõe, ficasse ao lado sul do altar. No ocidente, o lugar da conservação da eucaristia tinha o nome de *secretarium* ou *sacrarium*, e as chaves eram confiadas aos diáconos. Dentro desse *sacrarium* havia um armário onde se guardava a teca ou estojo, que continha o pão consagrado. Até o século IX, a eucaristia foi conservada nas igrejas apenas com a finalidade de ser levada aos doentes e moribundos ou para ser enviada a outras igrejas como sinal de comunhão⁵⁴⁵ cessando quase que totalmente após esse século, o uso de guardar a eucaristia nas casas. Provavelmente esse uso decaiu, dado o surgimento das primeiras controvérsias sobre a presença real do Cristo nas espécies eucarísticas.

A partir do IX século, existiam alguns sistemas mais ou menos comuns de custódia eucarística nas igrejas. Sabemos que nesse período é admitida sobre o altar a presença da píxide com as hóstias consagradas para os enfermos⁵⁴⁶. Havia o uso também de se conservar a

⁵⁴¹ TERTULIANO. *Ad Uxorem* 2,5; PL 1, 1408.

⁵⁴² AMBRÓSIO. *De excessu fratris sui satyri* 1, 43; PL 16, 1304.

⁵⁴³ *Constitutiones Apostolicae* VIII, 13, 17; Funk I, 519.

⁵⁴⁴ “S. Jerônimo explica também o significado teológico dado ao lugar da guarda [da eucaristia]: ‘Os tálamos, que em grego se chamam pastoforios, significam os quartos nupciais para a vinda do Esposo’” RAPISARDA, Giambattista. *La Custodia Eucaristica*. In: VV.AA. *Gli Spazi della Celebrazione Rituale*. Milano: OR, 1984, p. 95.

⁵⁴⁵ Cf. Cf. JUNGSMANN, J. A. *Fermentum*, Un Simbolo dell’Unità della Chiesa e la sua Sopravvivenza nel Medioevo. In: *Eredità Liturgica e Attualità Pastorale*. Roma: Paoline, 1962, p.440-452.

⁵⁴⁶ “Um documento muito importante de origem galicana, que chamaremos de *Admonitio synodalis* (chegou até nós sob vários nomes e formas diversas, porem seu teor atual é atribuível a segunda metade do século IX ou

eucaristia em um lugar próximo e contíguo à igreja – chamados às vezes de *secretarium*, *reconditorium*, *sacristia* -, no qual havia uma espécie de armário que guardava a teca contendo a eucaristia. Existia um outro sistema que previa o uso de uma espécie de cofre – o *propitiatorium*⁵⁴⁷ – onde era guardada a píxide com a eucaristia. Além do propiciatório, desde o século X na França e na Inglaterra, havia uma custódia eucarística com forma de pomba, chamada de pomba eucarística. Tratava-se de um vaso fundido, em metal com o formato de uma pomba, para conservar as partículas consagradas. Normalmente a pomba pendia sobre o altar através de um sistema de correntes, e podia ser abaixada para se ter acesso ao pequeno depósito localizado nas costas da pomba⁵⁴⁸. Por questões de segurança e praticidade, na Itália e na Alemanha, a partir do ano Mil, se preferiu guardar a eucaristia em tabernáculos murais; geralmente localizados junto do altar do lado do evangelho. Finalmente havia ainda a edícula do sacramento ou edifício eucarístico, característicos, a partir do século XII, nas igrejas da Europa setentrional. Essas construções refletiam o desejo devocional dos fiéis de ver a hóstia e de adorá-la⁵⁴⁹. Por este motivo, eram feitas em forma de torre, de modo a permitir a exposição permanente da hóstia consagrada através de uma abertura circular no alto, protegida por um vidro. Nesse mesmo período começa a se consolidar o culto à eucaristia⁵⁵⁰ muitas vezes, infelizmente, sobreposto a credices supersticiosas⁵⁵¹, que levaram a uma queda brusca no número de comunhões, de modo que o Concílio Lateranense IV (1215) teve que prescrever a obrigação da comunhão pelo menos uma vez por ano⁵⁵².

princípio do seguinte), prescreve que sobre o altar *devem estar somente as urnas (capsae) com as relíquias dos santos, o evangeliário e a píxide com o corpo do Senhor para os enfermos; as demais coisas se guardarão em lugar a propósito*” RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia, Vol. 1*. Madrid: BAC, 1955, pp. 467-468.

⁵⁴⁷ “Era praticamente um tabernáculo móvel de pequenas dimensões, feito em madeira ou metal [...] O Concílio Lateranense (1216), prescrevia que fosse fechado à chave e bem seguro”. RAPISARDA, Giambattista. In: *Spazi della Celebrazione*....., p. 98.

⁵⁴⁸ Cf. ROWER, Frei Basílio. Pomba Eucarística. In: *Dicionário Litúrgico*. Petrópolis: Vozes, 1946, p.185.

⁵⁴⁹ “Se prepara uma nova relação com a eucaristia [...] [...] no final do século XII. A partir desse ponto de vista pode-se falar de um autêntico movimento eucarístico, que tem como objeto, porém o afastamento, e não a aproximação ao Sacramento. Esse nasce do desejo de poder pelo menos contemplar e adorar de longe o Sacramento que não se pode receber. A elevação das sacras espécies durante a consagração, a exposição do Sacramento sobre o altar, o seu transporte em solenes procissões e as formas de adoração inerentes a tudo isto são a consequência de tal desejo. A finalidade não é a utilização do Sacramento, mas o seu culto; porque, como ama a meditação popular, é diante de Deus que alguém pode se encontrar”. JUNGSMANN, J. A. *Eredità Liturgica e Attualità Pastorale*. Roma: Paoline, 1962, p.106.

⁵⁵⁰ Em 1246 foi instituída a festa do Corpus Christi e como desdobramento, no século XIV começaram as procissões com o Santíssimo e a celebração de missas perante o Santíssimo exposto. Cf. JUNGSMANN, J. A. *Eredità liturgica*...., p. 150.

⁵⁵¹ “O perigo consistia no fato que se venerava o Sacramento porque se queria encontrar uma fonte de bênção mesmo para fins puramente terrenos. À visão da hóstia, especialmente no momento da elevação, foram atribuídos efeitos similares àqueles que eram exaltados como *fructus missae*, ou, como se dizia na Inglaterra, *virtutes missae*. Quem pela manhã tivesse visto a Santa Hóstia não poderia naquele dia ficar cego, morrer improvisamente, sofrer a fome etc.” JUNGSMANN, J.A. *El Sacrificio de la Misa*...., p. 119.

⁵⁵² Mansi 22, 1008-1010.

Com a figura do bispo de Verona, Mateo Giberti (1524-1543) surgiu um movimento, encabeçado pela sua iniciativa, de se colocar permanentemente o tabernáculo - do latim *tabernaculum*, tenda - ao centro do altar maior. O movimento aumentando em volume, graças a S. Carlos Borromeu, acabou encontrando eco na edição do *Rituale Romanum* editado em 1614 pelo papa Paulo V, que impunha o uso da nova prática, isto é, do tabernáculo sobre o altar maior, para as igrejas da diocese de Roma e recomendava a prática para as outras dioceses⁵⁵³. Dessa forma se difundiu o uso do altar-sacrário, que no afã da adoração e da devoção começou a assumir dimensões cada vez mais monumentais, a ponto do altar se reduzir a um mero suporte do tabernáculo.

Até meados do Concílio Vaticano II a Sacra Congregação para os Ritos⁵⁵⁴, emanou um decreto sobre o uso dos tabernáculos, ratificando a sua presença no centro do altar maior e a proibição da utilização de tabernáculos colocados fora do altar maior, como na parede, ao lado ou atrás do altar, ou então em edículas ou colunas separadas do altar⁵⁵⁵. Somente com o advento do Concílio Vaticano II, a custódia da eucaristia em consonância com a história e com exigências pastorais, deixa o altar maior.

Com a presença do Santíssimo no tabernáculo do altar maior, e com o incremento do culto ao Santíssimo Sacramento *extra missam*, que começa a se delinear já em torno do século XII, surge como desenvolvimento posterior o Trono⁵⁵⁶ para a exposição solene do Santíssimo Sacramento.

Estes dois elementos, tabernáculo e trono, foram levados adiante através da arte barroca que na sua inventividade e no seu estilo arquitetônico apologético, foram reduzindo cada vez mais o altar a quase um simples apêndice de uma superestrutura voltada a glorificar a eucaristia enquanto presença real do Cristo. Esse tipo de altar foi o mais comum no Brasil, existindo exemplares belíssimos de arte barroca com suas talhas intrincadas. Embora não houvesse uma única forma e tamanho para os altares, inclusive no Brasil, havia algumas indicações que eram seguidas⁵⁵⁷.

⁵⁵³ Cf. RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia*, Vol. 1. Madrid: BAC, 1955, p. 472.

⁵⁵⁴ SCR, *Decretum de forma et usu tabernaculi* (01.06.1957), AAS 49 (1957) 425-426.

⁵⁵⁵ Evidentemente há que se excetuar as catedrais e as igrejas colegiadas que pela prática tridentina, sempre tiveram uma capela separada para a custódia do Santíssimo. Cf. RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia*..., p. 473.

⁵⁵⁶ “[O trono] é o lugar onde fica exposto o SS. Sacramento. Nos altares [...], o trono acha-se geralmente em cima do tabernáculo e tem a forma de um nicho ou de um cibório, isto é, de um teto (baldaquino) que repousa sobre quatro colunas. Nas igrejas antigas costuma-se fazer a exposição, quando for para muito tempo, no trono dentro do retábulo, onde se acha a imagem do padroeiro, que então deve ser removida”. ROWER, Frei Basílio. Trono. In: *Dicionário Litúrgico*. Petrópolis: Vozes, 1946, pp. 225-226.

⁵⁵⁷ “Quatro coisas exige o rito latino para o altar, embora não do mesmo modo para todos os altares, como depois se dirá: Mesa (*mensa*), base (*stipes*), sepulcro (*sepulchrum, lóculus, fossa*), sagração (*consecratio*). A mesa é a

Na Europa, o espírito de uma reforma litúrgica levada adiante pelo ML, no final do século XIX e início do século XX, e a necessidade pragmática de construir novas igrejas destruídas pelas guerras, bem como a necessidade de inserir os fiéis na participação da liturgia, impuseram uma nova discussão em torno do altar e do tabernáculo.

Em relação aos fiéis, do ponto de vista pastoral, se colocava a questão da celebração da missa *versus populum*, o que demandava um altar separado da parede, sublinhando o seu aspecto mais original de *mensa domini* - e possivelmente sem o tabernáculo, para facilitar a comunicação da missa dialogada do sacerdote com os fiéis. As discussões em torno dessa mudança suscitaram diversas controvérsias, até que o Papa Pio XII no discurso⁵⁵⁸ feito aos participantes do Congresso de liturgia de Assis, em 1956 se pronunciou sobre o assunto:

[...] originariamente em virtude do sacrifício do altar o Senhor se faz presente na eucaristia e ele não habita no tabernáculo senão como memória *sacrificii et passionis suae*. Separar o tabernáculo do altar equivale separar as duas coisas, que em força de sua origem e de sua natureza devem permanecer unidas. [...] O modo, com o qual se poderia colocar o tabernáculo sobre o altar sem obstaculizar a celebração diante do povo, pode receber soluções diversas, sobre as quais, os especialistas exprimirão o seu parecer.⁵⁵⁹

2.3.3 O Ambão

A celebração da eucaristia prevê dois momentos: a liturgia da palavra e a liturgia eucarística. Ambos momentos, têm seus espaços arquitetônicos definidos no interior da igreja respectivamente pelo ambão e pelo altar.

O ambão⁵⁶⁰ era uma construção de pedra que a partir do IV século⁵⁶¹ aparece em algumas igrejas com a finalidade de ser um local elevado⁵⁶² de onde se proclamava a Palavra

superfície formando uma larga e comprida chapa, que descansa sobre a base, que é seu sustentáculo. A forma da base não é sempre a mesma. Às vezes são apenas quatro colunas, dando ao altar o aspecto de uma mesa. [...] Outras vezes a base tem a figura de uma caixa retangular. Introduziu-se essa forma nos séculos VIII e IX. Mais tarde na época da Renascença, deram-lhe a forma de sarcófago. O sepulcro é uma pequena cova que contém relíquias de santos mártires. A sagração do altar é a solene dedicação do mesmo ao sacrifício, pelo Bispo. Prescreve a Cara Pastoral Col. (1910) que a mesa do altar tenha 2¹/₂ m. de comprimento e a base de 1 m de altura. Deve o altar elevar-se acima do solo pelo menos um degrau (Rit. Cel. Miss. II, 2)". ROWER, Frei Basílio. Altar. In: *Dicionário Litúrgico*. Petrópolis: Vozes, 1946, p.20.

⁵⁵⁸ Cf. *Civ Catt.* 107 (1956) 2552, 205-215.

⁵⁵⁹ Citado in: GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte*..., p. 127.

⁵⁶⁰ Para uma visão mais detalhada sobre o ambão ver: VALENZIANO, Crispino. *Architetti di Chiese*. Palermo: L'Epos, 1995, pp. 167-226; MILANI, Marina e SOGNI, Elisabetta. "La natura Litúrgica dell'Ambone nel Medioevo Italiano". In: *Rivista Litúrgica*, terza serie 4 (2001) 607-624; WILMSEN, Klaus Carlos. "O Ambão – Monumentum Paschale: Algumas Considerações a Respeito do Espaço Litúrgico Atual". In: SILVA, Frei José

de Deus, através da leitura das escrituras. A leitura das escrituras, da Lei, durante o rito cristão é algo que tem suas raízes no judaísmo, e que pode ser identificado no famoso episódio descrito em Ne 8, 1-6, da leitura da Lei efetuada pelo escriba Esdras e a resposta do povo: “O escriba Esdras estava sobre um estrado de madeira, construído para a ocasião... Esdras abriu o livro a vista de todo o povo – pois ele dominava todo o povo – e, quando ele o abriu todo o povo se pôs de pé” (Ne 8,4a.5). A leitura da Lei era também o rito principal celebrado nas sinagogas e como tal, essa leitura solene tinha um lugar específico de onde ser feita. Nos tempos de Jesus, tal lugar se chama ‘bema’ e se tratava de uma espécie de tribuna colocada no centro do edifício sinagoga, na qual era fixada uma estante, de modo que o leitor pudesse ser ouvido por todos⁵⁶³. É provável que Jesus tenha se utilizado dessa estrutura para ler as escrituras quando no NT, o evangelho de Lucas diz que: “Ele foi a Nazara, onde fora criado, e, segundo o seu costume, entrou em dia de sábado na sinagoga e levantou-se para fazer a leitura. Foi-lhe entregue o livro do profeta Isaías [...]. Enrolou o livro, entregou-o ao servente e sentou-se”. (cf. Lc 4, 16-21)⁵⁶⁴

Como já dito, a leitura das escrituras na comunidade cristã primitiva vem do costume hebraico da leitura da Lei nas sinagogas e certamente, não era apenas uma simples leitura onde o povo escutava de modo passivo, mas envolvia um algo mais⁵⁶⁵. A leitura durante a celebração da eucaristia é desse modo um costume antigo que permanece na primeiríssima comunidade cristã e que pode ser intuído na leitura de alguns textos, como por exemplo, no evangelho de Lucas (Lc 24, 13-35), onde a narração da aparição do ressuscitado aos

Ariovaldo da e SIVINSKI, Pe. Marcelino (Orgs.). *Liturgia: Um Direito do Povo*. Petrópolis: Vozes, 2001, pp. 198-215.

⁵⁶¹ “Temos notícias de ambões desde o IV século e isto em basílicas imediatamente após a era das perseguições. Sabemos que no incêndio que prorropeu em Santa Sofia, a velha, durante um tumulto suscitado contra João Crisóstomo em 404, a basílica queimou a partir do ambão”. VALENZIANO, Crispino. *Ambone e Candelabro*. In: *Gli Spazi della Celebrazione Rituale*. Milano: OR, 1984, p.165.

⁵⁶² “Foi chamado de ‘ambão’, a quanto parece, pelo fato de que nele se sobe (grego *anabaino*) ou porque cinge quem entra (*ambio*) ou ainda, porque tem a escada dos dois lados (*ambo*); ele foi chamado também de ‘analogium’ (*ana-logos*) porque ali em cima se lê ou porque lá se proclama a palavra que vem do alto; foi também chamado de ‘pírgus’ (*pyrgos*) pois era elevado como uma torre, e foi chamado (‘sugestus’) sempre, qualquer que seja credibilidade das etimologias, com acentuação ainda que variada de ‘lugar alto’ da palavra”. VALENZIANO, Crispino. *Ambone e Candelabro*, In: VV. AA. *Gli Spazi della Celebrazione Rituale*. Milano: OR, 1984, p. 169. Para outras definições, ver também, GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte*. Bolonha: EDB, 2002, pp. 97-98.

⁵⁶³ Cf. BOUYER, Louis. *Architettura e Liturgia*. Magnano: Qiqajon, 1994, p. 18.

⁵⁶⁴ “Embora nas primeiras sinagogas pudesse haver uma certa distância entre o *bema* e a cátedra de Moisés, e os assentos dos anciãos, existiu desde o início uma tendência em aproximá-los. Podemos supor que tal fosse o caso na sinagoga de Nazaré: Lucas nos diz que, depois de ter restituído ao ministro o rolo do qual havia lido o capítulo 61 de Isaías Jesus se sentou para pregar, à maneira dos rabinos”. BOUYER, Louis. Op. cit., p. 18.

⁵⁶⁵ “O ensinamento da Palavra em Israel, foi sempre entendido como algo que é bem maior de um simples ‘ensinamento’, no sentido ordinário do termo. Era uma realidade que englobava toda a vida do povo, era um verdadeiro e próprio encontro com Deus, uma consagração sempre renovada à sua aliança”. BOUYER, Louis. *Architettura e Liturgia*....., p. 15.

discípulos em Emaús. A perícopes traz consigo o esquema da celebração eucarística; isto é, primeiro a leitura e explicação das escrituras (v. 27: “*E começando por Moisés e por todos os Profetas, interpretou-lhes em todas as Escrituras o que a ele dizia respeito*”) e depois a fração do pão (v. 30: “*E, uma vez à mesa com eles, tomou o pão, abençoou-o, depois partiu-o e distribuiu-o a eles*”). Em At 20, 7-12, pode-se intuir indiretamente o mesmo esquema, Paulo reunido com a comunidade para a fração do pão (v. 7: “*...estando nós reunidos para a fração do pão*”), discorre longamente com a comunidade – provavelmente sobre as leituras da Lei - (v. 9: “*...enquanto Paulo alongava a sua exposição*”) e após um milagre, retorna para a fração do pão (v. 11: “*Depois subiu novamente, partiu o pão e comeu*). Nos primeiros séculos do cristianismo parece já haver um lugar específico para a proclamação da palavra⁵⁶⁶, embora só no século IV exista a notícia efetiva da presença de ambões em algumas igrejas⁵⁶⁷.

De formas variadas e com localizações igualmente variadas, o ambão conhece uma certa evolução durante vários séculos, até desaparecer e dar lugar aos púlpitos presentes nas igrejas a partir do século XIV⁵⁶⁸. Como linhas características, é possível dizer que o ambão era um monumento único que possibilitava a proclamação das escrituras de um lugar alto, geralmente em dois níveis: em um nível mais baixo a leitura dos profetas e dos apóstolos, e em um nível mais alto, a leitura dos evangelhos⁵⁶⁹. Além disto, nele eram cantados o Salmo, o Aleluia de aclamação ao evangelho, e ainda, o Pregão Pascal. Embora não houvesse uma única posição, o ambão – quase sempre situado entre o presbitério e a nave da igreja⁵⁷⁰ - era sempre orientado de modo a ter um significado simbólico; bem como toda a sua decoração - muitas vezes feita com motivos geométricos, símbolos do jardim do paraíso⁵⁷¹ - e forma – em alguns casos, baseada no monumento Constantiano da *anastasis* - eram feitos em modo a

⁵⁶⁶ “As *Constituições Apostólicas* e a *Didascalia* [*Didascalia et Constitutiones Apostolorum*, a cura de F.X. FUNK, 167] pressupõem um lugar elevado sobre o qual sobem o leitor e o diácono para a leitura”. GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte*. Bolonha: EDB, 2002, p. 100.

⁵⁶⁷ Cf. VALENZIANO, Crispino. *Gli Spazi della Celebrazione....*, p. 165.

⁵⁶⁸ Segundo GATTI, Vincenzo, Op. cit., p. 107, já segundo JUNGSMANN, a mudança ocorreria a partir do século XII. Cf. JUNGSMANN, J. A. *El Sacrificio de la Misa*. Madrid: BAC, 1963, p. 464.

⁵⁶⁹ “A segunda loggia, ou a adição de estantes, são parte integrante da variada complexidade monumental; é unicidade do monumento e não a duplicação, o fato de que o profeta e o apóstolo sejam proclamados da loggia voltada para leste e o evangelho da loggia voltada para o norte, ou então, para o oeste; e é unicidade do monumento que o salmo ou o aleluia sejam cantados, na loggia voltada para o leste, sobre a estante voltada para o sul ou ainda para o oeste”. VALENZIANO, Crispino. *Gli Spazi della Celebrazione....* Op. cit., p. 167.

⁵⁷⁰ Cf. JUNGSMANN, J. A. *El Sacrificio de la Misa*. Madrid: BAC, 1963, p.458.

⁵⁷¹ “O ambão põe problemas difíceis. Esse é a seu modo o *omphalon* da igreja; e todavia deve em certo modo dissolver-se quando a Palavra é proclamada. Ocasão em que é o livro das Escrituras que deve prevalecer e, ainda mais, aquele que proclama a Palavra, ícone ele próprio do Senhor que ainda hoje anuncia o seu evangelho. O ambão portanto é sinal que prepara a escuta da Palavra [...] [...] ícone do Santo Sepulcro: o anjo faz rolar a pedra e está ali para anunciar a Ressurreição”. NOCENT, Adrien. In: VV. AA. *Gli Spazi della Celebrazione Rituale*. Milano: OR, 1984, pp. 312-313.

sublinhar uma simbologia, normalmente relacionada ao anúncio da Ressurreição de Cristo⁵⁷². Enfatizando essa simbologia da Ressurreição, junto do ambão, normalmente era colocada uma coluna trabalhada onde era posto o círio pascal⁵⁷³.

Outro lugar da Palavra em algumas igrejas, era o *Jubé*. O nome vem de uma frase em latim - *Jube, Domne, benedicere*, Dignai-vos, Senhor, abençoar-me. – com a qual o leitor pedia a benção para proclamar a leitura. Era uma construção, mais característica da Europa setentrional. Quando o presbitério, com os assentos do coro, avançou no espaço destinado ao altar, e este foi recolocado ao fundo, na abside, entre esse espaço e a nave, espaço dos fiéis, foi levantada uma estrutura arquitetônica de separação. Nessa parede se abriam arcadas que consentiam ao povo ter a visão do altar e, com o tempo essa estrutura foi coroada com o crucifixo, às vezes tendo aos lados a Virgem e o Apóstolo João. Sobre essa parede, havia um corredor que terminava nas extremidades laterais com dois espaços mais amplos, dos quais era feita a leitura dos textos sacros, a pregação aos fiéis e eram executados os cantos pela *Schola Cantorum*⁵⁷⁴.

Com o passar do tempo e com a incompreensão da Palavra devido à barreira da língua⁵⁷⁵, a questão da liturgia da Palavra começou a assumir conotações cada vez mais morais, e foi sendo substituída paulatinamente por pregações, por palavras sobre a Palavra. Desse modo, o lugar da Palavra vai se convertendo no lugar da pregação, em um púlpito (do latim *pulpitum*: estrado, tribuna) com a finalidade mais de efetuar a catequese do que fazer parte propriamente da liturgia.

Com o advento das ordens dos frades predadores, as igrejas, sobretudo aquelas conventuais, são organizadas em modo que a nave esteja em função da pregação e da escuta; por isso o púlpito, em geral, situa-se no meio da nave, em uma posição funcional, - frequentemente em número de dois - para que todos possam escutar. Inicialmente eram construídos em madeira e posteriormente começaram a ser feitos também em alvenaria e

⁵⁷² Cf. VALENZIANO, Crispino. *Gli Spazi della Celebrazione.....*, pp. 182-195.

⁵⁷³ “A sua componente fundamental [do candelabro] é a coluna, evidente referência à coluna de fogo que era a guia e acompanhava o povo hebreu na saída pascal do Egito (EX13, 21-22; Sab 18,3). Esta coluna manifesta a realização daquela antecipação profética e se transforma em ícone de Cristo ressuscitado, luz e vida do mundo: ‘Eu sou a luz do mundo; quem me segue não caminha nas trevas, mas terá a luz da vida (Jo 8, 12)’”. GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte.....*, pp. 105-106.

⁵⁷⁴ Cf. Idem, pp. 98-99.

⁵⁷⁵ “Pelo lugar que se assinala atualmente à leitura da epístola e do evangelho na missa romana, se deixa transparecer que não se espera que o povo entenda o que se lê. Desde mil anos que a leitura se converteu para o povo fiel apenas em um mero símbolo: o subdiácono lê a epístola voltado para o altar dando as costas para o povo, e o diácono ao cantar o evangelho olha em direção da parede”. JUNGSMANN, J.A. *El Sacrificio de la Missa.....*, p.458.

incluídos na própria construção. No Brasil, existem belíssimos exemplares esculpidos pelo Aleijadinho.

Na decoração destes também houve mudanças. Das decorações dos antigos ambões, referências à ressurreição, ao mistério pascal, agora os púlpitos trazem um crucifixo, mais como símbolo da consequência das infidelidades dos homens, do que do Cristo que ama gratuitamente os homens. Do mesmo modo, começa aparecer também como motivo de decoração as Tábuas da Lei.

Com as mudanças ocorridas na compreensão e no rito da missa, por razões simbólicas e de evolução histórica, no século XII, o lugar destinado à leitura do evangelho fica sendo o lado norte do presbitério⁵⁷⁶, e ao mesmo tempo começou o subdiácono a sustentar o evangeliário, que já não se colocava mais sobre a estante. Para a epístola se determinou o lado oposto, dando origem à ideia do “lado da epístola”, lado onde o subdiácono lia a leitura, voltado não mais para o povo, mas para o altar⁵⁷⁷. Em um tempo em que essa distinção já era conhecida, foram construídos dois ambões, um do lado do evangelho, mais suntuoso para a leitura do evangelho, e um outro mais simples do lado da epístola⁵⁷⁸, para a leitura da mesma, dando origem à disposição encontrada em muitas igrejas modernas antes ainda do Concílio Vaticano II⁵⁷⁹. A quanto parece, na busca de uma liturgia renovada, o ML aplicou boa parte de seus esforços na possibilidade da proclamação da Palavra em vernáculo durante a missa para o povo, - imperativo para uma efetiva participação dos fiéis - e sobre uma reflexão mais aprofundada sobre o altar, lugar da eucaristia. Por outro lado, aparentemente, não aprofundou ou divulgou com a mesma ênfase, a reflexão sobre o ambão, enquanto lugar da proclamação da palavra⁵⁸⁰.

⁵⁷⁶ Cf. Idem, pp 459-464.

⁵⁷⁷ “É muito provável que nessa questão, a fixação do simbolismo foi decidida depois de ter perdido o seu valor, as razões pro direção do povo [que já não entendia o latim]. [...] Sobretudo em relação à epístola, a interpretação alegórica (pregação dos profetas, de São João Batista) é muito antiga e bastante uniforme”. Idem, p. 464.

⁵⁷⁸ Cf. Idem, p. 465.

⁵⁷⁹ É o caso da Igreja de S. Francisco de Assis, na Pampulha, em Minas Gerais.

⁵⁸⁰ É o que se presume da afirmação de NOCENT, comentando o artigo de VALENZIANO: “Já há vinte anos da promulgação da *Sacrosanctum concilium*, e esse fato [o ambão] abre ainda horizontes quase de todo desconhecidos aos cristãos de nosso tempo”. NOCENT, Adrien. VV. AA. *Gli Spazi della Celebrazione Rituale*. Milano: OR, 1984, p. 312. Também no próprio artigo de VALENZIANO, é possível intuir essa fragilidade: “Eram anos de obrigatória insistência [páscoa de 1970] sobre os aprofundamentos necessários cerca as próprias fundações da reforma litúrgica pós-conciliar, e ninguém tentava reinculturar o ambão; por isso eu lhe dediquei um curso no Pontifício Instituto Romano”. VALENZIANO, Crispino. *Gli Spazi della Celebrazione...*, p. 163.

2.3.4 O Batistério

A questão do batistério enquanto lugar do rito do batismo, também segue os ditames da evolução ritual do sacramento. Inicialmente, em tempos apostólicos, seguindo o exemplo de Jesus, que fora batizado no Rio Jordão por João Batista (cf. Mt 3, 13-17; Mc 1, 9-11; Lc 3, 21-22), qualquer lugar que tivesse água podia se transformar ocasionalmente em lugar do batismo. É o que se presume do texto dos Atos dos Apóstolos: “*Prosseguindo pelo caminho, chegaram aonde havia água. Disse então o eunuco: ‘Eis aqui a água. Que impede que eu seja batizado?’ E mandou parar a carruagem. Desceram ambos à água, Filipe e o eunuco. E Filipe o batizou*”. (At 8, 36-38). São Justino, diz que aqueles que escutaram o anúncio e creram são levados onde há água e são regenerados do mesmo modo “no qual fomos regenerados nós”⁵⁸¹. Somente com o término das perseguições, por volta do século V, juntamente com a estruturação de todo o conjunto da liturgia (textos, lugares, tempos) é que foi concebida uma configuração própria ao lugar do batismo⁵⁸²

O lugar construído para conter a água necessária para o rito de iniciação cristã tem o seu nome derivado do palavra grega βαπτίζεῖν, que significa *imersir, afundar* na água, daí batismo e batistério, já que inicialmente, o rito do batismo previa apenas a completa imersão do catecúmeno na água, com o significado simbólico de regeneração, de nascer para uma nova vida em Cristo.

Inicialmente construído visando ter uma função prática, o batistério passa também a ter uma função simbólica. Os primeiro batistérios certamente existiam já nas *domus ecclesiae*⁵⁸³, mas construídos como um edifício separado da igreja e com a finalidade exclusiva do rito do batismo, são datáveis apenas dos séculos IV e V⁵⁸⁴. Normalmente é um edifício separado, dada as exigências dos ritos do batismo para adultos, e que contém uma piscina escavada no pavimento. Dada a profundidade, o batizando era obrigado a descer alguns degraus⁵⁸⁵ para imergir na água para depois subi-los, enfatizando a realidade que S.

⁵⁸¹ Cf. JUSTINO. *Apologia* I, 61, 3.

⁵⁸² GATTI, Vincenzo. *Baptisterium et Consignatorium*. In: VV.AA. *Gli Spazi della Celebrazione Rituale*. Milano: OR, 1984, p. 289.

⁵⁸³ “Não era difícil encontrar nas casas patrícias adaptadas para igreja doméstica um ambiente oportuno, por exemplo, a sala de banho, o *impluvium* do átrio ou o gineceu. Um texto de Plínio, o jovem alude a isso, reclamando também o termo *baptisterium*, que depois entrará na linguagem eclesiástica: *cella frigidaria in qua baptisterium amplum et opacum est* [Epistul., 1, 1, epist.17]” RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia*, Vol. 1. Madrid: BAC, 1955, p. 437.

⁵⁸⁴ “Nos séculos IV e V, os batistérios surgem junto às grandes basílicas [...]” Idem.

⁵⁸⁵ “Os degraus, fixados posteriormente em número de três, deram ocasião aos Padres de sublinhar com eficácia alguns aspectos do mistério que se cumpria. Santo Isidoro de Sevilha vê nos três degraus de descida a tríplice renúncia a satanás, e naqueles de subida a tríplice profissão de fé. São Onorato os refere à Santíssima Trindade

Paulo recorda ao dizer: “*Fostes sepultados com ele no batismo, também com ele ressuscitastes*” (Col 2, 12). Das formas dadas à piscina e ao batistério enquanto edifício⁵⁸⁶, prevaleceram particularmente duas, a circular e a octogonal. A primeira provavelmente inspirada na *Anastasis* de Constantino e carregada de vários significados simbólicos – coroa, anel, o céu, etc. – e a segunda forma, a octogonal, inspirada e depois apoiada pela doutrina de S. Ambrósio e de Santo Agostinho sobre o oitavo dia, o dia da regeneração, da ressurreição⁵⁸⁷. Com a conversão ao cristianismo dos habitantes das aldeias rurais mais distantes dos centros urbanos, foi necessária a construção de batistérios próximos às igrejas locais, dada a distância destas igrejas da Catedral. A localização do batistério em relação à igreja também revela uma grande variedade de possibilidades⁵⁸⁸.

Com a admissão cada vez mais frequente das crianças ao batismo, em alguns lugares foi caindo em desuso a piscina batismal⁵⁸⁹ e, esta deu lugar lentamente à fonte batismal, agora construída dentro da própria igreja⁵⁹⁰, numa capela ou próxima à porta de entrada da igreja do lado do Evangelho, lado de onde parte o anúncio da Ressurreição⁵⁹¹, sublinhando um dos conteúdos do sacramento, o de entrada na comunidade dos fiéis. Com a possibilidade - e depois práxis - de se fazer o batismo por meio da infusão⁵⁹² e não mais da imersão, a fonte

[...]. Para ambos o plano da fonte é considerado como o sétimo degrau e é a figura do Salvador”. GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte...*, p. 289.

⁵⁸⁶ “Do IV ao VII século, foram catalogados não menos de duzentos batistérios. Encontramos batistérios de forma redonda, quadrada, hexagonal, cruciforme, elíptica e, sobretudo, octogonal, com múltiplas variações, onde as várias formas não raramente, se conjugavam reciprocamente. Cada forma arquitetônica exprime obviamente uma tipologia particular [...] Coordenada com o ambiente batismal está a piscina, que pode ter formas octogonal quadrilobada, quadrada ou retangular, circular, hexagonal, oval ou em forma de barco, cruciforme quadrilobada, estrela”. SORCI, Pietro. “*Lo Spazio per il Battistero*”. In: *Rivista Liturgica*, terza serie 4 (2001) 571.

⁵⁸⁷ Cf. GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte...*, p. 290.

⁵⁸⁸ “A localização do batistério em relação à igreja revela uma grande variedade: edifício separado e justaposto em relação axial com o altar no sentido oeste-leste (Abu Mína), ao Sul em uma igreja orientada (Gerasa-Sant Teodoro, Kurnub e Shivta no Negueb), ao Norte (Filippi, Éfeso - São João), no Nordeste (Avdad), na abside da igreja (Emmaus, Enchir Chegarnia na Tunísia, a casa de São Pedro em Cafarnaum)”. SORCI, Pietro. “*Lo Spazio per il Battistero*”. In: *Rivista Liturgica*, terza serie 4 (2001) 573.

⁵⁸⁹ “Ainda no século XII e XIII, as grandes catedrais de Genova, Pádua, Sena, Pistóia e outras menores constroem em um edifício separado os seus grandes batistérios, dotados de piscinas monumentais e com paredes adornadas de maravilhosos ciclos pictóricos. Para isto muito contribuiu a tradição mantida na Itália, mais do que em outras partes de reservar ao bispo, e portanto, ao batistério da igreja catedral, o batismo de todas as crianças da cidade e de seus arredores. [...] Enquanto que nos países mais longínquos, desde o século VIII podiam ter uma fonte e o direito de batizar somente as igrejas de aldeia chamadas, por este motivo, de *ecclesiae baptismales*”. RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia*, Vol. 1. Madrid: BAC, 1955, pp. 438-439.

⁵⁹⁰ “No século XVI já era práxis comum do batistério dentro da igreja”. GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte*. Bologna, EDB, 2002, p. 165.

⁵⁹¹ “Dentro da porta maior e da parte de onde se lê o Evangelho”. S. Carlos Borromeu. *De Fabrica*. 1, 1, 29.

⁵⁹² “Ainda em plena época da Contrarreforma, quando já se havia generalizado na liturgia romana o batismo por infusão, as instruções sobre a construção de igrejas [*Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II Caroli Borromei*, (1577)] de São Carlos Borromeu preveem como situação ideal a construção de um batistério separado, orientado, redondo, ou hexagonal ou preferivelmente, octogonal, com cúpula em modo a deixar entrar a luz, dedicado a São João Batista, com um altar na abside separado da parede. [...] Somente no caso em que graves dificuldades econômicas ou impossibilidades logísticas impedissem esta solução, as instruções preveem o

batismal foi tendo suas dimensões cada vez mais reduzidas⁵⁹³, perdendo cada vez mais a sua importância dentro da igreja, uma vez que a partir de 1600 o batismo é visto apenas pelos seus efeitos: um meio de impedir a descida ao limbo das crianças que morriam prematuramente. Esta situação permaneceu de fato, até o advento do Concílio Vaticano II.

2.3.5 O Confessionário

Prescindindo de uma análise histórica do sacramento da reconciliação, sabe-se que o sacramento tinha uma dimensão fortemente eclesial e comunitária⁵⁹⁴ e que estava ligado à dinâmica da celebração pascal. Com os vários desenvolvimentos históricos, chegou-se à forma de confissão individual, que, até onde se sabe, se realizava na igreja perante o altar mor, com o penitente ajoelhado diante do padre⁵⁹⁵. Podemos dizer que o termo ‘Confessionário’, entendido como o lugar onde receber o sacramento da reconciliação, tem sua origem nas *Constitutiones* escritas em 1542 pelo bispo de Verona Gian Matteo Giberti, por motivos de ordem pastoral e disciplinar:

Para evitar os escândalos, que às vezes podem ocorrer no ministério das confissões, estabelecemos que essas, especialmente aquelas das mulheres, de agora em diante se façam sempre em lugar ‘aberto e evidente’, de modo que seja possível igualmente ver o confessor e o penitente. Além disso, estabelecemos e ordenamos que entre o Sacerdote e a penitente exista uma ‘tabula cum fenestella, supra quam sit una gradata seu lamina perforata’. Esta tábua a denominamos de “confessionário” e em todas as igrejas ordenamos que sejam eretos os assim chamados confessionários⁵⁹⁶.

batistério em uma capela lateral da igreja paroquial, e, como última instância, a existência de uma fonte colocada junto da porta, sempre do lado do Evangelho, onde não deverá faltar nunca o afresco ou tela representando o Batismo do Senhor. Foi esta solução minimalista que se generalizou [...]”.SORCI, Pietro. “*Lo Spazio per il Battistero*”. In: *Rivista Liturgica*, terza serie 4 (2001) 577.

⁵⁹³ “Centro da atenção não é mais o evento, mas a coisa, isto é a água benta. A estrutura da fonte está em função da sua ‘sacralidade’; a bacia, seja ela de pedra, que apóia sobre a coluna, é fechada com uma preciosa tampa e muitas vezes, um véu envolve tudo à imitação da píxide eucarística”. GATTI, Vincenzo. *Baptisterium et Consignatorium*. In: VV.AA. *Gli Spazi della Celebrazione Rituale*. Milano: OR, 1984, p. 290.

⁵⁹⁴ Ver a análise de GIRBES, A. E. Penitência. In: BOROBIO, Dionísio. *A Celebração Na Igreja*, Vol 2. São Paulo: Loyola, 1993, pp. 361-407.

⁵⁹⁵ Cf. GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte*. Bologna, EDB, 2002, p. 189.

⁵⁹⁶ GRAZIOLI, A. *Nel centenario della morte di Gian Matteo Giberti, Vescovo di Verona: La sua opera di Riforma*. In: *La Scuola Cattolica*, 73 (1945), 108-116.

S. Carlos Borromeu, que era amigo do bispo de Verona, leva adiante a ideia, permitindo as confissões em sua Diocese, somente na igreja e em modo público⁵⁹⁷. A partir do uso difundido na diocese de Milão e da autoridade de S. Carlos junto a Igreja na Itália, esse tipo de confessionário de madeira foi disseminado por quase toda a Igreja ocidental:

Este [o confessionário] deve ser em madeira; a cadeira tradicional deve estar circundada nos lados, atrás e em cima por uma parede de madeira na altura de uma pessoa; a parte anterior deve ser aberta. Será lícito colocar alguma decoração, como cornijas lavradas na parte anterior ou qualquer outro tipo de ornamento decoroso. Na parede lateral na qual se aproxima o penitente deve ser colocada uma janelinha munida de uma chapa de ferro com numerosos furos pequenos e revestida, do lado do confessor, por tela fina. Externamente, nessa parede deve ser colocada uma tábua como genuflexório e outra tábua, para apoiar as mãos juntas. A outra parede lateral do confessionário deve ser totalmente fechada; só um penitente por vez pode se aproximar do confessionário⁵⁹⁸.

A colocação desses móveis de madeira, era ao longo das paredes laterais da nave da igreja e em número suficiente para atender as necessidades dos fiéis. Normalmente, o penitente quando chegava, se ajoelhava voltado para o altar, como ato de voltar-se para o Cristo. Com o passar do tempo, esse tipo de confessionário idealizado por S. Carlos Borromeu sofreu algumas pequenas alterações, apresentando, em alguns casos, lugar para dois penitentes concomitantemente, ficando o sacerdote no meio e os penitentes nas extremidades.

Essa concepção, originada no costume estabelecido por S. Carlos Borromeu, em se confessar preferivelmente na igreja e através de confessionários – especialmente as mulheres – permaneceu no CIC 1917⁵⁹⁹, chegando praticamente inalterada até a reforma do Concílio Vaticano II.

Para além dos confessionários em madeira, baseados na ideia de S. Carlos Borromeu e que são bastante frequentes nas igrejas de São Paulo, existe na Capela de Santo Antônio, na cidade de São Roque, conservado na sacristia, um antigo confessionário feito em madeira,

⁵⁹⁷ “[...] o bispo de Milão [S. Carlos Borromeu], na segunda parte das *Costituzioni*, depois do I Concílio Provincial (1565), dispõe que as confissões sejam escutadas somente na igreja, de modo público e na cadeira na qual for aplicada uma tábua que separa o confessor do penitente. O próprio Borromeu modifica ulteriormente a cadeira penitencial e perfecciona, descrevendo-lhe e prescrevendo-lhe os mínimos particulares nas suas *Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae*, traduzidas em italiano e impressas no ano de 1577. No capítulo 23, trata em modo muito analítico do confessionário e da sua estrutura, a mesma que, salvo alguma pequena modificação, constituirá a imagem do confessionário até os nossos dias”. GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte...*, p. 191.

⁵⁹⁸ BORROMEU, S. Carlos. *Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae*, 126, In: GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte...*, p. 192.

⁵⁹⁹ Cf. CIC, 1917, Cc. 908-910.

anterior aos ‘confessionários-padrão’ e que impressiona pela sua simplicidade pungente⁶⁰⁰. Trata-se de uma tábua vazada, com oito ranhuras, a mó de grade, onde de um lado o penitente poderia se ajoelhar e apoiar as mãos - ou os braços, com as mãos juntas - e do outro lado o padre sentado poderia ministrar o sacramento da penitência. Outro exemplo de confessionário antigo encontra-se conservado no museu do Pátio do Colégio, em São Paulo.

2.3.6 A Sacristia

A Sacristia, como já visto, tem sua origem na necessidade de um anexo onde se pudesse guardar a eucaristia, daí o nome sacristia. Com o passar do tempo tornou-se o local para a guarda de todos os objetos inerentes ao culto, como os paramentos, as alfaias, turíbulo etc. A sua localização era variada, e poderia haver mais de uma em uma igreja de grandes dimensões. No século VIII, aparece uma sacristia junto ao ingresso da igreja, de onde partia a procissão solene do clero⁶⁰¹. Já em época tridentina, o lugar mais comum da sacristia é junto ao presbitério, através de um ingresso lateral⁶⁰². No Brasil, especialmente em época Colonial, as sacristias assumiam um importante papel social, transformando-se em espaço multifuncional⁶⁰³. Além de apresentar uma rica decoração – especialmente no nordeste, algumas sacristias primavam pelas finas obras de arte presente na talha intrincada dos móveis⁶⁰⁴ e nas obras de pintura⁶⁰⁵ - as sacristias, em nome de uma funcionalidade, tinham dimensões consideráveis: a da atual catedral de Salvador, obras Jesuítica, localizada atrás do altar-mor – fato comum no Brasil - e mede 24 metros de comprimento por dez de largura, e apresenta um pé direito de 6 metros de altura; a sacristia da igreja Conventual de Nossa Senhora das Neves, em Olinda, mede 13,10 metros de comprimento e 6,95 metros de largura.

⁶⁰⁰ Cf. BIANCARDI, Cleide Santos Costa. *Liturgia, Arte e Beleza: O Patrimônio Móvel das Sacristias Barrocas no Brasil*. In: TIRAPELI, Percival (Org.). *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva*. São Paulo: Unesp, 2001, pp. 56-57.

⁶⁰¹ Cf. JUNGSMANN, J. A. *El Sacrificio de la Misa...*, pp. 90-91.

⁶⁰² Cf. FARNÉS, L. In: *Spazi Celebrativi...*, p. 27.

⁶⁰³ “No Brasil, em razão da inexistência de lugares próprios para abrigar os colonos e suas famílias, quando se dirigiam à igreja aos domingos e dias de festas religiosas, as sacristias converteram-se em espaço multifuncional. O local tornou-se mais público e, para isso, os arquitetos e construtores, autorizados pela Igreja, alteraram as plantas de modo a permitir que os fiéis tivessem acesso a esses espaços sem necessidade de atravessar a nave. Até mesmo nos conventos, onde os claustros eram locais de acesso proibido aos leigos, algumas sacristias foram concebidas de modo a poder receber pessoas da comunidade, sem ferir os costumes conventuais pelo acesso direto da rua”. BIANCARDI, Cleide Santos Costa. IN: *Arte Sacra Colonial...*, p. 50.

⁶⁰⁴ Ver a sacristia da igreja do Convento de Nossa Senhora das Neves, em Pernambuco, com seus móveis em jacarandá.

⁶⁰⁵ A sacristia da Sé de Salvador, de 1680, é considerada a primeira pinacoteca do Brasil. Cf. BIANCARDI, Cleide Santos Costa. In: *Arte Sacra Colonial...*, p. 43.

Dentro das sacristias havia um mobiliário com armários para guardar quanto ocorresse para o culto e, normalmente havia um lavabo para que o padre lavasse as mãos antes do culto.

Obviamente nem todas as igrejas tinham sacristias tão suntuosas, mas é interessante notar que mesmo em regiões extremamente pobres, - como a S. Paulo colonial - havia, dentro de sua simplicidade, belos exemplares de sacristias⁶⁰⁶.

Finalmente, em algumas igrejas ligadas às irmandades, havia ainda o consistório. O consistório era uma sala, normalmente situada sobre a sacristia, que era destinada à reunião do grupo da irmandade ou da confraria. Além de hospedar as reuniões desses grupos, servia como local para a guarda dos objetos utilizados por esses durante as procissões.

⁶⁰⁶ Por exemplo, a sacristia da capela de Santo Antonio, em São Roque.

3.0 A ARQUITETURA MODERNA RELIGIOSA PAULISTANA

Tendo em vista o desenvolvimento histórico do espaço litúrgico, e a evolução dos elementos inerentes a este, é possível compreender melhor o valor dos atos empreendidos pelo ML, na renovação da liturgia e de consequência, na renovação dos espaços que lhe dizem respeito, à saber, as igrejas de Nossa Senhora da Paz, Cristo Operário e São Domingos em São Paulo.

Apresentamos essas igrejas, objeto deste estudo em ordem de cronologia.

3.1 A Igreja Nossa Senhora Da Paz.

3.1.1 Histórico

A história da igreja Nossa Senhora da Paz está ligada à atividade dos padres Escalabrianos dentro do contexto da imigração italiana em São Paulo. O Instituto dos Missionários de São Carlos, ou padres escalabrinianos, chegou em São Paulo no ano de 1904, na cidade de São Bernardo do Campo⁶⁰⁷. Logo em seguida, após poucos anos, há a presença dos discípulos de D. Scalabrini – por isso o nome escalabrinianos - em uma paróquia na cidade de São Paulo: a Paróquia Santo Antônio, na Praça do Patriarca.

Após a morte de seu fundador, o bispo italiano de Piacenza, D. João Batista Scalabrini, em 1905, houve um certo período de crise do instituto, até que a Santa Sé em 1924 resolve tomar para si a gestão do mesmo. A partir desse período as ações escalabrinianas no Brasil, voltadas para os imigrantes, foram orientadas de forma centralizada pela Santa Sé, impondo ao ritmo de trabalho do instituto um acentuado valor às tradições italianas, ainda mais que tal centralização – que coincidiu com o período de fortificação das bases do instituto – deu-se no momento de ascensão do fascismo na Itália.

Durante a década de 30 o sentimento de nacionalismo italiano encontrava-se mais ainda acentuado e essa perspectiva fazia com que se acentuassem nos trabalhos escalabrinianos a exaltação da italianidade, ao mesmo tempo em que, no Brasil, na mesma época se processava um sistema político baseado na valorização da identidade nacional, gerando conflitos.

⁶⁰⁷ Cf. AZZI, Riolando. *A Igreja e os Migrantes*, Vol. III. São Paulo: Paulinas, 1993, p. 35.

O movimento nacionalista no Brasil, desenvolvido a partir já da Primeira Grande Guerra, se coaduna com a posição da Igreja em São Paulo, na orientação de seu arcebispo Dom Duarte, que buscou uma aproximação maior da Igreja com o Estado. Este processo, nomeado de Neo-cristandade, visava a associação entre a fé cristã e o sentimento nacionalista; ao mesmo tempo é o momento da progressiva fusão de elementos das culturas nacionais às dos imigrantes e vice-versa. É nesta perspectiva que a atuação dos escalabrinianos se desenvolve na época da construção da Igreja Nossa Senhora da Paz.

Nesse mesmo período houve o surgimento da possibilidade de uma sede escalabriniana, posto que diversas vezes os padres desse instituto estiveram prestes a perder a igreja de Santo Antonio, na Praça do Patriarca⁶⁰⁸.

A italianidade era incentivada pelo fascismo italiano, já que o mesmo tinha na imigração um projeto particular de manutenção das características italianas para além do território nacional, promovendo assim a sua ideologia. Com o advento da Segunda Guerra Mundial e com a tomada de posição do Brasil ao lado dos aliados, esse projeto foi impedido de ser levado adiante, condenando ao fracasso o projeto inicial de se criar um grande centro de italianidade junto da igreja Nossa Senhora da Paz.

Localizada na rua do Glicério, 225/245, em homônimo bairro paulistano, teve seu projeto originado a partir da ideia do Pe. Francisco Milini em 1936⁶⁰⁹ e tinha como finalidade satisfazer um extenso programa pensado pelos escalabrinianos, para atender às necessidades dos imigrantes italianos em São Paulo. Isso fica claro à partir da leitura da carta do Superior Francisco Milini ao arcebispo de São Paulo, D. Duarte, pedindo a autorização para a construção:

A pia Sociedade dos Missionários de São Carlos, cuja finalidade principal é a assistência espiritual aos italianos no exterior, desejando realizar esse objetivo na cidade de São Paulo, por meio de seu superior regional, vem humildemente expor a V. Excia. Revma. as suas intenções, como:

- a) A ereção de uma casa religiosa que sirva de residência aos Revdos. Padres Missionários, os quais serão colocados na direção das obras que a congregação pretende fazer.
- b) A ereção de uma igreja onde seja organizada a assistência religiosa, não de forma paroquial, mas de ação social católica, sem limite de um território,

⁶⁰⁸ Cf. AZZI, Riolando. *A Igreja e os Migrantes*...., pp. 106-109.

⁶⁰⁹ “Esse projeto fazia parte do amplo plano de reestruturação da província escalabriniana elaborado pelo superior regional Francisco Milini, que permaneceu no cargo de 1936 a 1946. [...] Já em 1936, o projeto foi exposto por Milini ao arcebispo D. Duarte [...]”. AZZI, Riolando, *A Igreja e os Migrantes*, Vol. III, São Paulo: Paulinas, 1993, p.115. Para ARROYO, o ano seria 1937, mas deve se tratar de um erro, pois D. Duarte dá a resposta autorizando a construção, ainda no ano de 1936. Cf. ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1966, p.264.

mas extensiva a todos os elementos da colônia italiana, procurando trazer os italianos à frequência da Santa Missa festiva: para oferecer-lhes cursos especiais (preparados para eles e na nossa língua) de conferências, destinados ao cumprimento do preceito pascal, etc. Além disso, os Revdos. Padres terão direito de visitar as várias instituições e associações italianas, fazer nas diversas sedes conferências e instruções, usando como meio de propaganda a imprensa, as estações de rádio e todos aqueles meios que podem ser necessários para chegar à educação moral da consciência e fazer com que também esses indivíduos participem da vida católica.

c) Construção de uma sede para uma futura organização da ação católica entre os próprios italianos, com um salão de teatro e todas as repartições exigidas pela vida da associação.

d) A fundação de uma escola para meninos, especialmente para oferecer à noite instrução aos nossos compatriotas que necessitem dela.

e) Abertura de um dispensário para ajudar as famílias pobres⁶¹⁰.

D. Duarte, - apesar de tensões entre ele e os escalabrinianos⁶¹¹ - deu a sua permissão para a construção, conforme segue no texto:

Atendendo ao que nos representou o Superior dos Missionários de São Carlos, Pe. Francisco Milini, solicitando licença para erigir sua casa religiosa, havemos por bem conceder à referida Sociedade, licença para abrir uma Residência à Rua do Glicério a fim de organizar a assistência religiosa em favor da colônia Italiana de São Paulo.

Dada e passada na cúria Metropolitana de São Paulo, sob o nosso Sinal e Selo das nossas armas aos 10 de julho de 1936. Dom Duarte Leopoldo e Silva, Arcebispo Metropolitano⁶¹².

A partir daí, os trabalhos, segundo consta, foram iniciados em 1940⁶¹³, prosseguindo ainda durante o período da Segunda Guerra Mundial. Em 1941, o primeiro pároco⁶¹⁴ de Nossa Senhora da Paz, Pe. Mário Rimondi, aparece como o fabricante responsável pelas obras – cargo que ocupará ainda em 1948⁶¹⁵. No dia 30 de agosto de 1942, a nave central foi inaugurada pelo arcebispo D. José Gaspar da Fonseca e Silva, continuando o restante das obras em andamento.

⁶¹⁰ Arquivo Geral da Congregação Escalabriniana, Roma, Itália, In: AZZI, Rioldo. *A Igreja e os Migrantes....*, p. 115.

⁶¹¹ Cf. Idem, p. 24.

⁶¹² VV. AA. *A Igreja nos Quatro Séculos de São Paulo*, Vol I. São Paulo: EDONAL, 1955, p. 445.

⁶¹³ “A construção iniciou-se solenemente com a presença de D. Duarte em 20 de outubro de 1940, recebendo como madrinhas a Condessa Marina Crespi, Mariângela Matarazzo, e Elisabetta Castruccio. Nesta ocasião foi levada para o alicerce já pronto da nova igreja a escultura de Nossa Senhora da Paz, feita pelo escultor Marino del Fávero”. CHIOVATTO, Milene. *Desejos Imigrados: Análise de Igrejas Católicas na Mooca e Glicério Como Objetos Culturais e Identitários* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: ECA-USP, s.d., p. 93.

⁶¹⁴ Nomeado pároco nesse mesmo ano. Cf. ARROYO, L. *Igrejas de São Paulo....*, p. 265.

⁶¹⁵ Arquivo da Arquidiocese de São Paulo, D. Duarte, Pasta Igreja Nossa Senhora da Paz, Documento da Cúria Arquidiocesana nomeando o Pe. Mário Rimondi como fabricante, São Paulo, 27 de maio de 1941, D. José de Afonseca e Silva.

Na concepção dos escalabrinianos, como já acenado acima, o que estava em jogo não era apenas a construção de uma igreja, mas era a idealização de um projeto muito mais amplo e direcionado à comunidade italiana de São Paulo. Portanto, como consta da maquete original do projeto, seria uma construção grandiosa e que envolveria a edificação de diversos anexos. Esse projeto, na sua totalidade, deveria assumir um aspecto de monumentalidade ímpar em São Paulo; por esse motivo houve a necessidade da aquisição de um grande espaço. Com essa finalidade a comunidade escalabriniana, juntamente com a colaboração de alguns elementos mais abastados da comunidade italiana de São Paulo, adquiriram um terreno de dez mil metros quadrados na área do Glicério para tal fim⁶¹⁶.

A área do Glicério, pertencente originalmente à região do Brás – que foi posteriormente desmembrada em Mooca e Glicério – era utilizada até o ano de 1893 como depósito de lixo de toda a cidade. Justamente por esse motivo essa faixa da cidade, a partir dos anos 20, foi visada como possibilidade de implantação de indústrias e residências de baixo valor, dado os problemas de salubridade que essa apresentava. Em linhas gerais, foi assim que a paróquia Nossa Senhora da Paz encontrou um bairro de operários por ocasião de sua construção⁶¹⁷.

O projeto, normalmente atribuído ao arquiteto italiano Leopoldo Pettini⁶¹⁸, tem a contribuição do desenho, especialmente da fachada da igreja, do pintor Fulvio Pennacchi⁶¹⁹, que lhe conferiu alguns toques de sua região de origem, ao pintar os afrescos internos com

⁶¹⁶ Existem algumas discrepâncias em torno da aquisição do terreno. Cf. CHIOVATTO, Milene. *Desejos Imigrados...*, p. 89.

⁶¹⁷ Cf. Idem, pp. 40-41.

⁶¹⁸ Sobre os problemas da autoria do projeto, e a existência de um antigo projeto de outra autoria, ver CHIOVATTO, Milene. *Desejos Imigrados...*, pp. 90-91.

⁶¹⁹ “Fulvio Pennacchi (Villa Collemandina - Garfagnana Toscana, Itália 1905 - São Paulo SP 1992). Pintor, ceramista, desenhista, ilustrador, gravador e professor. Em 1924, muda-se para Lucca e inicia sua formação artística frequentando o Regio Istituto di Belle Arti, onde tem aulas com o pintor Pio Semeghini (1878 - 1964). Muda-se para São Paulo em 1929 e dedica-se à diferentes atividades até 1933, quando passa a auxiliar Galileu Emendabili (1898 – 1974) na execução de monumentos funerários. Em 1935, conhece Francisco Rebolo (1903 – 1980), passa a frequentar seu ateliê e convive com os artistas do Grupo Santa Helena. No ano seguinte, indicado por Emendabili, trabalha como professor de desenho geométrico e artes no Colégio Dante Alighieri. Nessa mesma época integra a Gamília Artística Paulista, FAP e inicia a produção de painéis em afresco e óleo para residências, igrejas hotéis e outras edificações, destacando-se os afrescos de grandes dimensões para a Igreja Nossa Senhora da Paz, no bairro do Glicério, executados entre os anos de 1941 e 1948. A partir de 1952, pesquisa técnicas de policromia em cerâmica. Em 1965, inicia um período de recolhimento e mantém-se afastado das exposições e do circuito artístico. Em 1973, reabre seu ateliê e recebe diversas homenagens no Brasil e na Itália. Nesse mesmo ano conhece a ceramista Eunice Pessoa e com ela desenvolve um grande número de peças, expostas em 1975. Sem nunca ter abandonado as atividades artísticas, volta a figurar em diversas mostras e continua a produzir painéis em afresco. Em 1980, Pietro Maria Bardi (1900 - 1999) publica um livro sobre sua obra. Nove anos depois, é lançado, pela editora Gema Design, o livro *Ofício Pennacchi*, organizado por seu filho Lucas Pennacchi”. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=2622, acesso em 05.09.2011.

paisagens de sua terra natal, a região italiana da Toscana. A igreja foi a primeira parte do projeto a ser construída⁶²⁰, permanecendo talvez por esse motivo o aspecto mais fiel do projeto original. Hoje, ao ser confrontado no seu aspecto exterior, com a gravura da maquete dos anos 30, saltam aos olhos as modificações que lhe foram impostas ao longo do tempo. As imensas construções laterais originais foram em muito simplificadas, transformando-se no atual centro assistencial. Desse modo, com a alteração do projeto primitivo, percebe-se uma desarmonia entre os espaços externos da igreja e das construções adjacentes.

3.1.2 Descrição da igreja

Por se tratar de um projeto feito por italianos e para a comunidade de imigrantes italianos de São Paulo, o mesmo apresenta traços arquitetônicos com fortes características estilísticas oriundas desse país⁶²¹, apresentando um estilo preponderantemente moderno.

A primeira coisa que se destaca, ao se aproximar do local da igreja é o campanário. Situado externamente do lado do evangelho e independente do corpo central da igreja, o grande e característico campanário quadrado apresenta alguns elementos do estilo românico. Encimado por uma laje de acabamento horizontal, com uma cruz coroando todo o conjunto, apresenta na parte superior de suas quatro faces, três ordens iguais de três arcos plenos. Ao longo do corpo da torre, de cima para baixo, em posição centralizada e em apenas duas de suas quatro faces, estão cinco ordens de um único arco vazado, ressaltando assim a leveza da construção de tijolos aparentes e dando ao campanário um toque de simplicidade e de aparência estrutural.

De sua estrutura externa, se vê que a igreja apresenta grandes proporções⁶²². Estas estão distribuídas em um plano longitudinal, com uma nave central abobadada de maior altura e duas outras naves colaterais mais baixas, de certo modo retomando o esquema basilical.

⁶²⁰ “Iniciaram os trabalhos, confiando a organização das construções ao arquiteto Leopoldo Pettini, o qual lançando mão das linhas modernas e soluções arquitetônicas conseguiu uma maquete das obras a serem construídas, realmente dignas de admiração: sete blocos enorme constituirão os edifícios da monumental obra, dispostos em ângulo reto, e no centro do conjunto, a infundir equilíbrio e respeito, o Templo”. VV. AA. *A Igreja nos Quatro Séculos de São Paulo*, Vol I. São Paulo: EDONAL, 1955, p. 445.

⁶²¹ “Esta igreja é uma obra de arte na intenção daqueles que a fizeram”, afirma o padre Portolato, referindo-se aos artistas plásticos e ao arquiteto Leopoldo Pettini, que trabalhou sob influência do estilo “EUR” (Exposição Universal de Roma, de 1932, incentivada por Mussolini), embora prefira-se a classificação “romântico primitivo”. MACHADO, Álvaro. *Arte Sacra*. Jornal “*Folha de São Paulo*”, 09.07.1998.

⁶²² “A área ocupada pelo edifício é de 1500 metros quadrados, tendo o templo capacidade para acolher três mil fiéis” ARROYO, L. *Igrejas de São Paulo...*, p. 266.

A fachada da igreja, modulada em uma forma triangular, com os seus cinco arcos plenos, que se destacam da alvenaria por meio de uma moldura em pedra, apresenta uma bela simetria, lembrando em muito a fachada da basílica de Santo Ambrósio de Milão. Os cinco arcos plenos, dispostos paralelamente e em altura decrescente, em relação ao arco central mais alto (20 metros), transmitem uma sensação de harmonia. O arco central dá visão a um outro arco pleno da parede mais interna, e que faz às vezes de rosácea. A sobriedade e beleza dessa fachada formam ainda um pórtico, a galilé, que prepara os fiéis para adentrarem no recinto sagrado.

Entrando na igreja, os arcos internos longitudinais da ampla nave central, conduzem o olhar diretamente à abside, onde está o altar-mor. Nas naves laterais, percebe-se a existência de capelas dispostas em seqüência, possuindo cada uma pinturas em afresco e estátuas de santos⁶²³ aos quais cada uma está dedicada. Todas as pinturas da igreja foram feitas por Fulvio Pennacchi, enquanto que toda a estatuária - à exceção da via-crúcis, esta feita também por Pennacchi - é de autoria de Galileo Emendabili⁶²⁴. Todos os afrescos foram feitos com tons terrosos, evidenciando os tons mais claros das imagens feitas por Galileo Emendabili em mármore travertino. As esculturas de Emendabili propõem uma simplicidade muito grande e esta pode ser verificada no panejamento e nas posições das estátuas.

Na primeira capela⁶²⁵ próxima à porta de entrada, localizada do lado do evangelho, localiza-se o belo batistério, esculpido em mármore marrom-avermelhado polido -

⁶²³ Para uma descrição pormenorizada das pinturas e das estátuas, consultar o trabalho de CHIOVATTO, In: CHIOVATTO, Milene. *Desejos Imigrados...*, pp. 140-152.

⁶²⁴ “Galileo Emendabili (Ancona, Itália 1898 - São Paulo SP 1974). Escultor. Matricula-se em 1915 no Curso Especial de Escultura da Academia Real de Belas Artes de Urbino, na Itália. É aluno do escultor Domenico Jollo e estuda desenho com Ludovico Spagnolini. Frequenta o ateliê do escultor Arturo Dazzi (1881-1966) e entra em contato com a obra dos escultores Ivan Mestrovic (1883-1962), Adolf Wildt e Arturo Martini (1889-1947), entre outros. Em 1921, executa o monumento tumular do republicano Giuseppe Meloni. Chega ao Brasil em 1923, fixando-se em São Paulo, onde trabalha como entalhador no Liceu de Artes e Ofícios. Em 1925, ganha o primeiro prêmio no Concurso Internacional para o *Monumento a Pereira Barreto*, inaugurado em 1928, na Praça Marechal Deodoro. No ano seguinte, vence o concurso para o *Monumento a Ramos de Azevedo*, inaugurado em 1934, e que atualmente encontra-se na Cidade Universitária. Nesse mesmo ano, ganha o primeiro e o segundo prêmio no concurso para o *Monumento aos Heróis Constitucionalistas de 1932*, instalado no Parque Ibirapuera. A partir de 1933, trabalha com a colaboração de Fulvio Pennacchi (1905-1992), que elabora desenhos para alguns de seus projetos. Executa monumentos fúnebres para os cemitérios São Paulo, da Consolação e do Araçá. Inicia, a partir de 1969, trabalhos em desenho e pintura. Em 1982 é realizado o vídeo *Ancona - San Paolo Solo Andata*, pela Rádio e Televisão Italiana. Em 1997 a Pinacoteca do Estado de São Paulo organiza a exposição *Monumento a Ramos de Azevedo: do concurso ao exílio*, na qual é publicado um livro organizado pela historiadora e crítica de arte Annateresa Fabris”. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalle&cd_v_erbete=546, acesso em 05.09.2011.

⁶²⁵ Respectivamente, do lado da espístola, da porta em direção ao altar, estão as capelas de Santo Antonio, São Carlos Borromeu, São José Operário e Santa Catarina de Sena. Do lado do Evangelho, em sentido contrário, está a capela de São Francisco de Assis, Santa Rita de Cássia, São João batista, sem do que o último nicho foi reservado para a fonte batismal.

possivelmente pórfiro -, o mesmo em forma de semicírculo e com um metro de altura, apresenta três relevos escultóricos na parte frontal reta, representando no painel central, Adão e Eva junto à árvore do Jardim do Paraíso com a serpente símbolo do pecado original; na extremidade esquerda a deposição de Cristo da cruz, com um grupo de apóstolos; e na extremidade oposta, a Ressurreição do Cristo representada de modo eloquente, com os guardas adormecidos e o Cristo que sai da tumba, em posição ereta. A aparência maciça das figuras é ressaltada pelo polimento realizado apenas sobre estas, deixando o fundo do relevo com um acabamento mais rústico. Sobre o tríptico conjunto das figuras foi incisa no mármore a seguinte inscrição paulina, relativa ao batismo: “*Consepulti enim sumus cum Christo per Baptismum in mortem – ut*” (Cf. Col. 2, 12).

Atualmente, sobre o batistério, infelizmente, repousa a primeira estátua de Nossa Senhora da Paz, de autoria do artista Marino del Fávero⁶²⁶, deixando inutilizável o belo batistério⁶²⁷. Esculpida no estilo do barroco europeu, a estátua destoa do conjunto, impedindo atualmente a leitura da inscrição batismal em latim⁶²⁸ incisa no mármore travertino que reveste a capela do batistério.

Outro fator que destoa do conjunto da igreja, é a presença entre as capelas laterais do lado direito de quem entra, de capelas dedicadas à Virgem de Caacupe (padroeira do Paraguai) e à Virgem de Copacabana (padroeira da Bolívia). Introduzidas posteriormente e estranhas ao projeto original, por válidos motivos pastorais, hoje elas ocupam o lugar – mereceria uma outra solução - que era reservado originalmente aos confessionários⁶²⁹.

Na parede do lado esquerdo de quem entra, ao lado da abside, situa-se a atual capela do Santíssimo Sacramento. Sendo originalmente projetada para a missa ferial; nela se repete a sobriedade de toda a igreja, tendo na parede do fundo revestida em travertino e em posição central, dentro de um nicho, uma estátua do Cristo em atitude de acolhimento, reflexo das palavras incisas sobre o altar: “*Venite ad me omnes et ego reficiam vos*” (Cf. Mt. 11, 28). O

⁶²⁶ “Atualmente a imagem encontra-se colocada em frente ao púlpito circular, destoando bastante do restante da igreja, saltando mesmo aos olhos, como se estivesse ali em confronto duas épocas distintas. Durante a realização das pinturas por Fulvio Pennacchi a imagem teria sido retirada para a sacristia, exatamente para que não se chocasse com o entorno pretendido. Este fato teria magoado profundamente o autor da obra [...]; porém, por exigência dos fiéis, a imagem teve que ser reincorporada ao espaço público da igreja”. CHIOVATTO, Milene. *Desejos Imigrados*...., p. 154.

⁶²⁷ Por ocasião de minha visita à igreja, pude presenciar a celebração do batismo de uma criança feito, talvez mais por comodidade do que uma exigência pastoral, na área do presbitério da igreja com uma pequena bacia de metal colocada sobre uma mesinha.

⁶²⁸ A inscrição diz: “*Nisi quis renatus fuerit aqua et Spiritus Sancto non potest introire regnum Dei*” Cf. Jo 3, 5.

⁶²⁹ “[...] o atual pároco envidraçou a porta dos antigos confessionários – segundo ele, abafados e pequenos demais para a prática da confissão – e reformou seu interior para abrigar estas imagens” CHIOVATTO, Milene. *Desejos Imigrados*...., p. 154.

altar é uma laje de mármore travertino, apoiada em dois suportes do mesmo material, ressaltando o aspecto convivial. Sobre ele, encontra-se ainda um sacrário de pequenas dimensões em mármore vermelho de Minas Gerais. O forro apresenta trabalhos quadriculares em jacarandá da Bahia.

Sobre esta capela e inserida internamente na parede anterior à abside, fica o lugar para o órgão, que se comunica com o interior da igreja através de cinco arcos plenos vazados.

Do outro lado, na parede lateral, além da presença do belo afresco da Anunciação, fica a entrada para a sacristia, que apresenta um belo móvel em madeira para guardar os paramentos e afins, e um lavabo em granito acinzentado; sobre a sacristia, fica o lugar para a *Schola Cantorum*.

Na abside, à guisa de Bíblia dos pobres, encontram-se várias pinturas, passagens da vida de Jesus. Dividindo ao meio as cenas, está o grande crucifixo de seis metros de altura que tem na sua base, sobre um pilar, a escultura moderna de Nossa Senhora da Paz. De autoria de Emendabili, esta apresenta o pormenor inusual do Cristo estar posicionado em frente da Mãe, que o indica com um leve gesto de sua mão; o menino está representado em pé, em atitude de quem está pronto para caminhar. No pilar que sustenta a Virgem e o Menino, está a inscrição: “Os filhos de Deus contornam o altar como rebentos de oliveira”⁶³⁰

Dominando todo o conjunto da abside, está o altar-mor: um grande bloco de travertino de quatro metros de comprimento, apoiado em uma base massiça de mármore do mesmo tipo e desapegado da parede. Sobre o altar esta um tabernáculo de linhas retas e simples. Decorando a frente do altar, está um grande monograma de Cristo com as duas letras gregas X e P.

Atualmente, dada a reforma do Concílio Vaticano II, mais à frente, foi acrescentado um altar com as mesmas características para facilitar a missa *versus populum*.

Nas duas extremidades da abside, mais próximos à nave central, estão dois púlpitos em travertino. Sua forma arredondada e sua monumentalidade configuram ainda mais uma solenidade e elegância a todo o conjunto do presbitério. Como era de se esperar, está ausente a cátedra da presidência da assembleia, permanecendo ainda hoje, apenas algumas cadeiras móveis para o presidente da celebração posicionadas lateralmente atrás do novo altar.

Saindo da igreja, na parede do fundo, seguindo a tradição do período românico, está um grande afresco descrevendo o Juízo final, com o Cristo Juiz separando os povos à sua direita e à sua esquerda conforme os seus atos (cf. Mt. 25, 31-46). Vê-se também à saída,

⁶³⁰ ARROYO, L. *Igrejas de São Paulo*...., 267.

junto dos batentes da porta principal, duas lâmpadas votivas em mármore, uma dedicada “*ai martiri*” – aos mártires - e outra, dedicada “*agli eroi*” - aos heróis -, referência às perdas humanas enfrentadas pela Itália durante as guerras e o culto à pátria, tão caro ao fascismo italiano do período.

O interior da igreja, na totalidade de sua composição, transmite grande sensação de paz e serenidade, isso em boa medida graças às linhas simples e despojadas da arquitetura, combinadas com o belo conjunto artístico, composto pela arquitetura de Leopoldo Pettini, pelas pinturas de Fulvio Pennacchi e as esculturas de Galileo Emendabili⁶³¹. O conjunto revela, certamente, uma solenidade difícil de ser igualada pelas igrejas construídas no mesmo período.

3.1.3 Reflexão Sobre o Espaço

A arquitetura moderna da Igreja de Nossa Senhora da Paz espelha de certo modo a necessidade que a comunidade escalabriniana tinha em possuir uma igreja que representasse a cultura italiana na cidade de S. Paulo. Essa necessidade derivava do fato de poder atuar mais marcadamente com os imigrantes italianos, através da própria identidade cultural. Por outro lado, a contratação de um arquiteto e de artistas italianos, ligados aos movimentos de vanguarda da arte moderna europeia⁶³² contribuiria para a construção de uma igreja que espelhasse uma moderna concepção arquitetônica, ao proporcionar para o fiel um ambiente simples, sincero e acolhedor, fatores primordiais para um público de estrangeiros saudosos da própria pátria e muitas vezes, pouco acolhidos na “América”.

Talvez o melhor epíteto em referência a esta igreja, pela limpeza e simplicidade da decoração é o de “imagens ausentes”⁶³³, e que a define muito bem; em claro antagonismo em relação à da maior parte das igrejas paulistas que, especialmente na época, abundavam de decorações espalhafatosas. Essa “ausência de imagens” – no caso da igreja Nossa Senhora da

⁶³¹ “A arquitetura – segundo Menotti del Picchia – é simplesmente admirável. O templo vive dela, das suas lindas linhas verticais de uma sobriedade solene, dos arcos, dos seus nichos e do seu material nobre. Nenhuma igreja nossa, neste sentido, é comparável em graça e beleza a essa de Nossa Senhora da Paz. Quanto a Pennacchi, ainda se expressa Menotti del Picchia: ‘Pennacchi revela-se um artista verdadeiramente notável, em sucessivas obras dotadas de um grande senso de medida, de cor e de composição. A respeito de Emendabili, disse aquele literato: ‘Emendabili mostra uma formidável capacidade de compreensão e evolução. É um sóbrio Donatiliano, com a sensação mística de um umbro e de uma sensibilidade emocionante’”. VV. AA. *A Igreja nos Quatro Séculos de São Paulo*, Vol. I. São Paulo: Editora Documentários Nacionais Ltda. (EDONAL), 1955, p. 446.

⁶³² Cf. CHIOVATTO, Milene. *Desejos Imigrados...*, pp. 159-193.

⁶³³ Cf. ARROYO, L. *Igrejas de São Paulo...*, 264.

Paz, trata-se mais de uma referência a um programa iconográfico bem calculado e dosado - nos leva a um texto de Romano Guardini, em referência àqueles que temiam um certo iconoclasmo presente nas igrejas modernas – que será mais o caso da Igreja de São Domingos:

Para aquilo que diz respeito à ausência de imagens no espaço litúrgico, a sua falta é ao invés, ela mesma, uma imagem. [...] o vazio gerado corretamente pelo espaço e pela superfície não é apenas a pura negação da imagem, mas o seu pólo oposto. Este se relaciona a esta como o silêncio à palavra. Apenas o homem se deixa disponível para este, nele percebe uma presença misteriosa. Este exprime do sacro, aquilo que vai além da forma e do conceito⁶³⁴.

Do espaço arquitetônico, pode-se dizer que ele foi concebido visando à uma boa participação dos fiéis, pelo menos, do ponto de vista da visibilidade do altar e da ênfase dada à alguns elementos. O aspecto cristocêntrico da igreja está bem evidenciado graças à pintura do crucifixo⁶³⁵ e, especialmente, ao altar, que tem um destaque maior na abside, seja pelo seu tamanho e por ficar mais alto em relação à nave – isto é, mais visível - seja pelo aspecto de *mensa domini* nele presente. A disposição dos elementos permite uma melhor comunicação espacial entre nave e presbitério.

Apesar da existência das capelas laterais, essas, graças ao programa iconográfico bem delineado, não são um elemento de distração. As estruturas em arco pleno da nave principal dão ritmo ao olhar, fazendo com que a atenção da assembleia convirja totalmente para o altar.

Outro ponto forte desse espaço litúrgico é o conjunto dos dois púlpitos presentes na área do presbitério. Embora o conjunto, na sua duplicidade, seja ainda uma referência mais ao aspecto catequético do que à Palavra propriamente dita, estes púlpitos, na sua monumentalidade propõem um algo a mais. É possível perceber a preocupação e a delicadeza do arquiteto em relação à liturgia, quando no topo dessas estruturas elegantes e sóbrias, insere inscrições com uma referência explícita à Palavra. Do lado do Evangelho está a seguinte inscrição: “*Praedicate Evangelium omni genti creaturae*” (Cf. Mc 16, 15); enquanto que na epístola, está escrito “*vivus est sermo Dei et efficax*” (Cf. Hb. 4, 12) e, principalmente, estão os dois virados em direção à assembleia, querendo semear a Palavra em meio ao povo de Deus.

⁶³⁴ Citado em RICHTER, Klemens. *Spazio Sacro e Immagini di Chiesa*. Bologna: EDB, 2002, p. 106.

⁶³⁵ “Dominando o conjunto ergue-se o Cristo pintado em seis metros de altura, *crucificado, mas um Cristo quase feliz no seu realismo transfigurado* [grifos meus]”. ARROYO, L. *Igrejas de São Paulo...*, p. 266.

Destes elementos aqui apresentados, podemos intuir que, se a arquitetura religiosa pode ser entendida como uma liturgia edificada⁶³⁶, há uma intenção evidente, por trás da arquitetura moderna da igreja Nossa Senhora da Paz, da tradução de um pensamento teológico litúrgico na sua disposição que visa ultrapassar as fronteiras do estritamente funcional, e que quer apresentar a liturgia da Igreja com toda a sua vitalidade aos fiéis.

De seu aspecto exterior, na busca de uma forma que traduzisse uma identidade italiana, optou-se pelo esquema basilical. Nesse esquema, podemos observar a tradução do conceito de “casa da comunidade”, com o seu telhado proeminente de duas águas que recordava os telhados das casas humildes da época, pertencentes aos imigrantes, moradores então do pobre bairro operário do Glicério. A execução das paredes em tijolos aparentes, mesmo material que substitui a antiga São Paulo de taipa, agora cumpre a função de recordar aos fiéis que eles são as “*pedras vivas*” (1Pd. 2, 5) que compõem o verdadeiro templo espiritual de Deus e dão um aspecto mais aconchegante, de maior intimidade, à igreja. Esse aspecto de uma maior intimidade advém em parte da situação contingente do homem, ser essencialmente ligado ao húmus, à terra.

Passando pela porta principal, ao entrar-se dentro da igreja, a alta abobada da nave central em alvenaria eleva o olhar e os pensamentos do homem, levando-o a contemplar o alto, numa atitude mais aderente à idéia do *άνθρωπος* grego⁶³⁷, que pela etimologia da palavra, considera os lugares mais altos, considera os céus⁶³⁸ mas, ao mesmo tempo, sem perder de vista a dimensão terrena, dada pelo ritmo constante dos arcos longitudinais que dirigem a atenção ao altar, centro da vida cristã.

Na abside, a presença do belo afresco com a imagem do crucificado, revela a dimensão sacrificial do Cristo, mas ao mesmo tempo, revela também o aspecto glorioso desse sacrifício, quando ao vislumbrar a beleza e a serenidade do rosto do Cristo na pintura, parece se evocar as palavras do salmo, “*És o mais belo dos filhos dos homens*” (Sl. 45 (44), 3). Todo o cenário enfatiza que ali, naquele local, junto do altar, está para se realizar uma festa. De fato, parece que o Cristo do alto da cruz convida a assembleia, - com o detalhe de que na sua maior parte era formada de imigrantes - para tomar parte de núpcias com as palavras do

⁶³⁶ Cf. RICHTER, Klemens. *Spazio Sacro...*, p. 23.

⁶³⁷ “[...] a palavra [anthropos] indica simplesmente aquele animal (o homem) que ‘caminha olhando contra/ frontalmente/diante de si’ (obviamente diferente dos outros animais que não olham diante de si, haja vista que têm os olhos dispostos dos lados”. VIENI, Rosário. *Sul termine greco άνθρωπος e dintorni*, disponível em: <http://itis.volta.alessandria.it/episteme/ep6/ep6-vieni.htm>, acesso em 06.11.2011.

⁶³⁸ “*Sidus, -eris* é constelação, donde *considerare*, ‘considerar’, é examinar atenta e respeitosamente os astros e sondar-lhes as disposições”. BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*, Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1988, p.15.

mesmo salmo que descreve o enlace: *“Ouve, ó filha, vê e inclina teu ouvido: esquece o teu povo e a casa de teu pai, que o rei se apaixone pela tua beleza: prostra-te à sua frente, pois ele é o teu senhor!”* (Sl. 45 (44), 11).

Esse movimento de festa, de família está ainda acentuado pela presença singela e medianeira da estátua da virgem, que na sua atitude de indicar o seu Filho, o apresenta como alguém que caminha em direção à assembleia, do Deus encarnado que vai gratuitamente em busca, na direção do homem. Aqui se pode observar que o movimento está completo: a assembleia direcionada ao altar pela arquitetura da igreja é retribuída pelo movimento do Cristo menino que caminha em direção à essa num enlace eterno, que ultrapassa o tempo e o espaço.

A elegância das formas da igreja Nossa Senhora da Paz e a boa modulação dos volumes criam um ambiente que facilita as dinâmicas das celebrações, vindo de encontro com as ideias que o ML postulava em relação ao espaço litúrgico. Aliás, a igreja Nossa Senhora da Paz preenche todos os requisitos que o movimento propalava, e que já acenamos anteriormente. A posição do altar em relação à ampla nave; a solução original dada à localização do órgão; os confessionários embutidos nas paredes; o belo batistério que colocado junto à porta de entrada da igreja ressalta a dignidade do sacramento do batismo, como o sacramento de entrada na Igreja; os púlpitos que, em algum modo, sublinham a ideia da importância da palavra de Deus; e finalmente o programa iconográfico que culmina com o Cristo na Cruz e a estátua da Virgem que aponta para o Cristo, enfatizando o ideal de uma vida cristocêntrica através da liturgia

3.2 A Capela do Cristo Operário

3.2.1 Histórico

A capela do Cristo operário está ligada à história da Ordem dominicana no Brasil. Apesar de algumas tentativas, em época colonial, a instalação dos frades dominicanos no Brasil acontece somente nas últimas décadas do século XIX, e a sua vinda se dá no contexto

do movimento dos bispos reformadores, que queriam implantar a reforma Tridentina no Brasil⁶³⁹.

Foi desse modo que no ano de 1881, o bispo de Goiás, D. Cláudio Ponce de Leon convidou os primeiros dominicanos, oriundos da Província francesa de Tolosa, para se fixarem em Uberaba-MG, cidade pertencente então à diocese de Goiás que abrangia toda a província de Goiás e parte da região de Minas Gerais, conhecida como triângulo mineiro.

Em linhas gerais, o histórico inicial da Ordem no Brasil pode ser articulado em dois grandes momentos: a) uma primeira fase de implantação e consolidação da Ordem, que vai de 1881 à 1930, e que se caracteriza como uma fase de evangelização dos povos sertanejos e indígenas; b) um segundo momento que vai de 1930 à 1952 onde se transfere o esforço de evangelização para os grandes Centros⁶⁴⁰. Desse modo, a presença na cidade de São Paulo dos dominicanos é registrada no ano de 1937, no convento de Santo Alberto, no bairro de Perdizes.

A década de 40 é considerada como um período de amadurecimento da Igreja no Brasil e os dominicanos tiveram um papel preponderante nesse cenário, como o reconhece o Frei dominicano D. Oscar Lustosa:

Precisamente no decênio de 1940, um decênio de crise social, política e econômica, quando a Igreja no Brasil começa a viver uma fase de amadurecimento, não será fora de propósito destacar a ação dos dominicanos que não se negavam a prestar ao catolicismo nacional um serviço de fronteira e de vanguarda, alvo natural de ataques e de incompreensões. Era o momento em que, através do ML e da AC, procurava-se promover o leigo a um nível de consciência crítica do seu papel de cristão responsável, sob a conduta da hierarquia, na regeneração de uma sociedade paganizada. E um passo à frente era dado: novos posicionamentos no social e no político emergiam exigentes e marcavam uma guinada, à imitação da Igreja europeia e sob a influência dos mesmos autores (sobretudo Jacques Maritain), no modo de conceber a participação do leigo católico nas atividades temporais. Dominava o clima eufórico da nova cristandade. A teologia, e especialmente a eclesiologia, que se renovava no mundo europeu, repercutia por aqui e tinha nos frades dominicanos um dos seus pontos de apoio e de arrimo para desenvolver a reflexão necessária⁶⁴¹.

Como se vê, a presença dominicana em São Paulo será marcada por iniciativas de vanguarda no que tange a questão social e a teologia, sendo que a materialização dessa ação

⁶³⁹ Cf. AZZI, Riolando e BEOZZO, José Oscar (Orgs.). *Os Religiosos no Brasil: Enfoques Históricos*. São Paulo: Paulinas, 1986, p. 09.

⁶⁴⁰ Cf. VV. AA. *Os Dominicanos*. São Paulo: Província Dominicana do Brasil, 1981, pp. 149-154ss.

⁶⁴¹ LUSTOSA, D. Oscar. In: VV. AA. *Os Dominicanos*. São Paulo: Província Dominicana do Brasil, 1981, pp. 156-157.

de vanguarda é a capela do Cristo Operário – e também a igreja de São Domingos, como veremos mais adiante.

A capela do Cristo Operário, situada na rua Vergueiro, 7.290, Jd. Saúde – Alto do Ipiranga - tem os seus inícios na pessoa do frade dominicano João Batista Pereira dos Santos.

Frei João Batista⁶⁴², no século Jary Pereira dos Santos, era paulista da cidade de Franca, nasceu aos 13 de agosto de 1913 e morreu em juiz de Fora, Minas Gerais, em 16 de dezembro de 1985. Em 1930, então com 17 anos, ingressa na Ordem dos padres dominicanos após ter frequentado, por dois anos, a Escola Apostólica dos padres dominicanos em Uberaba-MG.

Em maio de 1931 chega em Biarritz, na França, para iniciar os seus estudos superiores. Seguindo o costume antigo, foi-lhe dado um novo nome: João Batista Maria dos Santos, que mais tarde por iniciativa própria prefere abandonar o nome religioso “Maria” e trocá-lo por Pereira, já que Pereira dos Santos, era o sobrenome da família paterna. Ao terminar o noviciado, frequenta os cursos previstos na formação acadêmica superior dos dominicanos de teologia e filosofia em uma pequena cidade a 60 Km de Marselha.

É ordenado em 13 de fevereiro de 1938, voltando ao Brasil quatro anos depois, onde trabalha no Rio de Janeiro. Em 1947, volta à França para um estágio em Economia e Humanismo a convite do padre dominicano Louis-Joseph Lebret, que conhecera no Rio. Nesse período, sob a influência de Lebret, trabalha como padre-operário numa metalúrgica em Saint-Etienne, perto de Lyon. Posteriormente, em Paris, no subúrbio operário de Montreuil, orientado por um padre amigo de Lebret, conhece e pratica o trabalho dos catadores de latas, nos lixos das ruas da cidade.

Durante essa estadia francesa participa, no Convento Dominicano de l'Arbresle, do 1º Encontro Internacional de Economia e Humanismo, durante um mês. O estágio consiste em assistir às conferências sobre economia política e catolicismo social, ministradas por Lebret e outros padres, bem como leigos do movimento. Após um ano, volta ao Brasil, ficando um ou dois meses no Rio de Janeiro e pedindo, logo após, para ser transferido para o convento das Perdizes, em São Paulo.

Em 1º de maio de 1950, conforme o seu relato abaixo, toma posse como capelão na Vila Brasília Machado. Após entendimentos com o Círculo Operário do Ipiranga, os dominicanos compram um terreno onde esse círculo mantinha uma capela improvisada, um armazém e uma casa que abrigava um consultório médico e ainda, um curso de alfabetização de adultos:

⁶⁴² Para a biografia de Frei João Batista, cf. CLARO, Mauro. UNILABOR: Desenho Industrial. Arte Moderna e Autogestão Operária. São Paulo: Senac, 2001, p. 47.

Fixei-me ali em 1º de maio de 1950 e [...] tratei de construir a Capela do Cristo Operário com a colaboração do povo do lugar, que pagou a construção, e do Museu de Arte Moderna que pagou a decoração⁶⁴³. E em junho de 1950 foi também criado o Centro Social Cristo Operário, entidade civil de serviço social devidamente registrada, mas de função puramente decorativa e jurídica, dada a recusa do assistencialismo que não podia deixar de nortear a minha atenção⁶⁴⁴.

Desse modo, os dominicanos, na pessoa de frei João Batista, entrariam na questão operária em São Paulo⁶⁴⁵, e com uma abordagem completamente diferente daquela que a Igreja em São Paulo tradicionalmente empregava, sendo, isto é, operários com e para os operários.

3.2.2 Descrição da Capela.

A capela do Cristo Operário situa-se em um nível mais alto que a rua, sendo necessário subir uma escadaria para aí se ter acesso. A ideia da construção da capela estava inserida em um projeto mais amplo, de caráter social, e que se constituía principalmente na criação de uma fábrica de móveis modernos – a Unilabor –; a mesma, autogerenciada pelos próprios operários. Desse modo, a capela, embora em meio a um complexo de casas que

⁶⁴³ “A constituição desta capela foi marcada pela colaboração do MAM, que fora fundado dois anos antes (1948). Assim como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), criado em 1947, o MAM funcionava no edifício da rua Sete de Abril, no centro de São Paulo, e seu bar servia de ponto de encontro para artistas, arquitetos, para jovens estudantes que freqüentavam os concorridos cursos que os dois museus ofereciam e para uma gama de artistas e arquitetos que, no fim do expediente de seus escritórios ou ateliês, podiam ali se encontrar e conversar. Desse modo, pela possibilidade de convivência que esse tipo de museu proporcionou, o dominicano frei Benevenuto de Santa Cruz – então chefe do escritório da empresa Sagmacs [Soc. de Análises Gráficas e Mecanográficas Aplicadas aos Complexos Sociais], de consultoria e planejamento, mantida pelo grupo de Economia e Humanismo em São Paulo – pôde fazer a ligação de artistas como Alfredo Volpi, Yolanda Mohalyi, Bruno Giorgi, Roberto Burle Marx, entre outros, com a capela. De início foi o arquiteto Rino Levi que visitando-a, sugeriu a inclusão do trabalho de artistas modernos. Em seguida foi o interesse de frei Benevenuto em levar pessoalmente os artistas à capela e discutir com cada um os temas a serem pintados, esculpidos, moldados em cerâmica etc. Por fim o envolvimento do próprio frei João com a idéia e sua admiração pelas obras e pelos artistas” CLARO, Mauro. *UNILABOR*.... p. 57.

⁶⁴⁴ SANTOS, Frei João Batista dos, *Histórico da experiência do Vergueiro*, São Paulo, 14.09.1968, datilo., p. 2, In: CLARO, Mauro. *UNILABOR*...., p. 31.

⁶⁴⁵ “A partir da década de 20, a Igreja de São Paulo começou a se mostrar cada vez mais preocupada com a questão operária. As principais medidas tomadas pela hierarquia católica visavam oferecer centros de educação e lazer para os operários e seu filhos, procurando evitar que desse modo se deixassem levar pelo avanço das idéias socialistas. Em 1917, de fato, eclodira a Revolução Socialista na Rússia, e em 1922 havia sido fundado o Partido Comunista no Brasil”. AZZI, Rioldo. *A Igreja e os Migrantes*, Vol. III. São Paulo: Paulinas, 1993, p. 70.

formam a fábrica, tem um lugar de destaque, como que, assinalando o centro espiritual de todo o projeto social.

A quanto parece, a igrejinha era originalmente um antigo armazém de secos e molhados que foi adaptado em capela provisória; primeiro pelo Círculo de Operários Católicos e depois, em capela definitiva, pelo Frei João Batista. Atualmente, na parte externa, destacam-se a fachada com um telhado de duas águas e uma laje sustentada por palitos de aço, à guisa de galilé, e com a função prática de proteção contra as intempéries, que de outro modo, se abateriam diretamente sobre a porta de madeira estragando-a. A porta de entrada, quando fechada, ostenta um crucifixo do lado externo.

Outro elemento externo, e muito peculiar, é a torre da capela, que é coroada por um telhado em forma piramidal e sustentado por quatro colunas em alvenaria. Guardadas as devidas diferenças, há uma semelhança notável entre o conjunto de fachada e torre da capela do Cristo Operário e o da Capela colonial de Santo Antonio, em São Roque-SP.

É muito provável que essa semelhança não seja casual, do momento que a capela anterior improvisada, era dedicada a Santo Antonio⁶⁴⁶. Um outro motivo a corroborar essa suspeita é que a capela do Cristo Operário, enquanto capela decorada por artistas com fortes vínculos com o modernismo, não poderia deixar de ignorar uma das primeiras descobertas de Mário de Andrade, em 1937: a capela de Santo Antônio em São Roque, da qual, diz ser “*um exemplar raro de solução arquitetônica colonial, com uma capelinha com uma pintura de extremo interesse*”⁶⁴⁷.

O destaque deste simples quadrilátero que forma a capela é efeito da decoração que o grupo de artistas⁶⁴⁸ de vulto e que nela trabalharam sob as indicações de frei João⁶⁴⁹

⁶⁴⁶ “Essa capela, é interessante notar, respondia a um desejo dos moradores da vila que, antes da chegada de frei João, queriam uma igreja dedicada a santo Antônio, o santo padroeiro deles. Mas frei João não construiu uma igreja, mas sim uma capela, e ela não foi consagrada a santo Antônio, mas ao Cristo Operário”. CLARO, Mauro. *UNILABOR...*, p. 61.

⁶⁴⁷ Carta de Mário de Andrade à Rodrigo de Melo Fanco de Andrade, citado em TIRAPELI, Percival. *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*. São Paulo: Unesp, 2003, p. 24.

⁶⁴⁸ “Participaram com obras na capela os seguintes artistas: Alfredo Volpi (três pinturas murais, quatro vitrais), Yolanda Mohallyi (três pinturas murais), Bruno Giorgi (duas esculturas), Moussia Pinto Alves (três esculturas), Elisabeth Nobiling (seis luminárias), Robert Tatin (objetos de cerâmica), Giandomennico de Marchis (objetos de cerâmica), Geraldo de Barros (um vitral), autoindeterminado (uma pintura mural), Roberto Burle Marx (jardim e, possivelmente painel de azulejos para a fachada, não executado)” CLARO, Mauro. *UNILABOR...*, p. 57..

⁶⁴⁹ “Da França frei João parece haver trazido, no entanto, suas próprias referências artísticas modernas, por meio da publicação *L’Art Sacré*, dirigida pelo dominicano Couturier entre as décadas de 1930 e 1950”. CLARO, Mauro. *UNILABOR...*, p. 57.

conseguiram criar. A começar pelos jardins adjacentes à capela, que segundo consta, seriam obra de indicações feitas pelo paisagista Roberto Burle Marx⁶⁵⁰.

Como elementos de maior destaque dentro da capela, aparecem os murais de Alfredo Volpi⁶⁵¹. Na parede do fundo, a pintura do Cristo Operário, com os braços abertos, em atitude acolhedora e com uma certa expressão de tristeza; nas laterais, respectivamente, do lado do evangelho, a Sagrada Família, com São José trabalhando na sua bancada de carpinteiro e o Cristo menino em atitude de quem está servindo ao Pai – a figura do Servo. A virgem Maria está representada em uma janela, observando a cena e guardando muitas coisas em seu coração, em atitude de meditação (Cf. Lc 2, 19); no lado direito de quem entra, está a cena de Santo Antônio pregando aos peixes após ter sido rejeitado pelos homens que não queriam ouvir a sua pregação. Essas pinturas foram executadas por Volpi em 1951. Existem ainda quatro vitrais, também de autoria de Volpi, representando os quatro evangelistas.

A capela se articula em dois módulos de formas quadrangulares. A nave, formada pelo primeiro quadrilátero maior da igreja e o presbitério, em um outro quadrilátero menor e mais alto em relação à nave. No presbitério, além das pinturas, se apresenta um simples altar. Em fotos mais antigas, vê-se que originalmente sobre o altar em madeira, está o tabernáculo coberto por um véu – *konopeion* - e coroado por um crucifixo singelo em madeira. Atualmente o tabernáculo está apoiado sobre um pequeno muro do lado direito de quem entra.

⁶⁵⁰ Embora haja referência à visita de Burle Marx à capela, essa informação não seria verdadeira, já que nem mesmo a fundação Burle Marx reconhece os jardins como obra do famoso paisagista. Frei Helvécio de Jesus Carrara, Comunicação Pessoal em 20.11.2011.

⁶⁵¹ “Alfredo Volpi (Lucca Itália 1896 - São Paulo-SP 1988). Pintor. Muda-se com os pais para São Paulo em 1897 e, ainda criança, estuda na Escola Profissional Masculina do Brás. Mais tarde trabalha como marceneiro, entalhador e encadernador. Em 1911, torna-se pintor decorador e começa a pintar sobre madeiras e telas. Na década de 1930 passa a fazer parte do [Grupo Santa Helena](#) com vários artistas, como [Mario Zanini \(1907-1971\)](#) e [Francisco Rebolo \(1903-1980\)](#), entre outros. Em 1936, participa da formação do [Sindicato dos Artistas Plásticos](#) de São Paulo e integra, em 1937, a [Família Artística Paulista](#). Sua produção inicial é figurativa, destacando-se marinhas executadas em Itanhaém, São Paulo. No fim dos anos de 1930, mantém contato com o pintor [Emídio de Souza \(1868-ca.1949\)](#). Em 1940, ganha o concurso promovido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, com trabalhos realizados com base nos monumentos das cidades de São Miguel e Embu e encanta-se com a arte colonial, voltando-se para temas populares e religiosos. Realiza trabalhos para a [Osirarte](#), empresa de azulejaria criada em 1940, por [Rossi Osir \(1890-1959\)](#). Sua primeira exposição individual ocorre em São Paulo, na Galeria Itá, em 1944. Em 1950, viaja para a Europa acompanhado de Rossi Osir e Mario Zanini, quando impressiona-se com obras pré-renascentistas. Passa a executar, a partir da década de 1950, composições que gradativamente caminham para a abstração. É convidado a participar, em 1956 e 1957, das [Exposições Nacionais de Arte Concreta](#) e mantém contato com artistas e poetas do grupo concreto. Recebe, em 1953, o prêmio de Melhor Pintor Nacional da [Bienal Internacional de São Paulo](#), dividido com [Di Cavalcanti \(1897-1976\)](#); em 1958, o Prêmio Guggenheim; em 1962 e 1966, o de melhor pintor brasileiro pela crítica de arte do Rio de Janeiro, entre outros”. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&cd_v_erbete=2141, acesso em 05.11.2011.

Das estátuas internas de autoria de Bruno Giorgi⁶⁵², - a Virgem, a Virgem com o Menino e São João Batista – apenas uma, a Virgem, não se encontra mais na capela por ter sido considerada “demasiado ousada” para a época⁶⁵³.

O batistério localizado próximo à porta, do lado direito de quem entra, apresenta em torno da pia batismal, os murais que representam a Anunciação, o Pecado Original e a Redenção pela Cruz. Hoje o batistério apresenta apenas o suporte da pia, uma simples coluna de tijolos, já que a mesma foi retirada para possibilitar os trabalhos de restauro. É preciso dizer que o tempo foi inclemente com as pinturas do batistério, quase não podendo mais se distinguir as feições de cada pintura. Com efeito, o conjunto da igreja como um todo está muito mal conservado. Como pudemos comprovar, foram iniciados trabalhos de restauro, por iniciativa da comunidade, que ainda hoje está confiada à guia espiritual dos dominicanos.

3.2.3 Reflexão Sobre o Espaço.

Entrando na capela, a simplicidade é pungente. O que se experimenta é um sentimento de *kenosis*, agravado pelo mau estado geral da edificação, e de conservação das obras que ela

⁶⁵² “Bruno Giorgi (Mococa SP 1905 - Rio de Janeiro RJ 1993). Escultor. Muda-se com a família para Roma, em 1911. No início da década de 20 estuda desenho e escultura. Participa de movimentos antifascistas. É preso e condenado a sete anos de prisão. Após ter cumprido quatro anos da pena é extraditado para o Brasil, por intervenção do embaixador brasileiro na Itália. Em 1937, em Paris, frequenta as academias La Grande Chaumière e Ranson e conhece, nesta última, Aristide Maillol, que passa a orientá-lo. Convive com Henry Moore, Marino Marini e Charles Despiau. Em 1939, em São Paulo, trabalha com os artistas do [Grupo Santa Helena](#) e participa da [Família Artística Paulista, FAP](#). A convite do ministro Gustavo Capanema, em 1943, vai a trabalho para o Rio de Janeiro e instala ateliê na Praia Vermelha, onde dá aulas, entre outros, para [Francisco Stockinger \(1919\)](#). Dos monumentos públicos de sua autoria destacam-se *Monumento à Juventude Brasileira*, 1947, nos jardins do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro; *Candangos*, 1960, na Praça Três Poderes, e *Meteoro*, 1967, no lago do edifício do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília; *Integração*, 1989, no Memorial da América Latina, em São Paulo”. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&cd_verbete=511, acesso em 05.11.2011.

⁶⁵³ “Uma delas, Nossa Senhora com o menino Jesus, foi então adquirida por um colaborador da Unilabor, o empresário Jorge da Cunha Lima, que a mantém até hoje em perfeito estado. Jorge da Cunha Lima conta a história, muito interessante, da aquisição da estátua: [...]Um dia o cardeal dom Carlos Carmelo de Vasconcellos Motta visitou a capela. Não julgou adequada a presença de uma Nossa Senhora tão sensual nem de um São João com as pernas deformadas. Frei João Batista informou-me, com dor, que iria vender as imagens. Questão de obediência. Na ocasião meu pai me ofereceu dinheiro, suficiente para eu comprar um “fusca”, que amenizaria minhas idas às aulas do Cristo Operário. Peguei o dinheiro, disse a frei João que era tudo o que tinha e que eu comprava a escultura. Pedi apenas uns trocos para pagar o carreto da Estrada do Vergueiro até a minha casa. E lá cheguei com a Nossa Senhora no colo. Está claro que nunca mais meu pai me financiou um automóvel”. CLARO, Mauro. *UNILABOR...*, pp. 23-24.

contém. Ali dentro, contemplando o mural do Cristo Operário se experimenta realmente que a divindade do Cristo se rebaixa, que ele se faz um como nós⁶⁵⁴.

Junto ao tema do Cristo Operário, nessa mesma linha cristológica, ínsito no mural da Sagrada Família, e de maneira mais evidente, é o tema do Cristo Servo. O menino Deus representado em atitude de quem ajuda o seu pai, São José, é figura do Cristo Servo, verdadeira vítima que livremente, humilhou-se por nós, sem abrir a boca, como um cordeiro levado ao matadouro (Cf. Is. 53, 7). Ele é o “*agnus dei, qui tollis peccata mundi*”, é aquele que leva as nossas culpas e que dá “*nobis pacem*”.

Outro elemento a ser colhido do mural da Sagrada Família, é a presença silenciosa de Deus em meio aos homens, através de seu Filho. Por mais de trinta anos, Jesus conviveu com os seus, no seio da Sagrada Família de Nazaré, sem se manifestar abertamente e assumindo totalmente a realidade humana.

Esse era, de certo modo, o ideal do projeto de Frei João Batista: estar presente em meio aos operários como um deles, assumindo humildemente a realidade humana dada e vivenciada, apresentando-a como culto espiritual e oferenda agradável ao Pai, para assim transformá-la, exatamente como nas palavras de São Paulo: “*Exorto-vos, portanto, irmãos, pela misericórdia de Deus, a que ofereçais vossos corpos mortais como hóstia viva, santa e agradável a Deus: este é o vosso culto espiritual. E não vos conformeis com este mundo, mas transformai-vos, renovando a vossa mente, a fim de poderdes discernir qual é a vontade de Deus, o que é bom, agradável e perfeito*” (Rom. 12, 1-2).

Essa é a impressão preponderante que se tem ao observar todo o conjunto da Capela do Cristo Operário. Essa impressão é sublinhada sobremaneira, ao contemplar-se novamente o mural central. Embora haja uma certa expressão de tristeza no rosto do Cristo de Volpi, os seus braços abertos com as palmas das mãos ligeiramente voltadas para cima e a sua posição diante de uma fábrica, diante da realidade do nosso dia-a-dia, transmitem a ideia do mistério Pascal, do Cristo que assumindo a nossa frágil humanidade, morre, desce aos infernos, Ressuscita ao terceiro dia e Ascende aos céus, levando a nossa carne à presença do Pai. O Cristo, a nossa Páscoa, que foi imolado por nós, está ali presente e nos convida a celebrar com ele na pureza e na verdade (cf. 1Cor. 5, 7-8). É o mistério da divinização do homem em Cristo, tema tanto amado e desenvolvido pela Igreja oriental.

⁶⁵⁴ “[...] O Cristo, despiu-se das suas fabulosas auréolas para tornar-se, no interior da igreja, um simples operário, um companheiro e um camarada com quem após um dia de trabalho se pode trocar olhares de compreensão e de ternura. E exclamar, banhado de satisfação: que bom!” ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo...*, p. 279.

Mais uma vez, aqui há o movimento do Cristo que se abaixa até a nossa realidade, para depois apresentá-la ao Pai redimida. Assim, a capela oferece um ambiente litúrgico que quer dialogar com os mais pobres, dos quais quer se aproximar e atualizar o ideal de uma comunidade de trabalho vivido pela comunidade cristã, que se mostrava assídua ao ensinamento dos Apóstolos, à comunhão fraterna, à fração do pão e às orações, pois todos os que tinham abraçado a fé, reuniam-se e punham tudo em comum (cf. At 2, 42.44).

Os elementos na Capela que podem ser conduzidos à influência do ML são bastante claros: a nave única decorada com arte modernista pressupunha uma catequese constante dos padres em relação aos fiéis que, até onde se sabe, acolheram com entusiasmo pinturas e decorações que em outras igrejas certamente teriam provocado a ira dos fiéis. O ambiente simples e direto facilitava o acesso visual dos fiéis à celebração litúrgica, que podiam melhor acompanhar os ritos. O Cristo Operário pintado por Volpi na parede do fundo da Capela ajudava a deixar mais claro o ideal de um cristocentrismo aplicado na vida.

Conforme pude apurar pelo testemunho pessoal de alguns fiéis que vivenciaram o período da construção da Capela, as liturgias eram marcadas por uma maior participação dos fiéis nas missas dialogadas, ali celebradas por Frei João Batista.

3.3 A Igreja de São Domingos

3.3.1 Histórico

A igreja de São Domingos tem sua origem na figura do frei dominicano Domingos Maia Leite e no projeto do arquiteto alemão Adolf Heep⁶⁵⁵. Localizada na rua Caiubi, 164, esquina com a rua Atibaia, no bairro das Perdizes em São Paulo, começa a tomar corpo a partir de um concurso de ideias, realizado pelos dominicanos, cujo vencedor foi o arquiteto Sérgio Bernardes. Segundo consta, a Comissão de Arte Sacra da cúria⁶⁵⁶, - ou os próprios

⁶⁵⁵ “Adolf Franz Heep nasceu em 24 de julho de 1902 em Fachbach, Alemanha, filho de Johann Heep e Anna Maria Stahler. [...] Existem controvérsias quanto ao local de nascimento de Heep. Durante a Segunda Guerra Mundial Franz Heep, para sair da França invadida pelo Nazismo, consegue passaporte de nacionalidade tcheca. Daí algumas pessoas acharem que Heep nasceu na Tchecoslováquia”. BARBOSA, Marcelo Consiglio. *A Obra de Adolf Franz Heep no Brasil* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FAUUSP, 2002, p. 15.

⁶⁵⁶ Informação que consta em BARBOSA, M. C. Op. cit., p. 161. Porém em nossa pesquisa, não encontramos nenhum documento no Arquivo da Cúria com essa informação e, segundo comunicação verbal (05.03.2011) de frei Carlos Josaphat, op, foram os próprios dominicanos que não teriam aprovado o projeto de Bernardes, por ser pouco funcional. Há ainda uma carta no Arquivo da Província, em Belo Horizonte, de autoria do frei Romeu Dale, de data incerta e encaminhada ao frei Benevenuto Cazabart, que confirmaria a versão da desaprovação por

dominicanos - teria vetado o projeto de Sérgio Bernardes, paralisando momentaneamente a construção de uma igreja no bairro. O bairro das Perdizes, caracterizado como um bairro mais abastado e com um bom nível intelectual, acolheu os dominicanos em 1937 que posteriormente, em 1938 fariam a fundação de seu convento que aí permanece ainda hoje. No mesmo terreno do convento, iria surgir a paróquia dedicada a S. Domingos, tendo em 1941, o seu primeiro pároco, o frei Domingos da Maia Leite⁶⁵⁷.

Frei Domingos⁶⁵⁸, no século, Dídimo Maia Leite, nasceu aos 11 de setembro de 1905 na cidadezinha de Porto Nacional, no atual estado do Tocantins - falecendo aos 26 de março de 1998, em Uberaba-MG, com a longeva idade de 92 anos. Ingressou no Seminário S. Cruz em Goiás, sendo ordenado diácono em Diamantina aos 16 de dezembro de 1928 pelo bispo D. Joaquim Silvério. Recebeu o sacramento da ordem no grau de presbítero em 24 setembro de 1929 das mãos do Bispo D. Domingos Carrerô, op. em Porto Nacional, Tocantins. Após alguns anos atuando como padre diocesano, sentiu o chamado para entrar na ordem de S. Domingos. Aos 15 de julho de 1936 ingressa na ordem, sendo mandado para refazer os estudos em teologia, segundo o uso da época, na França. Na província dominicana de Toulouse, em 15 de julho de 1936, faz os primeiros votos. Faz os seus estudos na faculdade de Teologia de Saint Maxim, e aí entra em contato com as ideias do Movimento Litúrgico. Em 16 de julho de 1940 faz a profissão solene em Toulouse na França, retornando ao Brasil em 1941, agora na qualidade de pároco, da recém-criada paróquia de São Domingos. Tendo sido o seu primeiro pároco voltou a desempenhar essa função outras duas vezes – 1948 e 1978 -, sendo que na segunda vez, tomaria um papel central para construção do projeto da igreja de São Domingos.

O projeto datado de 1953 e de autoria do arquiteto Adolf Franz Heep, chega até os dominicanos das Perdizes, graças à intermediação de seu amigo pessoal, o frei dominicano Benevenuto Cazabart, o qual na época, tinha uma atuação pastoral junto à intelectualidade e aos artistas de São Paulo, angariando a ajuda destes também para o projeto anterior da Capela do Cristo Operário.

O arquiteto Adolf Franz Heep, havia chegado ao Brasil em 1947, em virtude da Segunda Grande Guerra. Formado em Frankfurt teve como professores Walter Gropius e Adolf Meyer, com quem trabalhou até 1928. Posteriormente vai para a França e trabalha no

parte dos dominicanos, mas pela carta, trata-se de um arquiteto, o que sugeriria ainda ou a existência ainda de um outro projeto ou, a citação errada do nome do arquiteto.

⁶⁵⁷ LUSTOSA, Oscar de Figueiredo. *São Domingos: História*. São Paulo: Conselho Paroquial da Paróquia de São Domingos, 2001.

⁶⁵⁸ Informações biográficas colhidas no Arquivo da Província dominicana em Belo Horizonte em, 02.08.2011.

canteiro de obras do arquiteto Le Corbusier. Saindo da França e indo para o Brasil, trabalha durante um breve período com Henrique Mindlin, abrindo seu escritório próprio em 1950. Uma de suas obras de maior destaque em São Paulo, é o edifício Itália, projeto de 1956, construído na área central da cidade⁶⁵⁹.

A ideia que Heep trazia para os dominicanos era baseada em um projeto que ele já havia elaborado para a futura igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, dos padres redentoristas e que havia sido recusado. Mesmo assim, o projeto de caráter modernista, foi “discutido, julgado e aprovado pelo Conselho da Vice-Província”⁶⁶⁰ dominicana, o qual tinha plena consciência da importância daquele projeto, na sua globalidade⁶⁶¹.

Seguindo as normas emanadas pela Arquidiocese, o projeto foi enviado para a Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra – CAAS, para sua ulterior apreciação e aprovação. No dia 24 de outubro de 1953, a CAAS reunida resolve desaprovar o projeto em virtude de alguns pontos, resumidos em uma ficha com texto manuscrito:

Paróquia S. Domingos – Perdizes

Projeto para: Construção de matriz

Vigário: Frei Domingos Leite

Autor do Projeto: Dr. Heep.

Andamento: Pe. Humberto, Dr. Durval Ribeiro, Mons. Vicente Lioni, Dr. Benedito Calixto [de Jesus Netto].

Parecer da Comissão Arquidiocesana de Arte Sacra:

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

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

Torre: Na torre, como em todo o projeto apresentado, nota-se que o estetismo é a preocupação dominante. As aberturas quadradas da torre, alinhadas de modo a formarem xadrez dão-lhe um aspecto de originalidade, sem dúvida, mas um tanto bizarro e em detrimento da nobreza que à sua vista deve infundir.

Cotação: 04 Pareceres.

Planta Baixa: 04 Aprovados, sendo 2 com restrição ao batistério.

Fachada: 04 Desaconselhados⁶⁶².

⁶⁵⁹ Cf. BARBOSA, M. C. *A Obra de Adolf Franz Heep...*, pp. 9-10.

⁶⁶⁰ LUSTOSA, Oscar de Figueiredo. *São Domingos: História*. São Paulo: Conselho Paroquial da Paróquia de São Domingos, 2001

⁶⁶¹ “Historicamente, temos a igreja de São Francisco, construída em 1943 na Pampulha, em Belo Horizonte, projeto de Oscar Niemeyer, como primeiro edifício religioso realmente moderno no Brasil, e que rompia concretamente com o modo tradicional de projetar igrejas. Dez anos depois, em 1953, Heep projetou a igreja de São Domingos”. Idem.

⁶⁶² Arquivo da Arquidiocese, D. Duarte. Pasta Paróquia São Domingos, Ficha resumo da XXIII reunião da CAAS, 24 de Outubro de 1953.

A quanto parece, frei Domingos não se abalou com esse parecer⁶⁶³, ignorando-o totalmente e dando início às obras das fundações no ano seguinte. Como era de se esperar, a CAAS sentiu-se intimidada, e resolveu enviar ao pároco uma carta solicitando explicações:

Cúria Metropolitana

Arquivo

Gabinete do Diretor

São Paulo, 10 de março de 1954.

Revmo. Sr. Vigário da Paróquia de S. Domingos.

Tendo chegado ao conhecimento da CAAS, na última reunião realizada a 09 do corrente, que, apesar de não ser aprovado o projeto apresentado por V. Revma. para a construção da matriz, V. Revma deu início aos trabalhos. Venho, em nome da CAAS, manifestar a nossa estranheza por esse fato, aguardando explicações e apresentação de novos estudos, conforme nosso pedido.

De V. Revma., servo em N. S.,
Secretário⁶⁶⁴

Diante disso, consta que frei Domingos procurou diretamente o Cardeal Motta e explicando-lhe a necessidade da construção, conseguiu que o cardeal - que por sua vez era simpático aos dominicanos - aprovasse integralmente o projeto em 29.05.1954⁶⁶⁵.

Coincidência ou não, a CAAS, nesse mesmo ano reuniu-se ainda mais uma vez, em dezembro, não deixando, após essa reunião, mais nenhum registro no livro de atas, o que nos faz supor que ela tenha deixado de existir, do momento que não encontramos outros documentos que falassem a respeito do fato.

Uma vez construída, a igreja de São Domingos, custeada pelos paroquianos e por amigos, apresentava uma forma única que simbolizaria muitas das ações vanguardistas da própria Paróquia, em relação à história da própria Igreja em São Paulo, conforme se depreende do artigo crítico escrito pelo jornalista Hélio Damante:

⁶⁶³ Segundo o relato de 02.08.2011 de frei Mário Taurinho, op., que o conheceu em vida, frei Domingos era uma pessoa de um caráter seríssimo. Apesar de ser homem de muitos amigos, conquistados pelo seu caráter profundo e sério, isso não impedia que tivesse alguns arroubos de ira e teimosia. Aliás, essa índole impetuosa, - segundo um confrade, às vezes era muito brigão, um verdadeiro “galo garnisé” - revelou-se ser de extrema importância quando demonstrou estar sempre disposto a enfrentar os mais variados problemas pelo bem de sua Ordem amada ou pelo bem da Igreja. Deu mostras efetivas dessa defesa intransigente especialmente em duas ocasiões: quando teve que enfrentar, como Provincial da Ordem, a ira da ditadura imposta pelo período militar, defendendo os seus confrades e, - para quanto possa nos interessar - na defesa da construção do projeto da igreja de S. Domingos, no alto das Perdizes.

⁶⁶⁴ Arquivo da Arquidiocese, D. Duarte. Pasta da Paróquia São Domingos; folha avulsa datilografada e não assinada.

⁶⁶⁵ Cf. LUSTOSA, Oscar de Figueiredo. *São Domingos: História*. São Paulo: Conselho Paroquial da Paróquia de São Domingos, 2001.

Desde os tempos de dom José Gaspar, a burguesa paróquia do Alto das Perdizes seria um ponto de eleição para atividade intelectual, que os dominicanos desenvolviam em paralelo com a missionária. A paróquia se tornou um foco de ‘pensamento social’ da Igreja. Primeiro com o padre Ducatillon, o pregador canadense que Cásper Libero fazia vir todo o ano a São Paulo, para conferências rumorosas. Mas, foi com o padre Lebret e seu movimento Economia e Humanismo, que a paróquia de S. Domingos viveu seu apogeu. Com a vizinha PUC encravada em seu território, influenciou a vida política e social. Lebret não só proveu de instrumentos de ação o antigo PDC, praticamente ali nascido, como apoiado por Júlio de Mesquita Filho, promoveu a pesquisa sobre as favelas cariocas, a primeira grande pesquisa social realizada no País. Nesse ínterim fundara-se a *Livraria Duas Cidades*, que agora também desaparece, sob as lamentações de sua ilustre clientela. Tudo parecia um mar de rosas, mas a tempestade se avizinhava, já antes do Concílio.

Por essa época, na conclusão das obras da igreja de S. Domingos, foi para o templo encomendada uma escultura moderníssima, se não há engano de Galileu Emendabile [sic] [na verdade trata-se da escultura de S. Domingos, obra de Giuliano Vangi]. Sem entrar no seu mérito artístico, não se levou em conta que a escultura chocava a opinião católica de São Paulo e do próprio bairro no eixo Pacaembu-Sumaré. Opinião essa ainda hoje profundamente conservadora e que ‘os piores cegos’ não queriam ver, como não o quis, de indústria, o relator da Comissão de Sistematização.

Esse mero acidente, absorvido já pelo tempo, parece ter sido o ponto de partida da controvérsia, em princípio sadia, logo porém degenerada pelo radicalismo das partes, que envolveu a paróquia e o convento de S. Domingos. Os tempos da Ação Católica chegavam ao fim. A JUC que mobiliza a juventude católica entre as faculdades de São Francisco e São Bento, transferiu-se para as Perdizes, junto com a [Ação] Católica. Ali se transformaria na AP (Ação Popular), que se faria uma opção maoísta, e no seu jornal *Brasil Urgente*.

Ao fim dos anos 60, se desenrolaram, ao redor da liderança de Carlos Marighela, a sombra de Che Guevara, os dolorosos episódios que todos conhecem e os menos dolorosos traumas consequentes. Não nos cabe citar nomes ou fazer julgamentos. Jacob Gorender, no recente livro *Combate nas Trevas* (SP, Ática, 1987) retrata isentamente [sic] esse momento. Sendo marxista, fala com maior autoridade do que qualquer outro poderia fazê-lo, por exemplo, à p. 177: No convento a disciplina se afrouxara de vez, dominada pela politização e a luta ideológica. O superior e provincial da época se casaram – não lhe estamos atirando a primeira pedra, mas apenas registrando um certo ‘clima’. A matriz foi palco de incríveis experiências ‘litúrgicas’ e paraíso dos casamentos ecumênicos...

A repressão se abateu violentamente e impiedosa sobre eles. Três dos seminaristas foram presos e sofreram tortura. Um belo dia, no Presídio Tiradentes, fizeram sua profissão religiosa. Para isso veio da França o superior geral da Ordem e o fato, insólito, noticiado nesta coluna apesar da censura, teve repercussão internacional. Os dominicanos das Perdizes ganharam pontos novamente na opinião pública, mas hoje seria difícil dizer se tudo não passou de uma tática, talvez válida na luta ideológica⁶⁶⁶.

⁶⁶⁶ DAMANTE, Hélio. Artigo: *Ascensão e queda da Paróquia de S. Domingos*. Jornal “O Estado de São Paulo”, 06.02.1988.

O fato, é que as ações da comunidade dominicana tiveram uma repercussão enorme na sociedade e a construção da igreja de S. Domingos, em algum modo personificou a grandeza dessas ações.

3.3.2 Descrição da Igreja

A igreja baseia-se no conceito de nave única, apresentando um teto abaulado em casca de concreto. O mesmo apoia-se em paredes estruturais em zigue-zague, alternando empenas cegas e vazadas, sendo que as aberturas estão voltadas para o lado que oferece uma maior insolação. Dessa forma, essas aberturas projetam diretamente a luz natural dentro da nave, no sentido do altar. A fachada ostenta um crucifixo vazado na parede, à guisa de rosácea e a porta de ingresso está inserida em uma abertura trapezoidal da parede fechada ulteriormente com caixilhos e vidro. Logo na entrada, aparece em uma atitude dinâmica a estátua em estilo moderno de São Domingos, obra do artista italiano Giuliano Vangi ⁶⁶⁷. Outro elemento característico, e que tanto chamou a atenção da CAAS, é a torre de 34 m e que apresenta uma forma quadrada com cantos arredondados, sendo que a inteira superfície das paredes é vazada por elementos em forma de losangos. Na sua extremidade, apresenta incorporada à parede frontal está presente uma grande cruz, seguida de outras duas menores.

Internamente, o piso tem uma leve inclinação em direção ao altar, facilitando ainda mais a visão do presbitério. Este último apresenta uma balaustrada muito leve em pedra, que tem a função - mais do que separar a assembleia do clero -, de sublinhar a importância da área do altar, que apresenta uma parede reta com uma grande cruz vazada ao centro. A nave, sem colunas, é intensamente iluminada pelas grandes janelas dos nichos laterais, que jogam toda a luz natural, sobre o presbitério, enfatizando a presença do altar.

Próximo à entrada estão duas pias de água benta. São dois blocos cilíndricos de pedra apicoada com a sumidade escavada para poder acondicionar a água. Do lado da epístola, próximo ao acesso para a torre, está o batistério. Este também é grande monólito de granito

⁶⁶⁷ Giuliano Vangi, (Barberino di Mugello, Firenze, 1931). Formado pelo Instituto de Arte de Florença, viveu por alguns anos no Brasil (1959-1962). São características da sua plástica, a solidez dos volumes e a figuração tradicional, ambas ricas de conotações existenciais e expressionísticas. Nos anos oitenta e noventa realizou uma série de esculturas destinadas às catedrais de Pisa, Pádua além de obras expostas no Museu do Vaticano. Disponível em: <http://www.scultura-italiana.com/Galleria/Vangi%20Giuliano/index.html>, acesso em 12.09.2011.

com duas cavidades arredondadas para acondicionar a água batismal, uma maior⁶⁶⁸ e outra menor onde é efetuado o batismo. Rodeando o espaço destinado ao batistério, estão os vitrais de Yolanda Mohalyi⁶⁶⁹ com temas batismais.

Ainda na nave, ao longo das paredes laterais, estão dispostos os seis confessionários, três de cada lado e incorporados à estrutura das paredes, com as portas voltadas para o altar; está presente também na nave, a única estátua interna da igreja, a Virgem Maria, escultura de Lluba Wolff⁶⁷⁰, que se inspirou no tema de Maria como a mulher que conservava cuidadosamente todos os acontecimentos referentes ao seu Filho e os meditava em seu coração⁶⁷¹.

O altar, localizado em uma área mais alta no presbitério, é uma grande laje de pedra, apoiada por dois suportes, com forma de tripé invertido. A sua simplicidade sublinha o seu aspecto de mesa do Senhor. Na linha de vanguarda do ML, esse altar está desapegado da parede do fundo, com a intenção explícita desde o início do projeto em proporcionar a missa *versus populum* para os fiéis.

Do lado esquerdo de quem entra, separado do altar maior, está o tabernáculo, montado em um altar lateral e que atualmente apresenta em suas portas trabalhos do artista Cláudio

⁶⁶⁸ “A cavidade grande deveria receber, posteriormente, um globo cuja parte inferior, em metal inoxidável, seria o depósito de água batismal e a parte superior em vidro transparente”. LUSTOSA, Oscar de Figueiredo. *São Domingos: História*, São Paulo: Conselho Paroquial da Paróquia de São Domingos, 2001

⁶⁶⁹ “Yolanda Lederer Mohalyi (Kolozsvár, capital da Transilvânia, Hungria [atual Cluj Napoca, Romênia] 1909 - São Paulo SP 1978). Pintora, desenhista. Na Hungria estuda pintura na Escola Livre de Nagygyania e, em 1927, ingressa na Real Academia de Belas Artes de Budapeste. Em 1931, vem para o Brasil e fixa-se em São Paulo, onde leciona desenho e pintura. Foram seus alunos, entre outros, Maria Bonomi (1935) e Giselda Leirner (1928). A partir de 1935, começa a freqüentar o ateliê de Lasar Segall (1891-1957), com quem identifica-se. Por volta de 1937, integra o Grupo 7, ao lado de Victor Brecheret (1894-1955), Antonio Gomide (1895-1967) e Elisabeth Nobiling (1902-1975), entre outros. Sua primeira exposição individual ocorre em 1945 no Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB/SP. Em 1951 realiza suas primeiras xilogravuras, com Hansen Bahia (1915-1978). Em 1958, recebe o Prêmio Leirner de Arte Contemporânea. Entre as décadas de 1950 e 1960, executa em São Paulo vitrais para a Fundação Armando Álvares Penteado - Faap e murais para as igrejas Cristo Operário e São Domingos, além de mosaicos para residências particulares. Mais tarde, executa também vitrais para a Capela de São Francisco, em Itatiaia. Entre 1960 e 1962, leciona no curso de desenho e plástica da Faap. É também nesse ano que a artista representa o Brasil na 1ª Bienal Americana de Arte, na Argentina, tendo alguns de seus trabalhos escolhidos pelo crítico Sir Herbert Read para uma exposição itinerante nos Estados Unidos. Em 1963, recebe o prêmio de melhor pintor nacional na 7ª Bienal Internacional de São Paulo”. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=1937, acesso em 04.09.2011.

⁶⁷⁰ “Liuba Wolf nasce em 1923 - Sófia (Bulgária). Em 1943 ingressa na escola de Belas Artes de Genebra, de 1944 a 1946 estuda com Germaine Richier, em 1949 viaja para São Paulo, organizando um ateliê na cidade. Na década de 50, naturaliza-se brasileira organizando várias exposições de seus trabalhos pelo mundo”. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&cd_verbete=175, acesso em 04.09.2011.

⁶⁷¹ Cf. LUSTOSA, Oscar de Figueiredo. *São Domingos: História*. São Paulo: Conselho Paroquial da Paróquia de São Domingos, 2001

Pastro. A igreja não apresenta capelas laterais, tendo apenas duas estruturas em pedra, situadas em ambos os lados do altar maior e que serviriam como altares laterais. A do lado esquerdo de quem entra acolhe o tabernáculo, enquanto que a outra, atualmente acolhe uma efígie de São Domingos⁶⁷².

Não foi pensado como lugar da Palavra nenhuma estrutura fixa, há apenas uma estante móvel, consequência do pensamento dos padres, que na época, queriam sublinhar a idéia de que o verdadeiro lugar da proclamação da Palavra “é o próprio corpo”⁶⁷³.

A sede da presidência, um móvel em madeira, está localizada abaixo do altar e próxima à nave. Ainda, na região do presbitério, em um nível mais baixo, há um espaço destinado a plantas como um a referência ao jardim da Ressurreição.

Como nas antigas igrejas barrocas, a sacristia localiza-se atrás do altar maior e apresenta móveis de linhas retas e muito simples. Outro dado interessante é a presença de salas sob a sacristia para a catequese, uma das grandes preocupações dos dominicanos.

3.3.3 Reflexão sobre o espaço

O projeto da igreja obedeceu a uma linha teológica pré-estabelecida. Isso fica claro ao se ler uma carta datilografada encontrada no Arquivo da Província, de autoria de frei Domingos. A mesma dá uma explicação geral da igreja e revela a intenção teológica que os dominicanos quiseram imprimir à edificação:

A Igreja de São Domingos

[...] O projeto obedeceu a uma linha teológica previamente estabelecida que julgamos interessante apresentar aos leitores.

Partimos do princípio de que o templo é a casa onde o homem vai ao encontro de Deus. Jesus chama o templo de Jerusalém “a Casa de meu Pai” (Jo. 2, 16), ou, citando Is. 56, 7, “Casa de Oração” (Mt. 21, 13; Mc. 11, 17; Lc. 19, 46). O templo é, pois, a casa onde o homem vai para orar, para ouvir a mensagem de Deus, para louvá-lo. Enfim, para se encontrar com ele deve, portanto, favorecer o recolhimento e ajudar o crente a atingir seu objeto religioso.

No cristianismo, nosso encontro com Deus se faz através do Cristo, o Filho de Deus que se fez Homem para libertar o homem da escravidão do pecado e ser para ele ‘caminho, verdade e vida’ na busca de Deus.

⁶⁷² Frei Jorge Cid, disse que na época foram feitas essas estruturas para acolher dois altares laterais, de modo que a igreja pudesse ser dedicada, pois do contrário escandalizaria ainda mais o clero; mas a intenção explícita dos padres era de que a igreja apresentasse um único altar. Comunicação pessoal, 24.10.2004.

⁶⁷³ JOSAPHAT, frei Carlos. Comunicação Pessoal, 12.03.2011.

Por isso, foi pedido ao arquiteto que esta igreja não tivesse nenhuma coluna e que a parte dos fiéis fosse em plano inclinado de maneira que todos quantos entrassem ali, pudessem seguir facilmente todas as cerimônias que se desenvolvem no altar. Também a iluminação indireta, tanto natural como artificial, ajuda os fiéis a concentrarem toda a atenção no altar⁶⁷⁴.

No texto, frei Domingos, prossegue dizendo que havia a intenção de se proceder a um programa iconográfico, apresentando um esquema de pinturas na linha da Bíblia dos Pobres:

Pensou-se então em aproveitar os blocos de parede para, numa fase posterior quando se procedesse à decoração, fazer ali um plano de catequese rápida. Assim, os blocos da esquerda de quem entra, serviriam para projetar figuras e textos do Antigo Testamento relacionados com o Messias prometido por Deus a seu Povo. Seriam: Abraão, o pai do povo de Deus; Moisés, o seu libertador e legislador; Davi, o Rei de cuja descendência havia de nascer o Messias; alguns profetas e, por último, João Batista, o precursor⁶⁷⁵.

O altar em seguida, é apresentado como *mensa domini*, e como centro da leitura da iconografia, do momento que representa o Cristo Ressuscitado, passando depois para a outra parede, com os temas da Igreja:

No centro, o altar tendo como pano de fundo a parede marcada por uma grande Cruz bem iluminada, mas sem a imagem do Cristo, porque o Cristo que nela morreu, ressuscitou e continua vivo na sua Igreja. O altar, uma simples mesa, onde se realiza a Ceia do Senhor e ao mesmo tempo se comemora todo o mistério de sua vida, morte e ressurreição para a salvação dos homens. O altar é também o lugar do encontro da família de Deus, da refeição comum num testemunho de verdadeira fraternidade, como os primeiros cristãos que se ‘mostravam assíduos ao ensinamento dos apóstolos, à comunhão fraterna, à fração do pão e às orações’ (At. 2, 42). Os blocos de parede do lado direito serviriam para focalizar figuras da Igreja, que é a continuação de Cristo. Em primeiro lugar Maria, a Mãe de Jesus, que é também Mãe do Cristão, representado por João, o ‘discípulo amado’ ao pé da Cruz: ‘Eis aí tua mãe’ (Jo. 19, 27). Em seguida, Pedro, o chefe da Igreja; Paulo, o apóstolo dos gentios e os evangelistas. (Infelizmente esta decoração ficou por se fazer e até hoje não se realizou, apesar dos esforços do Dr. Heep.).

As estátuas

Uma coisa que chama a atenção em nossa igreja é a ausência de imagens de santos, numerosas às vezes em outras igrejas católicas.

Aqui temos apenas duas estátuas: uma da Virgem Maria e outra de S. Domingos, esta na sacada da igreja. Cabe aqui uma palavra de explicação. A maior preocupação foi levar os fiéis ao encontro com Deus através de Cristo. Sendo este objetivo primeiro, procuramos fazer com que a atenção não fosse desviada nem se fixasse em outras figuras que não a de Cristo.

⁶⁷⁴ Arquivo da Província Dominicana, Texto sem data, datilografado em folhas avulsas de autoria de frei Domingos da Maia Leite.

⁶⁷⁵ Idem. Quanto a essa decoração, Frei Carlos Josaphat, disse que havia a intenção de fazê-la em arte abstrata. Comunicação pessoal, 12.03.2011.

A estátua da Virgem:

Esta estátua foi projetada, confeccionada e oferecida à nossa igreja pela escultora Liuba Wolf. A alma artística e Cristã de Liuba, que é ortodoxa, viu na Mãe de Jesus a figura da mulher que ‘conservava cuidadosamente todos os acontecimentos (referentes a seu Filho) e os meditava em seu coração’ (Lc. 2,19) e que foi escolhida por Deus para ser a *Mãe por excelência* [grifos no original]: Mãe do seu Filho e Mãe dos homens. Demos-lhe então o nome de *Nossa Senhora Mãe dos Homens* [grifos no original]. Maria é, pois, essencialmente contemplativa e a maior de todas as mães. Para se compreender a estátua nesta dupla dimensão cumpre olhá-la de perfil e a distância.

A estátua de São Domingos:

Foi projetada e confeccionada pelo escultor italiano Vangi, que passou algum tempo em São Paulo e retornou à Itália. O que caracteriza São Domingos, este grande Santo, foi o seu amor pelo Evangelho e seu zelo em levar a palavra de Deus aos homens. A sua estátua exprime isto mostrando o Santo que parte em pregação. Está colocada à porta da igreja, como que levando ao mundo tudo o que a igreja no plano de conjunto nos fala e nos ensina. É o que parte para pregar, que parte para levar aos homens a mensagem de Deus.

O batistério

O batistério de nossa igreja também merece uma explicação. Duas coisas aí chamam a atenção: a pia batismal e os vitrais.

A pia batismal:

Foi o próprio arquiteto quem a projetou. É um bloco de granito bem trabalhado, com duas cavidades arredondadas, uma grande e uma pequena. A cavidade grande devia receber posteriormente um globo cuja parte inferior, em metal inoxidável, seria o depósito da água batismal. A cavidade pequena é onde se realiza o batismo com água retirada do globo.

Os vitrais

Os vitrais são de autoria de Yolanda Mohaliy e são destinados a uma rápida catequese do batismo. O tema que os inspirou está em íntima conexão com a pia batismal. É o seguinte: *o mistério da vida que brota da água pela ação do Espírito de Deus* [grifos no original]. Isto em três fases: a) na criação do mundo, quando o espírito de Deus pairava sobre as águas e surgiam os seres vivos (cf. Gen. 1, 2 e 20); b) no batismo de Cristo por João Batista no Jordão, quando o Espírito Santo apareceu sob forma de pomba e o Pai se fez ouvir dizendo: ‘Tu és meu Filho bem-amado; eu hoje te gerei’ (Lc. 3, 5); c) o batismo cristão, que é um novo nascimento ‘Na água e no Espírito’ (Jo. 3, 5) como ensina Jesus a Nicodemos⁶⁷⁶.

A igreja de São Domingos foi um projeto de vanguarda, protagonizado pelo ML através da ação dos dominicanos. Foi muito provavelmente, a primeira igreja paroquial em São Paulo onde se celebrava costumeiramente a missa *versus populum*. Toda a modernidade do edifício foi aceita pelos fiéis, que recebiam uma constante formação de cunho teológico e litúrgico através dos frades, o que ajudava a promover a participação dos fiéis na liturgia.

Essa forte identificação entre liturgia e vida ajudou a desenvolver um sentido profundo de ação social na paróquia e que se caracterizou pela atuação política de alguns fiéis em

⁶⁷⁶ Idem.

defesa dos direitos dos mais pobres e necessitados. Além disso, a paróquia, a partir também da influência da celebração da liturgia participada pelos fiéis, revelou ser um dos bastiões da defesa dos direitos humanos em plena época de repressão militar, sofrendo não poucas perseguições.

Conclusão

Ao concluir este trabalho, verificamos que a influência do ML na cidade de São Paulo pôde ser sentida em âmbito arquitetônico. As igrejas analisadas revelaram disposições nos seus ambientes, que demonstravam uma preocupação explícita na maior participação dos fiéis na celebração da liturgia. Além disto, foi possível perceber uma abertura maior, de franco diálogo, com o mundo moderno ao se observar que igrejas como, a capela do Cristo Operário e a paróquia de S. Domingos optaram por receber trabalhos de artistas modernistas, que tinham pouquíssima aceitação por parte da Igreja no Brasil. Outro fato positivo é que esses trabalhos de caráter modernista, de difícil aceitação também por parte do povo em geral, foram aceitos pelas comunidades dos fiéis do Cristo Operário e de S. Domingos, graças a todo um trabalho de inserção dos leigos e de formação feito pelos frades dominicanos. Desse modo, a arte modernista deixava de ser um fenômeno elitista das classes intelectuais superiores para se tornar patrimônio dessas comunidades católicas.

Por outro lado, a influência do ML na arquitetura religiosa, no geral, se concentrou a poucas experiências, haja vista as dificuldades que o próprio ML enfrentava em São Paulo em relação às diatribes com os movimentos marianos. Outro fator deste pequeno avanço era a pouca aceitação de uma arquitetura moderna por parte de um clero, pouco formado em matéria de artes, e mais preocupado com a sacralidade do edifício do que com a sua funcionalidade, principalmente em relação à celebração da missa relacionada com a assembleia dos fiéis. A isto podemos somar uma mentalidade saudosista na Igreja, que se concretizava na proliferação dos estilos arquitetônicos históricos em matéria de construção de novas igrejas.

Embora houvesse todas essas dificuldades, as igrejas influenciadas pelo ML continuam sendo um marco para a arte sacra em São Paulo e, o mais importante, as comunidades de fiéis continuam vivas, ativas e participantes da liturgia da Igreja.

ANEXOS

FOTOS DAS IGREJAS

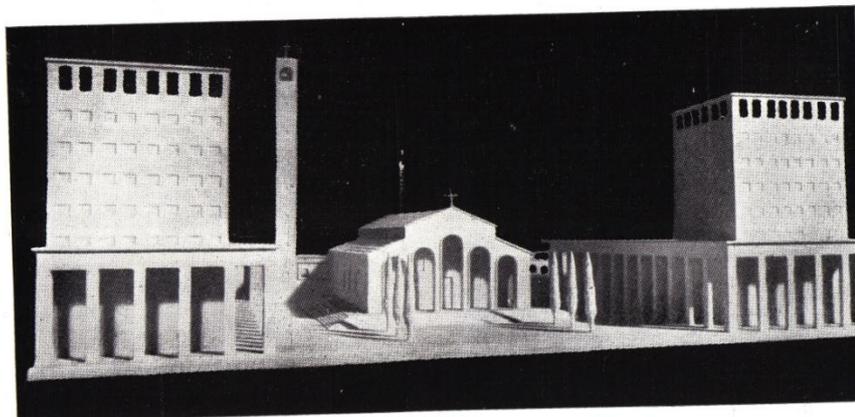


Igreja Nossa
Senhora da Paz:
Fachada. Foto do
autor.

Igreja
Nossa
Senhora
da Paz:
Fachada
e detalhe
do
Campanário.
Foto do
autor



A Igreja de Nossa Senhora da Paz



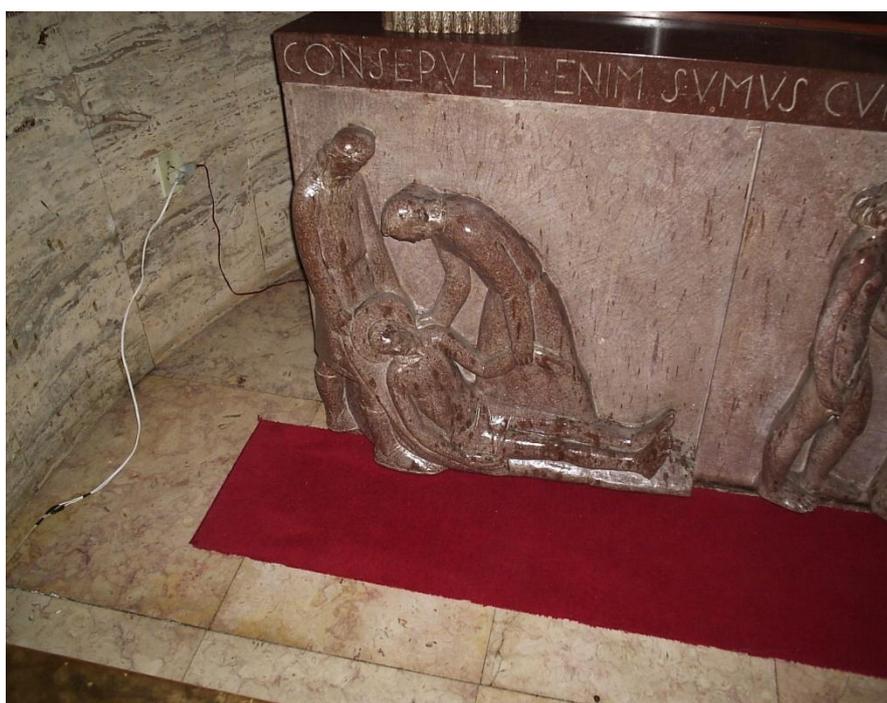
A Igreja de Nossa Senhora da Paz, que se ergue à Rua Glicério.

Rotogravura da maquete do projeto original: notar os anexos previstos e não executados do conjunto.
 Fonte: Os quatro Séculos da Igreja em S. Paulo.

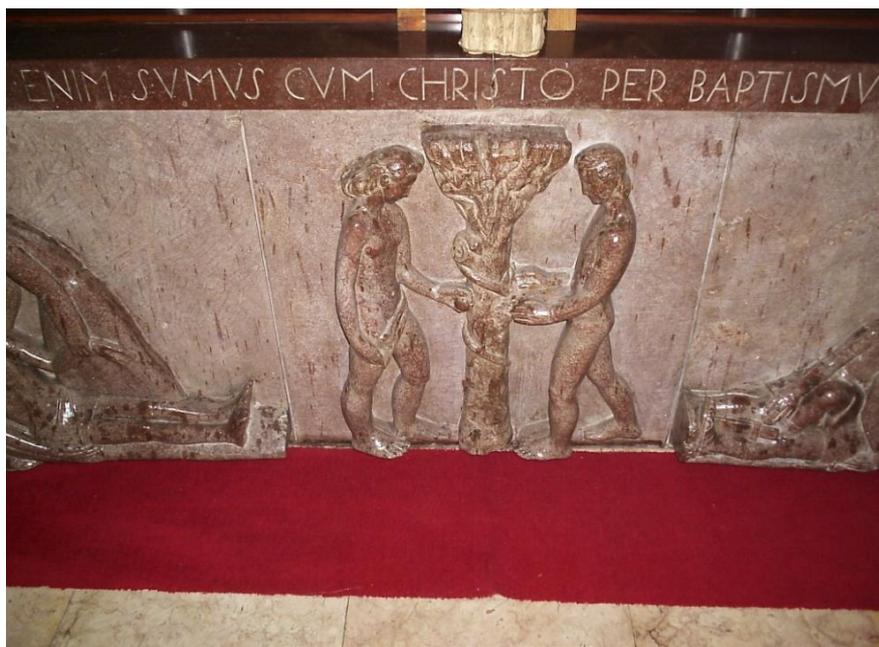


Igreja Nossa Senhora da Paz:
 Anexos.
 Situação atual. Foto do autor.

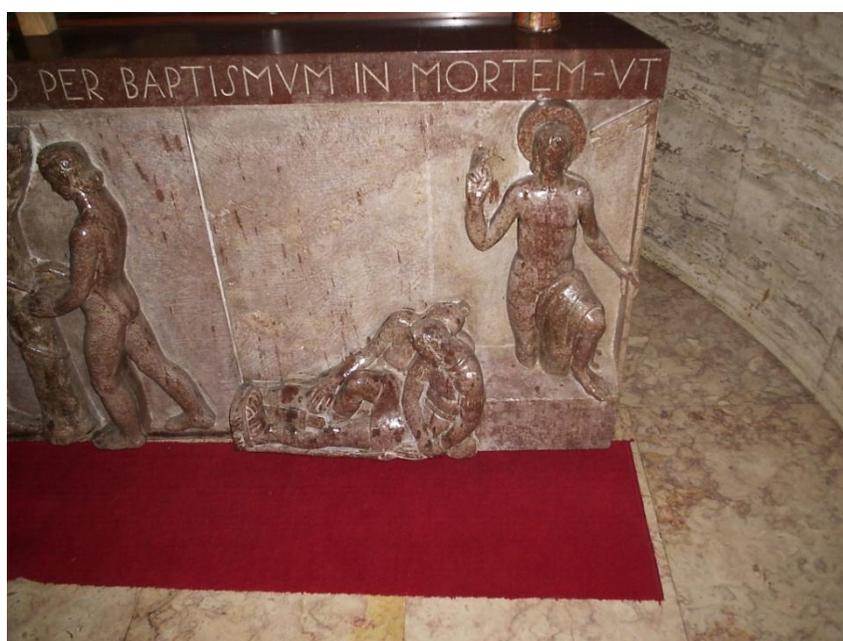
Igreja
Nossa
Senhor
a da
Paz:
Batisté
rio.
Foto
autor.



Igreja N. Sra. da Paz: Detalhe
do batistério. Foto do autor.



Igreja N. Sra. da Paz:
 Detalhe do batistério. Foto
 do autor.



Igreja N. Sra.
 da Paz: Detalhe
 do Batistério.
 Foto do autor



Igreja N. Sra. da Paz: abside. Foto do autor.



Igreja N. Sra. da Paz: Altar pré-conciliar ao fundo, e altar atual. Foto do autor.



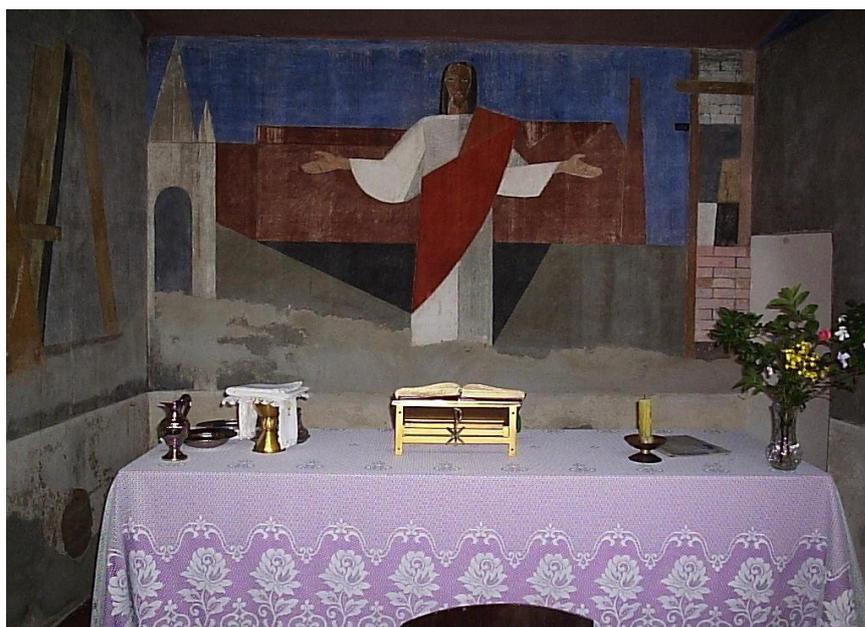
Igreja N. Sra. da Paz:
detalhe de um dos
púlpitos. Foto do
autor.



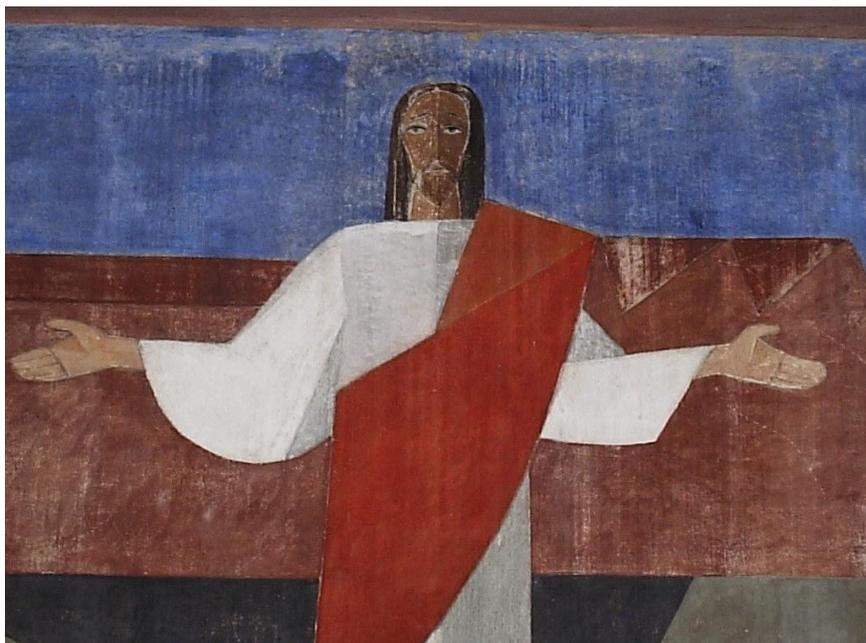
Capela do Cristo Operário:
Fachada e campanário. Foto do
autor.



Capela do Cristo Operário: fachada e galilé. Foto do autor.



Capela do Cristo Operário;
interior: pintura do Cristo
Operário de Alfredo Volpi. Foto
do autor.



Capela do Cristo Operário: detalhe da pintura do Cristo Operário. Foto do autor.



Capela do Cristo operário: "a sagrada família", de Volpi. Foto do autor.



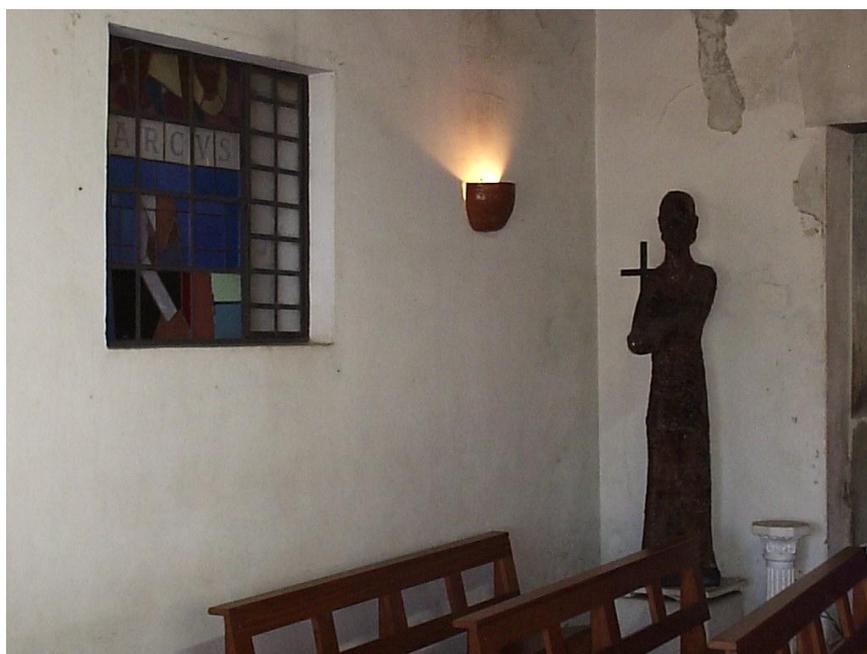
Capela do Cristo operário: "Santo Antonio predicando aos peixes", de Volpi. Foto do autor.



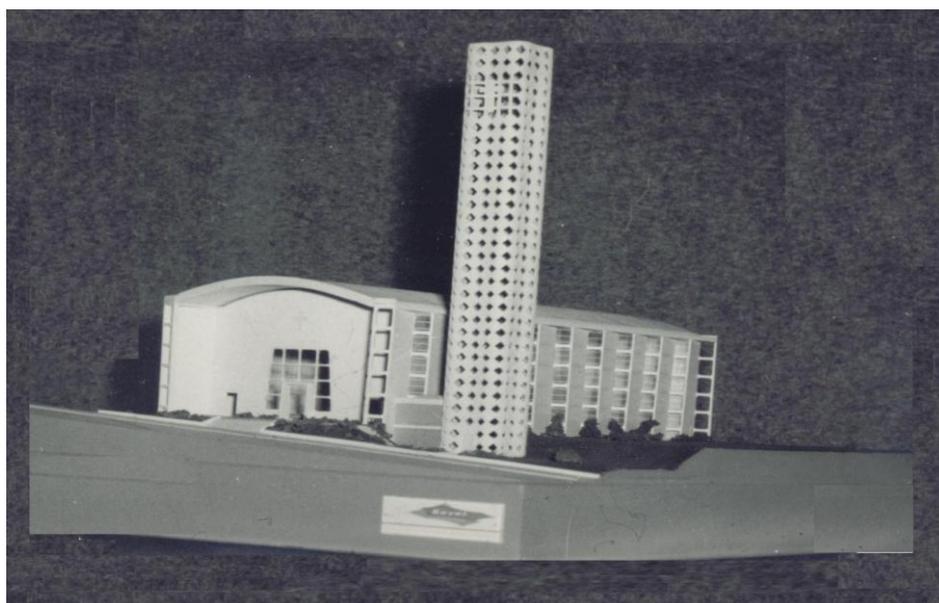
Capela do Cristo operário: Vitral, pia de água benta e nicho do batistério (em reforma). Foto do autor.



Capela do Cristo operário: pia de água benta (detalhe). Foto do autor



Capela do Cristo operário: vitral e estátua de S. João Batista. Foto do autor.



Igreja de São Domingos: foto da maquete do projeto original. Fonte: Arquivo da Província Dominicana (BH).



Igreja de S. Domingos: Campanário. Foto do autor.



Igreja de S. Domingos: Fachada e
estátua de S. Domingos. Foto do
autor.



Igreja de S. Domingos: vista do
interior. Foto do autor.



Igreja de S. Domingos:
detalhe da parede lateral.
Foto do autor.



Igreja de S. Domingos:
detalhe da mesa de
comunhão. Foto do autor.



Igreja de S. Domingos: altar.
Foto do autor.



Igreja de S. Domingos: confessionário.
Foto do autor.



Igreja de S. Domingos:
tabernáculo. Foto do autor.



Igreja de S. Domingos:
tabernáculo (detalhe). Foto do autor.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERIGO, Giuseppe et al. *Assisi 1956-1986: Il Movimento Liturgico tra Riforma Conciliare e Attese del Popolo di Dio*. Assisi: Cittadela, 1987.
- ALBERIGO, Giuseppe (org.). *História do Concílio Vaticano II*. Vol. 2. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ALBERIGO, Giuseppe (org.). *História dos Concílios Ecumênicos*. São Paulo: Paulus, 1995.
- ALDAZÁBAL, José. *A Eucaristia*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- ALMEIDA, Cônego Luís Castanho de. *São Paulo, Filho da Igreja*. Petrópolis: Vozes, 1957.
- ÁLVAREZ, Jesus. *Arqueologia Cristiana*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998.
- AMADO, P. Ramón Ruiz. *El Modernismo Religioso*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos, 1908.
- AMARAL, Aracy A. *A Hispanidade em São Paulo*. São Paulo: Nobel, 1981.
- ANSON, Peter F. *A Construção de Igreja*. Vol. 10. Rio de Janeiro: Renes, 1969.
- ANTONIL, André João. *Cultura e Opulência do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão: Ensaio sobre o Barroco*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2001.
- ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1966, 2ª ed.
- ASSIS, Mons. Victor Rodrigues de. *D. Duarte Leopoldo e Silva*. Catanduva: Catanduva, 1967.
- AUGÉ, Matias. *Liturgia*. São Paulo: Ave-maria, 1998.
- AUNEAU, J. *O Sacerdócio na Bíblia*. São Paulo: Paulus, 1994.
- AZZI, Riolando. *A Igreja e os Migrantes*. 4 Vol. São Paulo: Paulus, 2000.
- AZZI, Riolando e BEOZZO, José Oscar (Orgs.). *Os Religiosos no Brasil: Enfoques Históricos*. São Paulo: Paulinas, 1986.
- BARBAGLIO, Giuseppe. *Jesus, Hebreu da Galileia*. São Paulo: Paulinas, 2012.
- BARDI, P. M. *O Modernismo no Brasil*. São Paulo: Sudameris S.A., 1978.
- BARDI, P. M. *História da Arte Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

- BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- BEAUDUIN, Lambert. *Vida Litúrgica*. Rio de Janeiro: Lúmen Christi, 1938.
- BEOZZO, José Oscar (org.). *História da Igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BENEVOLO, Leonardo. *Introdução à Arquitetura*. São Paulo: Mestre Jou, 1972
- BERGAMO, Maurizio (org.). *Spazi Celebrativi, Figurazione Architettonica e Simbolismo Liturgico*. Venezia: Il Cardo, 1994.
- BIANCHI, Enzo. *La Liturgia nella Cultura Odierna*. Magnano: Qiqajon, 1998.
- BOADA, Puig I. *El Templo de La Sagrada Familia*. Barcelona: Omega S. A., 1952.
- BOROBIO, Dionisio, (org.). *A Celebração na Igreja*. 3 Vol. São Paulo: Loyola, 1990.
- BOTTE, Bernard. *O Movimento Litúrgico: Testemunho e Recordações*. São Paulo: Paulinas, 1978.
- BOYER, Louis. *Architettura e Liturgia*. Magnano: Qiqajon, 1994.
- BOYER, Louis. *Piedad Litúrgica*. Cuernavaca: Benedictinas, 1957.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1988.
- BRUNETTO, Carlos Javier Castro. *Franciscanismo y Arte Barroco en Brasil*. Santa Cruz de Tenerife: Asociación Hispánica de Estudios franciscanos. 1996
- BUENO, Eduardo. *A Viagem do Descobrimento*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- BUENO, Eduardo. *Náufragos, Traficantes e Degredados*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998
- BURNS, Edward Mcnall. *História da Civilização Ocidental*. 2 Vol. Rio de Janeiro: Globo, 1986.
- BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.
- CALCAGNO, Giuseppe et al. *Profili di Liturgisti*. Roma: Centro Azione Liturgica, 1970.
- CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El Rey Dom Manuel*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CARR, Efrem, (org.). *Architettura e Arti per la Liturgia: Atti del V Congresso Internazionale di Liturgia*. Roma: Studia Anselmiana, 2001.
- CLARO, Mauro. *UNILABOR: Desenho Industrial. Arte Moderna e Autogetão Operária*. São Paulo: Senac, 2001.
- COMBY J. e LEMONON, J.- P. *Roma em Face a Jerusalém: Visão de Autores Gregos e Latinos*. São Paulo: Paulinas, 1987.
- CONTI, F. *Como Reconhecer a Arte Românica*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- CONGAR, Yves. *El Mistério del Templo*. Barcelona: Estela, 1964
- CORBUSIER, Le. *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- COSTA, Lúcio. *Arquitetura*. Rio de Janeiro: Bloch, 1980.

COSTA, Valeriano dos Santos. *Viver a Ritualidade Litúrgica Como Momento Histórico da Salvação: participação litúrgica segundo a Sacrosanctum Concilium*. São Paulo: Paulinas, 2005.

DANON, Diana Dorothea e ARROYO, Leonardo. *Memória e Tempo das Igrejas de São Paulo*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, Universidade de São Paulo, s. d.

DE BENEDETTI Emma; SALMONI, Anita. *Architettura Italiana a San Paolo*. San Paolo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1953.

DEISS, Lucien. *A Ceia do Senhor*. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 1985.

DI CIACCIA, Gabriella Cattaneo. *Il Luogo di Culto nella Storia*. Milano: Ancora, 1989.

DONGHI, Antonio. *Gesti e Parole*. Roma: Libreria Editrice Vaticana, 1993.

DORFMAN, Gabriel. *História do Cimento e do Concreto: Desde os Primórdios até a Primeira Guerra Mundial*. Brasília: UnB, 2003.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].

ELIADE, Mircea. *Origens: História e Sentido na Religião*. Lisboa: 70, [s.d.].

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ETZEL, Eduardo. *Arte Sacra: Berço da Arte Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1984.

FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FRANÇOIS, Augustin. *Participação Ativa na Missa*. Rio de Janeiro: Lúmen Christi, 1954.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GATTI, Vincenzo. *Liturgia e Arte*. Bologna: Centro Editoriale Dehoniano, 2001.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 15. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993

GOZZOLI, Maria Cristina. *Como Reconhecer a Arte Gótica*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

GRILLO, Andrea. *La Nascita della Liturgia nel XX Secolo*. Assisi: Cittadella Editrice, 2003.

GUARDINI, Romano. *O Espírito da Liturgia*. Rio de Janeiro: Lúmen Christi, 1942.

GUARDINI, Romano. *Les Signes Sacrés*. Paris: Spes, 1938.

HAMMAN, A. G. *A Vida Cotidiana dos Primeiros Cristãos: (95-197)*. São Paulo: Paulus, 1997.

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HOORNAERT, Eduardo (Org.). *História da Igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983.

IGLESIAS, Francisco. *A revolução Industrial*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ISNARD, Clemente. *Dom Martinho*, Rio de Janeiro: Lúmen Christi, 1999.

ISNARD, Clemente. *Cadernos de Liturgia*. n. 10. São Paulo: Paulus, 2003.

- JUNGAMNN, J. A. *Missarum Sollemnia*. São Paulo: Paulus, 2009.
- JUNGAMNN, J. A. *Eredità Liturgica e Attualità Pastorale*. Roma: Paoline, 1962.
- JUNGAMNN, J. A. *La Celebrazione Litúrgica*. Milano: Vita e Pensiero, 1939.
- KRAUTHEIMER, R. *Architettura Paleocristiana e Bizantina*. Torino: Einaudi, 1986.
- KITSON, Michael. *O Barroco*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.
- LASSUS, Jean. *Cristandade Clássica e Bizantina*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.
- LEMOS, Carlos A. C. *O que é Arquitetura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- LEMOS, Carlos A. C. *Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 2000, 5ª ed.
- LEROY, Alfred. *Nascimento da Arte Cristã: Do Início ao Ano Mil*. Sei e Creio, Enciclopédia do Católico no Século XX. São Paulo: Flamboyant, 1960.
- LODOÑO, Fernando Torres (org.). *Paróquia e Comunidade no Brasil*. São Paulo: Paulus, 1997.
- LOUREIRO, Maria Amélia Salgado. *A Evolução da Casa Paulistana e a Arquitetura de Ramos de Azevedo*. São Paulo: Voz do Oeste, 1981.
- LUSTOSA, Oscar de Figueiredo. *A Igreja Católica no Brasil República*. São Paulo: Paulinas, 1991.
- LUTZ, Gregório. *Celebrar em Espírito e Verdade*. São Paulo: Paulus, 1997.
- LUTZ, Gregório. *História Geral da Liturgia*. São Paulo: Paulus, 2009.
- LUTZ, Gregório. *Liturgia Ontem e Hoje*. São Paulo: Paulus, 1995.
- LUTZ, Gregório. *Páscoa Ontem e Hoje*. São Paulo: Paulus, 1995.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- MACHADO, Regina Céli de Albuquerque. *O Local de Celebração: Arquitetura e Liturgia*. São Paulo: Paulinas, 2001.
- MALDONADO, Luís. *A Ação Litúrgica*. São Paulo: Paulus, 1998.
- MANCINELLI, Fabrizio. *Le Catacombe Romane e L'Origine Del Cristianesimo*. Calenzano (Firenze): Stampa Nazionale, 1998.
- MATOS, Henrique Cristiano José. *Nossa História. 500 Anos de Presença da Igreja Católica no Brasil*. Tomo 2, São Paulo: Paulinas, 2002.
- MELLO, Eduardo Kneese de. *A Herança Mourisca da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: FAUUSP, [s.d.]
- MELLO, Suzy de. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- MELO, José Raimundo de. *A Participação Ativa na Liturgia: Grande Aspiração da Reforma Litúrgica do Vaticano II*. In: SILVA, José Arioaldo da; SIVINSKI, Marcelino. *Liturgia: um Direito do Povo*. Petrópolis: Vozes, 2001.

- MORAES, Francisco Figueiredo d. *O Espaço de Culto à Imagem da Igreja*. São Paulo: Loyola, 2009.
- MORAES, Geraldo Dutra de. *A Igreja e o Colégio dos Jesuítas de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura Municipal de São Paulo, 1979.
- MONTE-MÓR, Roberto Luís de Melo. *A Fisionomia das Cidades Mineradoras*. Belo Horizonte: CEDEPLAR/FACE/UFMG, 2001.
- NEUNHEUSER, Burkhard et al. *La Liturgia: Panorama Storico Generale*. Casale Monferrato: Casa Editrice Marietti, 1978.
- NEUNHEUSER, Burkhard et al. *La Liturgia: Momento nella Storia della Salvezza*. Casale Monferrato: Casa Editrice Marietti, 1978.
- NEUNHEUSER, Burkhard. *Storia della Liturgia Attraverso le epoche culturali*. Roma: Edizioni liturgiche, 1983.
- NIEMEYER, Oscar. *Como se Faz Arquitetura*. Petrópolis, 1986.
- NOCENT, Adrien. *Liturgia Semper Reformanda*. Magnano: Qiqajon, 1993.
- NOCENT, Adrien et al. *Gli Spazi della Celebrazione Rituale*. Milano: O.R., 1984.
- OCHSÉ, Madeleine. *Uma Arte Sacra Para Nosso Tempo*. Sei e Creio, Enciclopédia do Católico no Século XX. São Paulo: Flamboyant, 1960.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó Religioso no Brasil e Seus Antecedentes Europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1983.
- PALUDO, Faustino. *Liturgia: Ação de Deus na Comunidade de Fé*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- PARSCH, Pius. *Para Entender a Missa*. Rio de Janeiro: Lúmen Christi, 1962.
- PASTRO, Cláudio. *Guia do Espaço Litúrgico*. São Paulo: Loyola, 1999.
- PASTRO, Cláudio. *Arte Sacra*. São Paulo: Paulinas, 2001.
- PASTRO, Cláudio. *Arte Sacra: O Espaço Sagrado Hoje*. São Paulo: Loyola, 1993.
- PETERS, Paulhans. *Iglesias y Centros Parroquiales*. Barcelona: Gustavo Gili, [s.d.]
- PLAZAOLA, Juan. *El Arte Sacro Actual*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.
- PORTO, Humberto. *Liturgia Judaica e Liturgia Cristã*. São Paulo: Paulinas, 1977.
- PORTOGHESI, Paolo et al. *Lo Spazio della Celebrazione Religiosa e Le Arti*. Milano: Sinai, 1995.
- PRADO, Yan de Almeida. *A Grande Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Edart, 1976.
- RICHTER, Klemens. *Spazio Sacro e Immagini di Chiesa*. Bologna: Centro Editoriale Dehoniano, 2002.
- RIGHETTI, Mario. *Historia de la Liturgia*. Vol. 1. Madrid: BAC, 1955.

- RIGHETTI, Mario. *Manuale di Storia Liturgica*. Vol. 3. Milano: Ancora, 1949.
- ROBERT, Fernand. *A Religião Grega*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ROBERTO, Tagliaferri. *Saggi di Architettura e iconografia dello Spazio Sacro*. Padova: Messaggero, 2011.
- RODRIGUES, Júlio. *D. Duarte Leopoldo e Silva: Esboço Biográfico*. São Paulo: Instituto D. Anna Rosa, 1929.
- ROULIN, E. *Nos Église: Liturgie, Architecture Moderne et Contemporaine, Mobilier, Peinture et Sculpture*. Paris: P. Lethielleux Editeur, 1938.
- RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no Paraíso*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SAIA, Helena. *Da Capela à Metrópole*. São Paulo: Imagem Data, 1997.
- SANSON, Virginio. *Lo Spazio Sacro*. Padova: Messaggero, 2002.
- SCHNELL, Hugo. *La Arquitetura Eclesial del Siglo XX en Alemania*. Munich: Schnell & Steiner, 1974.
- SCHUBERT, Guilherme. *Arte Para a Fé*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas No Brasil: 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 2002.
- SILVA, José Arioaldo da. *A Presidência Litúrgica na História. Alguns Apontamentos*. In: SILVA, José Arioaldo da; SIVINSKI, Marcelino. *Liturgia: um Direito do Povo*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- SILVA, José Arioaldo da. *O Movimento Litúrgico no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- SMITH, Roberto C. *Arquitetura Jesuítica No Brasil*. São Paulo: FAUUSP, 1962.
- SONDA, Laíde Inês. *A Evolução dos Espaços de Culto da Religião Católica*. Trabalho de Graduação Interdisciplinar, São Paulo: Universidade Mackenzie, 1998.
- SOUZA, Ney de (Org.). *O Catolicismo em São Paulo*. São Paulo: Paulinas, 2004.
- TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. *São Paulo nos Primeiros Anos*. Tours: Imprensa de E. Arrault Et Cie., 1920.
- TIRAPELI, Percival (org.). *Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva*. São Paulo: Unesp, 2001.
- TIRAPELI, Percival. *Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó*. São Paulo: Unesp, 2003.
- TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A Capital da Solidão – Uma História de São Paulo das Origens a 1900*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- TORRES, João Camilo de Oliveira. *História de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Instituto Nacional do Livro, 1980.

- TRASFERETTI José; GONÇALVES, Paulo S. L. (org.), *Teologia na Pós-Modernidade*. São Paulo: Paulinas, 2003.
- TRÉVEDY, François Cassingena. *La Bellezza della Liturgia*. Magnano: Qiqajon, 2003.
- VALENZIANO, Crispino, *Architetti di Chiese*, Palermo, L'Epos Società Editrice, 1995.
- VARALDO, Giuseppe, *La Chiesa Casa del Popolo di Dio*, Colle Don Bosco (Asti), Elle Di Ci, 1974.
- VASCONCELOS, Sylvio. *Vida e Obra de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo: Cia. Editora Nacional/MEC, 1979.
- VAUX, R. *Instituições de Israel no Antigo Testamento*. São Paulo: Paulus, 2003.
- VILHENA, Maria Ângela e PASSOS, João Décio (orgs.). *A Igreja de São Paulo*. São Paulo: Paulinas, 2005.
- VISENTIN, Pelagio et al. *Un'Architettura per L'Assemblea del Popolo di Dio*. Roma: Ufficio Liturgico Nazionale, 1986.
- VV. AA. *A Igreja nos Quatro Séculos de São Paulo*, Vol I. São Paulo: EDONAL, 1955.
- VV. AA. *Arquitetura Religiosa*. São Paulo: FAUUSP e MEC-IPHAN, 1978.
- VV. AA. *Os Dominicanos*. São Paulo: Província Dominicana do Brasil, 1981.
- VV. AA. *Il Tempio: Atti della XVIII Settimana Liturgica Nazionale*. Monreale: Centro Azione Liturgica, 1967
- WEHLING, Arno. *Formação do Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- WILLEKE, Frei Venâncio, OFM. *Franciscanos na História do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- WILMSEN, Klaus Carlos. *O Ambão: Monumentum Pachale*. Algumas Considerações a Respeito do Espaço Litúrgico Atual. In: SILVA, José Arioaldo da; SIVINSKI, Marcelino. *Liturgia: um Direito do Povo*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de Uma Geração: Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ZEVI, Bruno. *Arquitetura e Judaísmo: Mendelsohn*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ZEVI, Bruno. *Saber Ver a Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Dicionários

- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, (orgs.). *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2000.

MISTRORIGO, Antonio. *Dizionario Litúrgico-Pastorale*. Padova: Edizioni Messaggero, 1977.

ROWER, Basílio. *Dicionário Litúrgico*. Petrópolis: Vozes, 1947.

SARTORE, Domenico e TRIACCA, M. Achille (orgs.). *Dicionário de Liturgia*. São Paulo: Paulus, 1992.

Revistas:

REB

AGUIRRE, D. José Carlos de. “A Obra dos Tabernáculos e a arte Litúrgica”. In: REB 3 (1943) 2. p. 132

KELLER, D. Thomaz. “Proíbe o Concílio Plenário Brasileiro a Missa Dialogada?” In: REB Vol. 1 fasc. 3 (1941) 545-551.

NABUCO, Joaquim. “O Direito Litúrgico no Concílio Plenário Brasileiro”. In: REB vol. 1 (1941) p. 113.

NABUCO, Mons. Joaquim. “Igrejas para o Nosso Tempo”. In: REB 2 (1942) 15.

ORTIZ, Pe. Carlos. “A nova Ordem na Vida Paroquial” In: REB 1, fasc. 3, (1941), p. 390ss.

PASSOS, Pe. Dinarte Duarte. “A Moderna Arquitetura Religiosa”. In: REB 4, fasc. 3 (1944) p. 591

PASSOS, Pe. Dinarte Duarte. “Normas Gerais Para a Construção de Um Templo”. REB vol. 7 fasc. 1 (1947) 94-106. p.134.

PRENTKE, Pe. Damião. “Arquitetura Moderna, Sim ou Não?”. In: REB 19 fasc. 1 (1959) 109-110

VOZES

AZEVEDO, Soares de. “Para um Bom Movimento Litúrgico”, Petrópolis: *Vozes* 16 (1922), 136-141

OSWALD, Carlos. “S. Pio X e a Arte”. *Vozes* fasc. 5 (1954) 473-479

OSWALD, Carlos. “Arte Sacra no Século XX”. In: *Vozes*, 11 (1953), 397.

Teses e Dissertações:

BARBOSA, Marcelo Consiglio. *A Obra de Adolf Franz Heep no Brasil* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FAUUSP, 2002.

CHIOVATTO, Milene. *Desejos Imigrados: Análise de Igrejas Católicas na Mooca e Glicério Como Objetos Culturais e Identitários* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: ECA-USP, s.d.

RAMIREZ, Karen Niccoli. *Catedral da Sé de São Paulo: Aspectos Históricos, Arquitetônicos e Estruturais* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Escola Politécnica da USP, 2005.

SONDA, Laíde. *A Evolução dos Espaços de Culto da Religião Católica* (Trabalho de graduação Interdisciplinar). São Paulo: Universidade Mackenzie, 1998.

Arquivos e bibliotecas consultadas:

Arquivo da província dominicana

R. Pedro Batista Martins, 86 – Bairro Aarão Reis – Belo Horizonte – Minas Gerais.

Arquivo Metropolitano D. Duarte

Av. Nazaré, 993 – Ipiranga – São Paulo-SP.

Biblioteca da FAU-USP

Rua Maranhão, 88 – Higienópolis – São Paulo-SP.

Rua do Lago, 876 - Cidade Universitária – São Paulo-SP.

Biblioteca da Escola Politécnica – USP

Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa 03, n. 380 – Cidade Universitária – São Paulo-SP.

Biblioteca da UNESP – Ipiranga

R. Luiz Lazagna, 400 – Ipiranga – São Paulo-SP.

Biblioteca de teologia e filosofia da UNIFAI

Av. Nazaré, 993 – Ipiranga – São Paulo-SP.

Páginas na Internet:

Sobre as Reduções Jesuíticas:

<http://www.gesuiti.it/storia/24/25/459/listapersonaggi.asp>, acesso em 03.04.2011.

Sobre a Catedral de São Paulo:

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/catedraldase/>, acesso em 15.06.2011.

Sobre Giulio Micheli:

<http://milpovos.prefeitura.sp.gov.br/interna.php?com=1&lang=1&id=330>, acesso em 18.06.2011

Sobre Oscar Pereira da Silva:

<http://www.sampa.art.br/saopaulo/Biog.%20Oscar%20Pereira%20da%20Silva.htm>, acesso em 11.06.2011.

Sobre Frank Lloyd Wright:

http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq018/arq018_03.asp, acesso em 19/09/2011.

Site da Paróquia Notre-Dame-du-Raincy:

<http://paroisse.leraincy.free.fr/archi-construc.html>, acesso em 17.09.2011

Sobre Auguste Perret:

<http://www.arcoweb.com.br/debate/debate73.asp>, acesso em 11.09.2011.

Sobre Le Corbusier:

<http://www.vitruvius.com.br/resenhas/textos/resenha008.asp>, acesso 15.09.2011.

Sobre Cândido Portinari:

<http://casadeportinari.com.br/cronologia.htm>, acesso em 03.08.2011

Sobre Alfredo Ceschiatti:

<http://www.memorial.org.br/paginas/biblioteca/biografias/ceschiatti.html>, acesso 03.08.2011

Sobre Paulo Werneck:

<http://www.projetopaulowerneck.com.br/areaGrid2Colunas.asp?Area=BIOGRAFIA&Idioma=P>, acesso 03.08.2011.

Sobre Burle Marx:

<http://www.burlemarx.com.br/historico.htm>, acesso em 03.08.2011.

Sobre Fulvio Pennacchi:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=2622, acesso em 05.09.2011

Sobre Alfredo Volpi:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&cd_verbete=2141, acesso em 05.11.2011.

Sobre Bruno Giorgi:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&cd_verbete=511, acesso em 05.11.2011

Sobre o termo grego “*antropós*”:

<http://itis.volta.alessandria.it/episteme/ep6/ep6-vieni.htm>, acesso em 06.11.2011

Sobre Liuba Wolff:

http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&cd_verbete=175, acesso em 04.09.2011.

Sobre Yolanda Lederer Mohalyi:

http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=1937, acesso em 04.09.2011.

Sobre Giuliano Vangi:

<http://www.scultura-italiana.com/Galleria/Vangi%20Giuliano/index.html>, acesso em 12.09.2011.

Sobre Bruno Giorgi:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&cd_verbete=511, acesso em 05.11.2011