PAULO MENDES DA ROCHA E A JUNTA DE DILATAÇÃO DA CAPELA DE SÃO PEDRO

ARQUITETURA E SIGNIFICADO

Fernando Delgado Páez



PAULO MENDES DA ROCHA E A JUNTA DE DILATAÇÃO DA CAPELA DE SÃO PEDRO: ARQUITETURA E SIGNIFICADO

Fernando Delgado Páez

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, Linha de pesquisa Teoria e Ensino de Arquitetura.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto

Rio de Janeiro Março/2018

PAULO MENDES DA ROCHA E A JUNTA DE DILATAÇÃO DA CAPELA DE SÃO PEDRO: ARQUITETURA E SIGNIFICADO

Fernando Delgado Páez

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura, Linha de pesquisa Teoria e Ensino de Arquitetura.

iii

Aprovada por	
Presidente, Prof. Dr. Gustavo Rocha-F	^D eixoto
Prof. Dr. Laís Bronstein	
Prof. Dr. Anat Falbel	

Anroyada nor

Rio de Janeiro Março/2018

ii

CIP - Catalogação na Publicação

Delgado Páez, Fernando

PAULO MENDES DA ROCHA E A JUNTA DE DILATAÇÃO DA
CAPELA DE SÃO PEDRO: ARQUITETURA E SIGNIFICADO /
Fernando Delgado Páez. -- Rio de Janeiro, 2018.
161 f.

Orientador: Gustavo Rocha-Peixoto.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura,
2018.

1. Crítica e Interpretação (Arquitetura). 2. História de Arquitetura. 3. Projeto de Arquitetura. 4. Teoria de Arquitetura. 5. Arquitetura de Igrejas. I. Rocha-Peixoto, Gustavo, orient. II. Título.

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

email: fernandodelgadopaez@gmail.com

vii

A mis padres Antonio y María Francisca y mis hermanos Lucas y Marta

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Gustavo Rocha-Peixoto pela confiança inicial, por ter acolhido minhas inquietações e tê-las estimulado e orientado. Devo lhe agradecer também os precisos comentários e questionamentos que em cada encontro descortinaram um fértil horizonte de trabalho sem o qual esta dissertação não teria sido concebível. Devo a ele igualmente a experiência docente em sua disciplina de História da Arquitetura e da Arte, da qual este trabalho se beneficiou.

Agradeço a Anat Falbel e Laís Bronstein pelas preciosas considerações no exame de qualificação, que nortearam as pesquisas mais significativas desde aquele momento até o final do trabalho, assim como pelas valiosas observações realizadas na defesa final.

Agradeço a Paulo Mendes da Rocha, Alexandre Delijaicov e Eduardo Colonelli pela generosidade das respectivas entrevistas concedidas, inestimáveis contribuições. Agradeço também a Eliane Duarte Alves e Helene Afanasieff, do escritório de Paulo Mendes da Rocha, pela solicitude e facilitação de acesso ao arquivo do arquiteto.

Agradeço a todos os professores que fizeram parte desta caminhada, particularmente pelos aportes e provocações fundamentais para este trabalho, a Luiz Costa Lima, Cristiane Duarte, Ethel Pinheiro, Tania Clemente de Souza e Fabiola Zonno.

Agradeço a Isaura Bonavita, do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, pelo auxílio nas visitas ao Palácio Boa Vista e sua capela. Também em Campos do Jordão devo agradecer ao IPHAC, em particular a Maurício de Souza Lino.

Agradeço aos colegas com que compartilhei estes anos pelas apreciações sobre o trabalho, assim como pelo apoio e prestatividade.

Agradeço a Isabela Canêdo pelo auxílio com incontáveis tarefas desta dissertação, pelas considerações sobre a pesquisa durante numerosas conversas, e sobretudo, pela carinhosa companhia que minguou a solidão que uma empreitada deste tipo costuma impor.

Agradeço à minha família, especialmente pais e irmãos, a quem devo os maiores e mais cúmplices incentivos e alentos.

RESUMO

PAULO MENDES DA ROCHA E A JUNTA DE DILATAÇÃO DA CAPELA DE SÃO PEDRO: ARQUITETURA E SIGNIFICADO

Fernando Delgado Páez

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

A junta de dilatação terreno-nave da Capela de São Pedro, projetada por Paulo Mendes da Rocha, assim como qualquer outro detalhe ou decisão de uma obra de arquitetura, naturalmente, não se fundamenta apenas por razões técnicas. Sem por isso fazer uma distinção entre razões técnicas e de outra natureza, o que seria pouco proveitoso, o objetivo deste trabalho é analisar e interpretar o significado da junta de dilatação da Capela de São Pedro. Será feita uma aproximação a possíveis razões de sua concepção, assim como a identificar sua importância para a Capela e para a obra do arquiteto.

Serão usados os métodos próprios da critica arquitetônica, isto é, analisar, além da observação e experiência no projeto construído, uma ampla variedade de objetos afins a ele: croquis, plantas, cortes, detalhes, maquetes, textos, depoimentos, etc. colocando a obra e estes objetos em interlocução com a história.

Palavras-chave: Crítica e Interpretação (Arquitetura), História de Arquitetura, Projeto de Arquitetura, Teoria de Arquitetura, Arquitetura de Igrejas.

Rio de Janeiro Março/2018

ABSTRACT

PAULO MENDES DA ROCHA AND THE EXPANSION JOINT OF THE CHAPEL OF ST. PETER: ARCHITECTURE AND MEANING

Fernando Delgado Páez

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

The ground-nave expansion joint of the Chapel of St. Peter, designed by Paulo Mendes da Rocha, as well as any other detail or decision of a work of architecture naturally is not based only on technical reasons. Without making a distinction between technical and other reasons, which would be of little use, the purpose of this work is to analyse and interpret the meaning of the expansion joints of the Chapel of St. Peter. We will approach possible reasons for its conception, as well as identify its importance for the Chapel and for the work of the architect.

Proper methods to architectural criticism will be used. That is, we will analyse –in addition to observation and experience of the building itself– a wide variety of objects related to it: sketches, plans, details, models, texts, testimonies, etc. putting the work and these objects in interlocution with history.

Key-words: Criticism and Interpretation (Architecture), Architecture History, Project of Architecture, Architectural Theory, Church Architecture.

Rio de Janeiro Março/2018

RESUMEN

PAULO MENDES DA ROCHA Y LA JUNTA DE DILATACIÓN DE LA CAPILLA DE SAN PEDRO: ARQUITECTURA Y SIGNIFICADO

Fernando Delgado Páez

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Rocha-Peixoto

Resumen da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Ciências em Arquitetura.

La junta de dilatación terreno-nave de la Capilla de San Pedro, proyectada por Paulo Mendes da Rocha, así como cualquier otro detalle o decisión de una obra de arquitectura, naturalmente, no se fundamenta apenas en razones técnicas. Sin, de esta forma, hacer distinción entre razones técnicas o de otra naturaleza, que sería poco útil, el objetivo de este trabajo es analizar e interpretar el significado de la junta de dilatación de la Capilla de San Pedro. Se hará una aproximación a posibles razones de su concepción, así como a identificar su importancia para la Capilla y para la obra del arquitecto.

χi

Serán usados los métodos propios de la crítica arquitectónica, es decir, analizar, además de la observación y experiencia en el propio proyecto construido, una amplia variedad de objetos afines a él: croquis, plantas, secciones, detalles, maquetas, textos, testimonios, etc. colocando la obra y estos objetos en interlocución con la historia.

Palabras clave: Crítica e Interpretación (Arquitectura), Historia de Arquitectura, Proyecto de Arquitectura, Teoría de Arquitectura, Arquitectura de Iglesias.

Rio de Janeiro Março/2018

SUMÁRIO

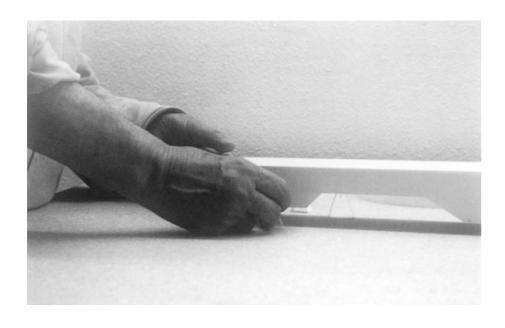
1.INTRODUÇAO	14
2. CAPELA PALATINA	30
- El Escorial, e outros	34
-Oátrio	37
- Desmontes e aterros	38
- O Imperador e o Interventor	40
- Dois ou mais conexões contingentes	49
3. A CÚPULA	54
- Teto celestial	56
-Vigas	63
- Família de projetos	69
- Anos sessenta	71
- Topografia Cristiana	74
- Água	78
- Duas ou mais lembranças de Niemeyer	85
- São Pedro, a cruz e as chaves	90
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
5. ANEXOS	108
- Entrevista a Paulo Mendes da Rocha	110
- Entrevista a Eduardo Colonelli	132
- Ficha do projeto	143
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	146
7 LISTA DE ILLISTRAÇÕES	154

xiii









Uma junta de dilatação é, antes de nada, um problema. Raramente ela se manifesta como algo além de sua estrita solução em termos utilitários. Habitualmente, a perícia dos arquitetos costuma se revelar frágil quando tentam ocultá-la, não porque precise ser visível, mas porque não é insólito encontrar pouco desejadas rachaduras em essa região. Quando elas não aparecem, uma antipática borracha finge ter sido uma boa solução. Em outros casos, a malha regular de pilares de uma estrutura de concreto é importunada, cada aproximadamente quarenta metros, com pilares simplesmente duplicados, sugerindo que, por meio de um exercício de conformismo, mais uma vez, o problema foi devidamente solucionado.

Se olharmos a obra de Paulo Mendes da Rocha, a junta de dilatação parece ser, ao contrário, um tema central, de primeira ordem. Não por acaso ela ganha em cada projeto um talhe novo e específico, de acordo com o corpo da obra. As variedade de espécimes de junta de dilatação que Mendes da Rocha projetou, que desde o croqui aparecem, não podem ser o simples resultado de solucionar o problema dos movimentos estruturais. O que há, então, por trás delas? O quê levou o arquiteto a fazê-las, e fazê-las dessa forma? Quais as razões delas terem sido feitas? A junta de dilatação é sempre um encontro, uma conversa. Do quê esse encontro se trata? Qual é seu discurso? Quem são esses personagens? Por quê eles decidiram se confrontar, bater um papo?

A junta de dilatação aparente, sem que os elementos se toquem, decerto, impede qualquer rachadura por movimentos estruturais. Entretanto, às vezes, a junta aparente é ninho de aranhas, lagartixas e todo tipo de bichos, e se a junta for muito grande, até de pombos, e, quem sabe, ratos. Às vezes, a junta, enquanto pequena caverna eternamente inacessível a nós, torna-se também casa misteriosa de indesejáveis indivíduos. Quais são esses mistérios? Quais os enigmas que oculta esse universo escuro que não alcançamos?

Todas as perguntas acima, dirigidas à junta de dilatação da Capela de São Pedro, são o problema que este trabalho enfrenta. A questão, se quer somente uma, seria: porquê Paulo Mendes da Rocha fez a junta de dilatação da Capela de São Pedro? Urge então, antes de nada, apresentar a junta: de quem estamos falando?

De acordo com as considerações anteriores, a Capela de São

FIG 01

Página anterior parte superior: Desenho de Paulo Mendes da Rocha.

FIG 02

Página anterior parte inferior: Fotografia de Paulo Mendes da Rocha junto a maguete do Cais das artes de Vitória.

FIG 03

Próxima página: Fotografias de outros encontros e juntas de dilatação na obra de Paulo Mendes da Rocha. De esquerda a direita e de cima para baixo: Juntas de dilatações pilar-viga da fachada da casa Gerassi (acima), encontro de pilar de concreto e viga metálica no Museu Nacional dos Coches de Lisboa (sob a imagem anterior), fresta entre as chapas do pilar e da viga no pórtico da Praça do Patriarca, encontro do "peitoril" das escadas de acesso com o corpo da Casa no Butantã, junta de dilatação da aba inferior da viga da Loja Forma com os muros-pilar laterais e junta de dilatação do MuBE.













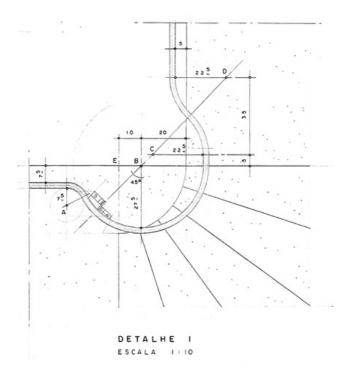


FIG 04 Fotografia da Capela de São Pedro.

FIG 05
Fragmento de prancha de detalhamento de guarda-corpos da Capela de São Pedro, projeto executivo. Detalhe da escada do batistério.

Pedro não é excepção dentro no conjunto da obra do arquiteto, ela, inclusive, possui várias juntas de dilatação. Elas independizam estruturalmente os principais elementos do programa: o coro, a nave e o batistério com sua escada. Nave e coro estão suspensos do chão pelo único pilar central, de tal forma que são grandes balanços que apenas se conectam com o terreno através destas juntas de dilatação.

O desenho do guarda-corpo projetado por Mendes da Rocha, hoje desvirtuado após uma reforma hostil, evidencia a importância das juntas e os movimentos que elas permitem. O guarda-corpo é o único elemento que interliga todas as partes. Seu corrimão sobrevoa as juntas sem tocá-las. As buchas de náilon e pequenas borrachas de neoprene detalhadas no projeto executivo, além de, claro, as propriedades mecânicas do aço, possibilitam os movimentos de cada uma das partes do pouco maleável concreto que as juntas de dilatação independizam, garantido seu correto comportamento estrutural.



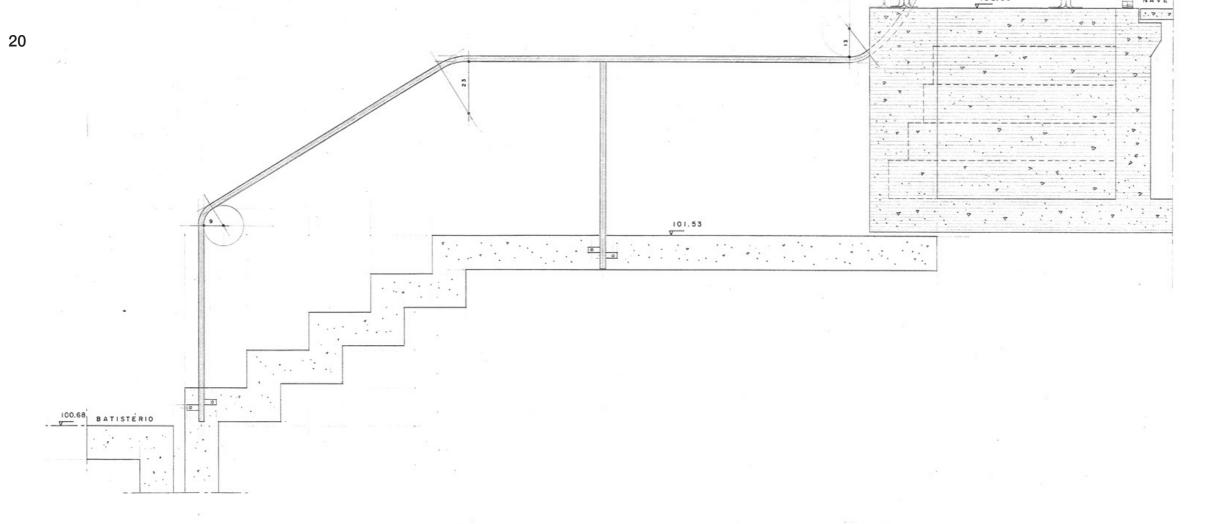
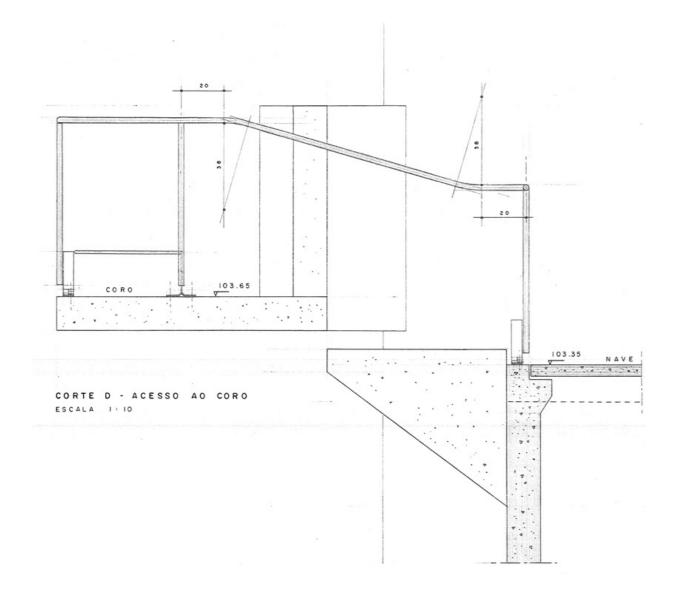
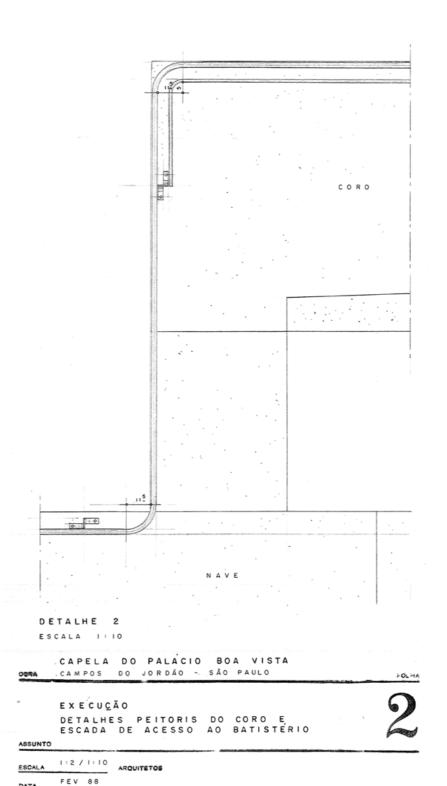


FIG 06
Fragmento de prancha de detalhamento de guarda-corpos da Capela de São Pedro, executivo.
Detalhe da escada do coro.

Mas concentraremos nossa atenção aqui na junta de dilatação terreno-nave, aquela que separa o muro de arrimo da esplanada do Palácio Boa Vista da nave da Capela de São Pedro. Ela é que talvez seja a mais significativa, quiçá, em parte, porque confronte um maior número de toneladas, mais energia. Esta junta de dilatação é necessária para permitir que o encontro entre o terreno e a nave não gere patologias, entretanto, se faz difícil pensar que ela precisasse ter 5 cm. Não são os ao redor de 20 cm da junta de dilatação do MuBE, agora o visitante anda em cima dela, mas sua presença é suficiente para sugerir que ela não foi realizada apenas como elemento servil da construção. Insistimos, por que teria sido realizada, então?

Nosso objeto de estudo será, por tanto, esse pedaço de vazio de 5,50x1,00x0,05m. Em termos musicais, poderíamos dizer, parece um silencio oportuno, necessário. Em termos literários,



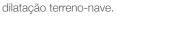


PAULO ARCHIAS MENDES DA ROCHA - ARQUITETO

C. R. E. A. N.º 10.669/D REG. N.º 8645 64 REGIÃO
RUA SENTO FREITAS 308 6.º AND CJ 51 FONE 399 3175 GEP 01220 SAU P. ULO BINASA

23

22



Fotografia do interior da Capela de São Pedro. Na parte inferior, junta de

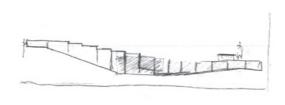




FIG 07

Fotografia de naveta litúrgica e dois desenhos de Paulo Mendes da Rocha (à esquerda nave da Capela de São

Palavras de Paulo Mendes da Rocha em entrevista de Guilherme Wisnik. Veia: WISNIK, Guilherme (org.), Encontros: Paulo Mendes da Rocha. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012. p.322.

Depoimento de Delijaicov em entrevista do autor realizada no dia 24-01-2018.

Joseph Rykwert trata também da referência à barca de São Pedro como possibilidade metafórica das igrejas. Confira: RYKWERT, Joseph. Church Building. Londres: Hawthorn Books, 1966. p. 8.

24

Veja: PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. pp. 238-247.

COLQUHOUN, Alan. Tipologia e metodologia de projeto. In NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

nosso trabalho será similar ao de Edmund Wilson parafraseado por Mendes da Rocha, ler e se perguntar: "mas porque diabos esse cara escreveu isso?"1

À primeira vista podemos notar que a junta de dilatação cria uma situação singular: a nave parece flutuar sobre a água. Isto possibilita pensar em cenas atraentes, como a imaginada por Alexandre Delijaicov, integrante da equipe de projeto, em que o visitante que participa de uma misa cedo poderia ter a impressão de estar flutuando encima das nuvens do céu, devido à alta localização da Capela, que se debruça sobre a ampla paisagem, e ao fenômeno de névoa baixa recorrente na região durante as primeiras horas do dia². Névoa que poderia parecer ter saído como incenso de uma grande naveta litúrgica. A igreja possui uma ampla possibilidade de associações em torno do tema náutico -tema recorrente também no imaginário do arquiteto- como, outro exemplo comum, a barca de São Pedro3, que parece aqui estar encostada no muro de arrimo, como se este fosse um cais. A junta de dilatação como um umbral entre o fanum e o profanum, segundo a leitura de Daniele Pisani⁴, já poderia ser suficiente para pensar que a junta de dilatação não apenas foi feita para solucionar o problema estrutural. Entretanto, esperamos fazer ver o leitor que os possíveis motivos que explicam a importância da junta de dilatação vão muito além destas associações preliminares.

O projeto é engendrado a partir de um conjunto de decisões ou escolhas que definem infinitude de variáveis, como Alan Colquhoun propunha ao colocar como exemplo o processo projetual para o desenho de um avião: "A posição da unidade de força é uma variável; a posição das assas e da cauda do avião é outra variável"5. A continuação ele ressalta que "a posição de uma afeta a forma da outra", por tanto, ele diz, "a aplicação de leis gerais é um componente necessário da forma, mas não basta para determinar a configuração real" do avião. Isto é mais evidente no campo arquitetônico, onde



segundo o próprio Colquhoun, "esse problema é mais crucial, porque as leis gerais da física e os fatos empíricos são ainda menos capazes de determinar a configuração final que no caso do avião ou de uma ponte"⁶. Dentre estes dois tipos de decisões que definem as variáveis do projeto, nos interessam particularmente, a fim de conseguir compreendê-las melhor, aqueles que não são motivados por razões utilitárias ou práticas, que escapam das "leis gerais" como Colguhoun aponta, mas que entretanto não podem ser apenas enxergadas como imotivadas, gratuitas ou aleatórias.

A final de contas, não são poucos os reconhecidos historiadores. críticos, teóricos e arquitetos que ao longo da história e recentemente definem arquitetura (ou procuram definir sua finalidade) como aquele projeto que vai além da função utilitária, sendo ao contrário aquilo que apenas responde ao problema de forma prática outra coisa que alguns chamariam de construção, em lugar de arquitetura.

Talvez seja imediato nos lembrar da conhecida sentença de Nikolaus Pevsner, que em 1943 publicou: "um abrigo para guardar bicicletas é uma construção", como "quase tudo aquilo que encerra um espaço, cuja escala seja suficiente para que o ser humano possa se deslocar", diferente de, ele diz, a catedral de Lincoln, que é uma obra de arquitetura7. Quase parafraseiando Pevsner, Bernard

PEVSNER, Nikolaus, Panorama da Arquitetura Ocidental. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.7.

TSCHUMI, Bernard. Arquitetura e Limites I. In NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 176.

RUSKIN, John. The seven lamps of architecture. New York: John Wilev. 1849. p. 8. [Tradução própria do texto original em inglês].

FRASCARI, Marco. O detalhe narrativo. In NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.552.

PALLASMAA, Juhani. Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Brookman, 2011. p. 67.

RYKWERT, Joseph. The necessity of artifice. Nova lorque: Rizzoli, 1982. pp.

26

Tschumi sustenta que "se o ato de construir tem uma relação com a utilidade, a arquitetura não o tem necessariamente"8. No século XIX, Ruskin afirmava que "ninguém chamará de arquitetônicas as leis que determinam a altura ou a posição de um bastião; mas quando ao revestir a pedra se adiciona um pedaço inútil, uma estria, por exemplo, haverá arquitetura"9. Para Marco Frascari "a arquitetura é uma arte porque se ocupa não só da necessidade primordial de abrigo, mas também da união de espaços e materiais de uma maneira significativa" 10. Para Juhani Pallasmaa, "a função atemporal da arquitetura é criar metáforas existenciais para o corpo e para a vida que concretizem e estruturem nossa existência no mundo"11. Contudo, esta distinção entre funções serve apenas para ilustrar nosso interesse de pesquisa, uma vez que leituras como as dos ensaios de Joseph Rykwert sugerem que, como exemplo, em The Sitting Position - a question of method¹², as funções utilitárias dificilmente podem ser identificáveis, ou facilmente separáveis do significado. Uma leitura abrangente da história, como a que Rykwert propõe, faz questionar: o que seria, no caso do projeto para uma cadeira, a chamada ergonomia? Quais seriam seus parâmetros? O quê seria conforto, se desvinculado de uma construção permanente de significados pelo ser humano, em contínua transformação?

Desta forma, para compreender nosso objeto de estudo, será necessário analisar e interpretar os significados da junta de dilatação da Capela de São Pedro. Esse será nosso objetivo. E desta forma, tratar de nos aproximar das possíveis razões que levaram a sua concepção, com o intuito de identificar sua importância.

A tarefa é naturalmente inacabável. Se não o fosse, não seria uma obra de arquitetura. Nas palavras de Ruth Verde Zein:

> Um trabalho desse tipo é, por definição, interminável. Mas pode chegar a ser suficiente: não porque se tenha esgotado o conhecimento da obra, mas porque foram atingidas as metas, que quem a estuda, propôs alcançar. Não porque chegou na verdade, mas porque já é possível ensaiar uma resposta plausível, que agora convém expor a uma comunidade mais ampla pois ao ser debatida nessa comunidade, dita acadêmica, o debate nos ajudará a aperfeiçoarmos nosso processo de reconhecimento crítico, nossas ideias e nossas conclusões. 13

Cientes disso, o que faremos será apenas uma das aproximações

possíveis. Para isso, retomando o Edmund Wilson de Mendes da Rocha, será necessário realizar uma leitura, no nosso caso, de arquiteto, e se perguntar o por quê. A análise, por tanto, enquanto arquiteto, será feita a partir da interpretação da obra: seus planos, seus croquis, maguetes, imagens e, claro, ela mesma construída. Logicamente, serão interpretadas também outras obras do arquiteto, assim como textos de outras interpretações sobre sua obra, entendendo como tal, também, a entrevista realizada ao autor e a equipe de projeto, que são, igualmente, uma interpretação da obra, um outro texto. Entendendo-as assim, acreditamos que não haja risco de nos descuidar, uma vez que Josep Quetglas já alertou que "quando um arquiteto explica porque optou por determinada forma, há muita probabilidade de que esteja desorientando a quem pergunta"14. Este material deverá ser confrontado com a história. Zein, apoiada em Carlos Eduardo Dias Comas, escreveu à respeito:

> Nessas leituras me interessa a questão [...] das influências que o ato de projetar essas obras trabalhou e transformou. Referências e influências que certamente existem porque nada nasce do nada, e porque a intuição não se exerce sobre o vazio, mas sobre o conhecimento dos precedentes notáveis aplicáveis ao caso, como afirmou Comas. 15

Ditas influências, por outra parte, nem sempre são outras obras de arquitetura. Obras de arte, acontecimentos históricos ou memorias de qualquer tipo formam parte da bagagem do arquiteto que, de maneira consciente ou inconsciente, emana na obra.

A pesquisa se justifica a partir do interesse do autor por entender e fazer arquitetura. O trabalho surge da inquietação de quem se propõe projetar e, diante do complexo, difícil e emaranhado fazer arquitetônico, ambiciona compreender -ao menos em parte- uma parcela desta enigmática ação humana. Nesse sentido, mais uma vez, Zein parece condensar com precisão o que pretendemos em última instância.

> [...] [A] prender a ver, para aprender a entender o que se vê –e finalmente– ver até mesmo o que não se vê de imediato, mas pode estar ali ou se manifestar. E uma vez vendo e entendendo o que há e o que pode haver. pode-se chegar a saber explicar, e eventualmente, a saber ensinar a ver, e quando for preciso e necessário, saber aplicar o que se aprendeu. 16

Por isso, a pesquisa buscou trabalhar com interpretações a partir

Fragmento de palestra de Josep Quetglas. Disponível em: https:// vimeo.com/130536346> [acesso em: 05/01/2018]

ZEIN, Ruth Verde. Há que se ir às coisas: revendo as obras. In ROCHA-PEIXOTO, Gustavo et al. Leituras em Teoria da Arquitetura 3: Objetos. Rio de Janeiro: Rio Books, 2011. p. 227.

Ibidem. pp. 214-215.

ZEIN, Ruth Verde. Há que se ir às coisas: revendo as obras. In ROCHA-PEIXOTO, Gustavo et al. Leituras em Teoria da Arquitetura 3: Objetos. Rio de Janeiro: Rio Books, 2011. p. 213. da leitura da obra e seu universo de objetos afins, evitando reiterar interpretações e leituras já realizadas, que nada acrescentariam para o leitor nem para o exercício. Buscou-se estimular o olhar crítico da obra. Em relação a isso, a escolha do objeto de pesquisa esteve do nosso lado. Trata-se de uma obra relevante na produção do arquiteto, entretanto, talvez por sua localização, menos accessível que outras obras primas do arquiteto, não foram encontrados excessivos textos e documentos sobre ela. Por tanto espera-se que, nesse sentido, este trabalho possa contribuir a novas perspectivas sobre a obra, assim como sobre quem a concebeu.



Foi 21 de julho de 1989 o dia em que a Capela de São Pedro, Apóstolo, em Campos do Jordão, se inaugurou. Assim como sobre a história do Palácio Boa Vista, deste dia os documentos são bastante escassos. Encontramos, entretanto, dois registros do que ali aconteceu: de um lado, um depoimento recente de lembranças do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, e de outro, uma fotografia que está pendurada na parede do saguão de acesso ao Palácio, e que

Depoimento do arquiteto ao autor em entrevista realizada no dia 23-01-

FIG 09

Fotografia da inauguração da Capela de São Pedro, datada do dia 21-07está datada do mesmo dia:

Na hora da inauguração, ele [Orestes Quércia] combinou comigo, porque ia ter uma cerimônia, como você sabe. O construtor fica lá dentro, o bispo vem de fora com o acompanhante, com aquele báculo, bate na porta para quem está dentro -no caso, você está vendo porque é de vidro, mas você no abre, tem que bater três vezes. Ai você abre (no caso era eu, como construtor da igreja). Mas ai eu pedi ao Governador se eu podia por lá dentro, não eu sozinho, mas o mestre de obras, que ficamos muito amigos, fui várias vezes lá, era um cara fantástico, operário... e o Mitsutani. Então ficamos nós três lá dentro¹⁷



Na fotografia aparece em destacada posição quem provavelmente fosse o cardeal do vaticano Agnelo Rossi, principal responsável da sagração da Capela, com mitra, com os paramentos litúrgicos correspondentes para a ocasião, e com o báculo que Mendes da Rocha menciona sem estar vendo a fotografia no momento do depoimento. Tudo indica que se não é esse o momento que o arquiteto está descrevendo, a experiência revivida é muito próxima do momento que a fotografia foi feita. Agnelo Rossi, junto com os acompanhantes que também fazem parte da lembrança de Mendes da Rocha, está detido, na fotografia, do lado de fora, frente ao altar, no principal eixo longitudinal da Capela, que é paralelo às vigas invertidas que observamos na cobertura de concreto da Capela.

A posição de Agnelo Rossi parece indicar que o rito da sagração vai começar nos próximos instantes. O público está esperando, preparado para assistir ao percurso teatral que o arquiteto descreveu. Entretanto, para possível surpresa de alguns espectadores, devido à localização das portas da Capela, o eixo que o cardeal e o altar desenham (o eixo principal da Capela) não foi o percurso realizado pelo cardeal, o que seria tradicional em outras igrejas ou capelas.

Por outra parte, dentro da Capela há três pessoas separadas do resto de pessoas do interior, imediatamente ao lado da porta Oeste, que segundo o depoimento anterior, provavelmente fossem Paulo Mendes da Rocha, Siguer Mitsutani (engenheiro responsável pelo cálculo estrutural da Capela), e o mestre de obras, esperando ver através do vidro como o cardeal bate três vezes na porta para, depois, abrir. Seria por ali, com bastante probabilidade, que o cardeal entrou aquele dia, desviando seu percurso do eixo principal.

Além desses personagens, que não podemos reconhecer pela fotografia mas que com não excessiva margem de erro deduzimos, há outra pessoa relevante na fotografia que não vemos: o autor ou autora da fotografia. Esta pessoa, anônima, só podia estar localizada no eixo principal do Palácio, na torre da porta de acesso, e, como as fugas das vigas delatam, precisou desviar o eixo da câmera do eixo do Palácio para capturar a capela, o percurso do cardeal e as montanhas ao fundo. Ficou registrado na fotografia um complexo jogo de relações, percursos e eixos que o arquiteto explorou ao implantar a capela naquele lugar, que o visitante, como Agnelo Rossi aquele

35

FIG 10 Gravado de Pedro Perret intitulado Perspectiva general del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, 1587.



Conforme sugerido por Luis Moya Blanco. Veja: MOYA BLANCO, Luis. Centenario de El Escorial. In: Ideas y diseño (la arquitectura): IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1986. pp. 13-22.

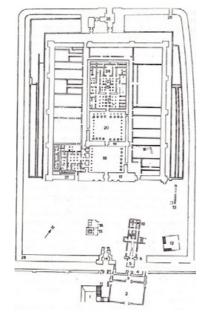


FIG 11 Planta do Planta Templo de Medinet Habu.

dia, tem que enfrentar. Desse jogo vamos nos ocupar neste capítulo.

EL ESCORIAL. E OUTROS

Falar de eixos e capela palatina remete a enorme quantidade de obras ao redor do mundo e da história da arquitetura. Dentre elas, tomamos como ponto de partida a solução emblemática de *El Escorial*. Trata-se de um complexo que inclui em um edifício, principalmente, mosteiro, palácio real, panteão, basílica e biblioteca. Este edifício concretiza de maneira monumental a criação de um eixo. Eixo absoluto de simetria da fachada e principal eixo longitudinal do edifício e da basílica.

Este eixo cria uma "via-sacra", um percurso ao longo de vários espácios, desde o exterior do edifício até o sacrário, em uma linha reta. Esta caraterística distancia *El Escorial* de outro emblemático e vizinho palácio-convento, Mafra, embora ambos os dois possuam o eixo da igreja no eixo principal do edifício.

A procedência da *Traza* de *El Escorial* é ainda hoje objeto de debate, mas há grande número de obras anteriores com as quais estabelece diálogo. Um exemplo remoto, em que a "via sacra" é também protagonista, poderia ser o templo de Medinet-Habu, de Ramsés III¹⁸, no Egito. A sequência de espaços que o visitante atravessa para chegar ao lugar mais sagrado do templo, o santuário –primeiro átrio, segundo átrio, primeira sala hipóstila, segunda sala hipóstila, terceira sala hipóstila—, remete à sequência átrio-sala hipóstila de *El Escorial*, em que há também dois átrios (praça exterior e pátio interior), e duas salas hipóstilas (pórtico da igreja e nave) antes de chegar ao altar e sagrário.

Esta configuração do edifício sagrado ou anexo (seja ele basílica, santuário, igreja ou capela) respeito ao edifício principal se estende a outros usos. Hospitais como o Hospital Real de Santiago de Compostela, o Hospital Real de Granada ou o Hospital de la Sangre de Sevilha são conhecidos exemplos de projetos que, também construídos na Espanha, podem ter sido antecedentes de *El Escorial* a este respeito. Fora da Espanha poderiam ser destacadas bastantes outras obras, como o Ospedale Maggiore de Milão, o Hôtel National

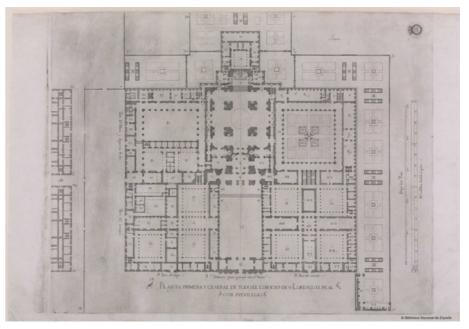


FIG 12
Primeira planta de Juan de Herrera do térreo de El Escorial.



FIG 13
Fotografia desde o exterior de El
Escorial. Vê-se ao fundo, em sombra,
a porta da basilica.

des Invalides de Paris ou o Baptistério da Catedral de Pisa, sendo este último exemplo mencionado por Paulo Mendes da Rocha a respeito de uma pergunta sobre a Capela de São Pedro¹⁹.

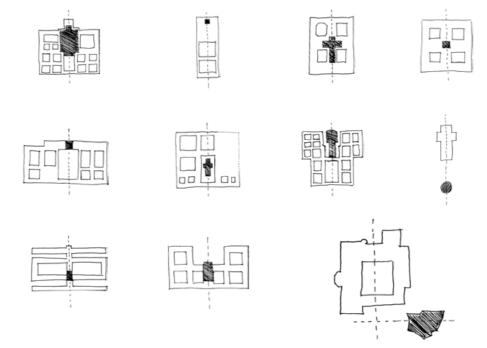
A solução reiterou-se ao longo do tempo e consolidou-se como solução convencional para a implantação de anexo ou edifício sagrado dentro de outro edifício. Na curta história ocidental do Brasil, por exemplo, não faltam obras de qualquer época que fizeram uso desta solução. Poderíamos citar como exemplo o Hospital da Santa Casa da Misericórdia no Rio de Janeiro e a instituição homônima em

Entrevista concedida à Revista Continente em 2015. Veja: Revista Continente, Ciudad de México, nº174, junho 2015.

São Paulo, ou o Palácio Universitário do Rio de Janeiro, que segue o exemplo de implantação do palácio da Universidade de Roma e sua antiga capela transformada em *Sant'Ivo alla Sapienza*.

No caso que nos ocupa, Paulo Mendes da Rocha cria um eixo perpendicular ao eixo principal do Palácio no qual coloca a capela. Observe-se que, na planta de implantação que o arquiteto realizou na primeira proposta, a planta de cobertura do Palácio aparece interrompida na entrada dele –sendo o eixo principal do Palácio assim implicitamente ressaltado—, o que não seria possível em uma representação de planta de cobertura ortodoxa, uma vez que em ela o pátio interno seria totalmente circundado pela edificação.

Desta forma, a capela estabelece uma relação de inversão respeito ao palácio pelo giro ortogonal de seu eixo. Isto também porque a localização da Capela faz com que seus eixos, longitudinal e transversal, não toquem o palácio, criando assim certa autonomia em relação ao edifício existente, que obras como as capelas da Fazenda Colubandê, em São Gonçalo-RJ, ou o Palácio da Alvorada de Brasilia não possuem respeito a seu edifício principal. Nesses casos, o diálogo dos eixos da Capela anexa com os eixos da residência ainda permitem uma leitura de solução tradicional, assim como o percurso de um a outro corpo, que também pode ser associado à tradicional "via-sacra" escurialense.



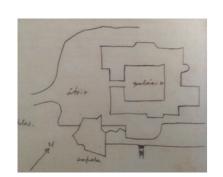


FIG 14
Croquis de implantação realizado
por Paulo Mendes da Rocha datado
de outubro de 1987, mês em
que o projeto foi encaminhado ao
governador.

36

A junta de dilatação que separa a nave da Capela da esplanada de acesso, paralela ao eixo longitudinal do Palácio, possui um papel importante a este respeito, reforçando o eixo perpendicular da Capela. A orientação da junta, paralela ao eixo do Palácio, ao invés de manifestar subjugação a ele, evidencia a presença de dois corpos enfrentados perpendicularmente.

Cabe lembrar que na Pinacoteca de São Paulo, projeto de Mendes da Rocha pouco posterior à Capela, uma das mais significativas operações foi justamente rotacionar 90° o eixo principal do edifício original, retomando assim a inversão axial respeito à preexistência já realizada em Campos do Jordão.

O ÁTRIO

Luis Moya, em seu artigo do IV centenário de *El Escorial*, ressalta a interessante hipótese sobre a gênese da *Traza* proposta por Íñiguez²⁰. Segundo essa hipótese *El Escorial* poderia ser resultado da transformação de uma planta tradicional de hospital espanhol ou convento do século XV, nos quais o edifício principal possuía encostada em uma lateral a igreja, com seus eixos principais paralelos. A transformação consistiria em espelhar o convento/hospital respeito ao eixo da igreja, se tornando este eixo agora o principal. Ao a fachada da igreja estar desalinhada respeito à fachada do convento/hospital original, o espelhamento possibilitaria criar um átrio interior apenas completando o alinhamento das fachadas, como no caso de *El Escorial* foi realizado colocando o volume da biblioteca, que é também a fachada principal, e assim obtendo o átrio interior, chamado *Pátio de los Reyes*.

A solução tradicional identificada por Íñiguez pode ser observada no Convento de San Esteban de Salamanca (Espanha), no mosteiro neoclássico de San Juan Bautista em Corias (Asturias, Espanha), no Monasterio de Santa María de Valdediós (Villaviciosa, Asturias, Espanha), ou em Holyrood Abbey (Edimburgo, Escócia). O desalinhamento da fachada da igreja respeito da fachada do edifício ao qual se anexa gera um espácio que serve como átrio da igreja, separado do átrio de acesso ao edifício principal. O giro em ângulo reto antes mencionado que Paulo Mendes da Rocha provoca na



FIG 16
Fotografia da fachada principal
da Pinacoteca de São Paulo com
elemento subvertido: sala de
maquinas no eixo principal, no que
seria acesso e escadaria monumental
no projeto de Ramos de Azevedo.

[20]
MOYA BLANCO, Luis. Centenario
de El Escorial. In: Ideas y diseño
(la arquitectura): IV Centenario del
Monasterio de El Escorial. Madrid:
Ministerio de Obras Públicas y
Urbanismo, 1986. p. 15.

Croquis esquemáticos de implantação (ressaltando igreja/anexo/capela/santuário respeito à edificação principal) das seguintes obras (de esquerda a direita e de cima para baixo): Mosteiro do Escorial, Templo de Medinet-Habú, Hospital Real de Santiago de Compostela, Hospital Real de Granada, Hospital de la Sangre de Sevilha, Ospedale Maggiore de Milão, Hôtel Nacional des Invalides de Paris, Baptistério da Catedral de Pisa, Santa Casa da Misericórdia do

Rio de Janeiro, Hospício Pedro II no Rio de Janeiro, Palácio Boa Vista em

Campos do Jordão.

FIG 15



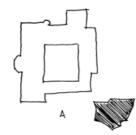


38









Croquis esquemáticos de implantação (ressaltando igreja/anexo/capela respeito à edificação principal) das seguintes obras (de esquerda a direita): Convento de San Esteban de Salamanca, mosteiro neoclássico de San Juan em Corias, Monasterio de Santa María de Valdediós em Villaviciosa, Holyrood Abbey em Edimburgo e Palácio Boa Vista em Campos do Jordão.

Capela de São Pedro respeito do eixo do Palácio Boa Vista, somado ao deslocamento da Capela à frente do Palácio, cria também um átrio, que é a esplanada de acesso comum principal ao Palácio e seu anexo.

Desta forma, a capela contribui também a diminuir a inconsistência formal da esplanada existente de acesso ao Palácio, conferindo a ela certo caráter de praça. O átrio é também em "L", como o das obras antes mencionadas, mas aqui a relação edifício principal-anexo é subvertida: o anexo é que ampara o percurso de entrada ao edifício principal, e não ao contrário, uma vez que a Capela se antecipa à fachada do Palácio ao invés de se recuar respeito a ela.

A cobertura da Capela avança sobre o átrio, fazendo com que este entre dentro dela e criando assim um espaço intermediário que articula a esplanada e a nave da Capela. A junta de dilatação é que supõe a transição definitiva entre o átrio e o interior do espaço sagrado.

DESMONTES E ATERROS

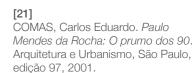
El Escorial, como outros palácios, enfrentou o problema da implantação realizando uma importante transformação do território na localização escolhida. A habitual solução em que há um plano perfeitamente horizontal sobre o qual erguer o palácio raramente é uma caraterística dada na topografia original. As enormes dimensões deste tipo de edifício e sua convencional esplanada, também de grandes dimensões, pouco ajudam a resolver o problema, de tal forma que frequentemente opta-se por criar um grande plano artificial com desmontes e/ou aterros, solução adotada também em El Escorial e o Palácio Boa Vista.

Entretanto, o Palácio Boa Vista não apresenta a elaborada

articulação com o contexto que os projetistas escurialenses planejaram para executar a cobiçada esplanada, sobre a qual a abstrata Traza iria se implantar. Diversos recursos arquitetônicos costuram o basamento com o entorno. Por exemplo, a declividade Norte-Sul da seção transversal se resolve, ao Norte, pelas duas Casas de Oficios que fazem a transição da significativa diferença de cota da rua Floridablanca e a esplanada, e ao Sul, a arcada do muro de arrimo do Jardín de los Frailes articula este nível com o da Huerta de los Frailes. Mesmo em menores proporções, a esplanada do Palácio Boa Vista obrigou também a realizar contenções de terra. Também a fachada Sul deste palácio é a que possui a diferença de cota mais significativa, e com isso o muro de arrimo maior. Em uma porção do basamento, na fachada Sul, onde o muro de arrimo recua, encontra-se a cozinha e outras dependências de serviço, assim como o acesso a elas. Estas dependências de serviço encontramse, por tanto, no subsolo do Palácio, ocultas sob o plano horizontal da esplanada.

Não seria inesperado para quem conhece a obra de Paulo Mendes da Rocha que ele observasse com mais atenção estes aspectos do que outros como os arrebigues que, para Comas²¹, o palácio apresenta. A implantação da Capela deve muito às transformações do terreno que o Palácio provocou. A conexão privada com o Palácio é resultado de uma operação que estas circunstâncias permitiram. Um túnel que parte das áreas de serviço do subsolo do Palácio conecta a Capela a ele, possibilitando o acesso direto e oculto para os hóspedes do Palácio. Para isso foi construído um novo muro de arrimo de concreto que esconde o túnel, e o faz pertencer ao terreno aos olhos do visitante.

A Capela articula a diferença de cota do muro de arrimo: o nível superior do átrio e o nível inferior de jardins e acesso de serviço onde foi localizado, além da sacristia e conexão privada do Palácio, o batistério e seu pátio. A relevância do muro aparece em importantes elementos do desenho da Capela, que se definem vinculados ao desenho do muro. O eixo do único pilar da Capela, por exemplo, está praticamente alinhado ao muro de arrimo de pedra que da acesso à escada externa sob o campanário. O eixo longitudinal resulta da perpendicular da junta de dilatação e, por tanto, do muro de arrimo. Os movimentos estruturais de aproximação e separação nave-muro



Palácio e muro de arrimo em construção. Imagem datada da década de 1940.



FIG 20 Fotografia de 2017 do túnel que conecta a Capela ao Palácio.



Início das obras do Palácio Boa Vista. Vê-se a primeira operação, movimento de terras, e os personagens com o trator em perfeita linha horizontal. Imagem datada de 13-04-1940.



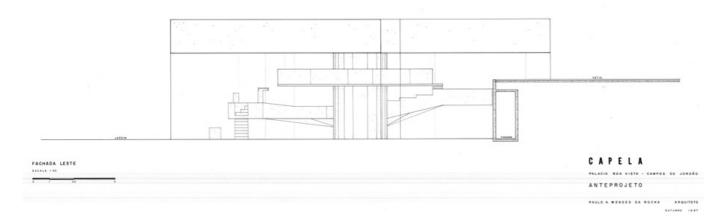


FIG 21 Fragmento de prancha do anteprojeto. Fachada Leste.

MASAKAZU, Arakaki. Palácio Boa

Editora Mantiqueira, 1985. p.29.

Vista Vida e Alma. Campos do Jordão:

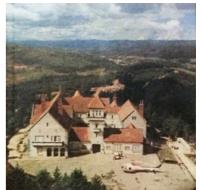
que a junta de dilatação permite desenham o eixo longitudinal, seja ele o do pilar ou o do altar.

O IMPERADOR E O INTERVENTOR

As circunstâncias que precederam a construção do Palácio Boa Vista e o Palácio de Carlos V na Alhambra são -salvando a distância na ordem de grandeza dos acontecimentos- similares. O Estado de São Paulo e a Espanha daquele momento viveram episódios semelhantes antes de que Adhemar de Barros e Carlos V decidiram edificar em Campos do Jordão e Granada seus respectivos palácios. Embora o nome de Adhemar de Barros apenas conste na avenida que conecta o palácio à cidade, diferente do que acontece com o Palácio de Carlos V onde o nome do idealizador é também o nome do edifício, popularmente o Palácio do Governo de Campos do Jordão foi conhecido também como "Castelo do Adhemar"22.

O Palácio de Carlos V começou a ser construído em 1533, aproximadamente quatro séculos antes que o Palácio Boa Vista. Poucos anos antes, em 1492, durante o reinado dos Reis Católicos. além do Descobrimento da América, foi culminado o processo expulso definitivamente da península ibérica. Granada foi o ultimo palácio, afirmando sua presença naquele lugar fronteiriço sitiado, de ainda a sensação que entre 1492 e começos de 1517 havia em mostram os clientes do Palácio diante do iminente perigo de uma





Fotografia dos palácios e seu entorno (de esquerda a direita): fotografia da Alhambra em 1871 e fotografia do Palácio Boa Vista anterior à

construção da Capela de São Pedro.

revolta, com a consequência de se pensar na custodia da ordem do Estado naquele lugar²³.

No ambiente paulista, poucos anos antes do início da construção do Palácio Boa Vista, teve lugar a chamada Revolução Constitucionalista de 1932, com importantes enfrentamentos entre as tropas constitucionalistas e as tropas federais, que ameaçaram as fronteiras do Estado de São Paulo, obrigando-o a reforçá-las militarmente. Os conflitos adquiriram especial relevância no Vale do Paraíba, ligação geograficamente estratégica entre a capital paulista e a então capital federal, Rio de Janeiro. O Palácio do Governo do Estado de São Paulo foi idealizado justamente em esse lugar estratégico do Vale do Paraíba, em Campos do Jordão -perto também da fronteira de Minas Gerais-, em um dos pontos mais altos da cidade, como no caso da Alhambra.

É importante observar que, embora nos poucos escritos encontrados sobre o Palácio Boa Vista não apareça menção alguma a uma motivação estratégica em relação aos problemas fronteiriços acontecidos naqueles anos no entorno de Campos do Jordão, alguns autores se referem ao edifício e a Adhemar de Barros em termos bélicos, a começar pelo já mencionado acima apelido de "Castelo do Adhemar". Fausto Bueno de Arruda Camargo, Administrador do Palácio Boa Vista desde o início de suas obras até anos depois de sua inauguração, apelida também o palácio de "sentinela avançada nas divisas de Minas Gerais"24, justamente como título de um capítulo de seu livro sobre o palácio em que expõe os vários destinos de uso que se debateram para o edifício durante e depois de sua construção, uma vez que se pensou em várias ocasiões que residência de verão do Governador (seu propósito original) seria

Depoimento realizado em palestra no evento "Momentos de la arquitectura en España: El Palácio de Carlos V de Granada". Disponível em: https:// www.youtube.com/watch?v=plm Oo_P_90&t=794s> [acesso em: 05/01/2018]

CAMARGO, Fausto Bueno de Arruda. Campos do Jordão e seu Palácio, São Paulo: Editora Parma, s.d. p.38.

chamado de Reconquista, com o qual o reino muçulmano foi reduto muçulmano e ali Carlos V, o Imperador, iria construir seu ambiente de disputas territoriais recentes. Fernando Marías ressalta Granada, a de estar em uma cidade sitiada, ou a preocupação que

ibidem. p.41. Arakaki Masakazu elenca outros usos como escola agrícola, hotel ou sede sindical. Veja: MASAKAZU, Arakaki. Palácio Boa Vista Vida e Alma. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 1985, p.8.

CAMARGO, Fausto Bueno de Arruda. Campos do Jordão e seu Palácio. São Paulo: Editora Parma, s.d. p.38.

ibidem, p.77.

ibidem. p.31 e 77.

ibidem. p.31.

MASAKAZU, Arakaki. Palácio Boa Vista Vida e Alma. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 1985. p.13.

42

MASAKAZU, Arakaki. Palácio Boa Vista Vida e Alma. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 1985, p.7.

Depoimento de Eduardo Moreira Cruz,

representante da Companhia Brasileira de Colonização na cidade de Campos do Jorão. Veja: CAMARGO, Fausto Bueno de Arruda. Campos do Jordão e seu Palácio. São Paulo: Editora Parma, s.d. p. 33.

de fato pouco útil, chegando a ser propostos diversos usos como Hospital de Tuberculosos ou Centro de Estudos Universitários²⁵. O próprio Adhemar de Barros não estaria muito convencido da verdadeira utilidade de uma residência de verão para o Governador em Campos do Jordão para, em 1950, ter chegado a transformar, em decreto, o Palácio Boa Vista em "Museu Florestal"26. O edifício teria se convertido segundo relatos em um "verdadeiro tabu"²⁷, um "elefante branco"²⁸, talvez apenas o "sonho do Adhemar"²⁹. Finalmente, como acontecera com o Palácio de Carlos V, em relação ao qual não há registros de que o Imperador chegara morar, também Adhemar de Barros ou outros governadores do Estado de São Paulo não chegaram usar o Palácio Boa Vista como residência de verão, sendo apenas usado para estâncias esporádicas, e também simultaneamente como museu de arte desde 1970.

Arakaki Masakazu, que foi Diretor do Palácio Boa Vista, se refere a Adhemar de Barros como "Revolucionário de 1932"30. E o personagem escolhido pelo mesmo autor para evidenciar a importância do lançamento da pedra fundamental do Palácio é Jamil Pedro Zaiter, um cidadão jordanense comum que exemplificaria a euforia do povo da cidade, e de guem o autor apenas seleciona o seguinte depoimento: "Na revolução de 32 ajudei a minha terra e os paulistas. Era informante do comando revolucionário regional, levando periodicamente relatório ao comando em Pindamonhangaba"31.

Outro depoimento coloca em relação a escolha do lugar por parte de Adhemar de Barros às vistas, um lugar alto e dominante no território:

> O Dr. José A. Motta Bicudo, Prefeito da estância de Campos do Jorão. aproveitando a permanência do Interventor Adhemar de Barros em nossa cidade, convidou-o a fazer um passeio até a região denominada Alto da Boa Vista para apreciar o panorama da cidade. A primeira reação de Adhemar foi a seguinte: -estou com muita dor de cabeça, mas vamos até lá...

> Ao contemplar a visão de nossos morros, vales, sua vegetação, o Interventor ficou entusiasmado com a visão panorâmica, percebendo também que sua dor de cabeca desaparecera como por encanto. Dialogando então com Motta Bicudo surgiu a idéia de construir no sopé da elevação um prédio que servisse para séde de veraneio do Governo de São Paulo³².



Recorte do Jornal O Radical, dia 2 de junho de 1940. Vê-se na imagem, segundo a publicação, projeto do

É possível que o fato de Adhemar de Barros ser naquele momento interventor, nomeado por Gentulio Vargas, explique o silêncio do próprio Adhemar de Barros e outras fontes próximas a ele ou oficiais a respeito de qualquer relação entre o Palácio e os acontecimentos de 1932, que foram justamente contra as tropas getulistas, se é que essa relação existiu. Também nunca conseguiremos saber se a dor de cabeça de Adhemar de Barros passou por encanto ou por ter descoberto o lugar ideal para sua "sentinela avançada". Por outra parte, naquele momento, segundo outro depoimento de Arakaki Masakazu, "Ao apreciar o espetacular panorama, do alto da elevação, que a cavaleiro de toda região permitia avistar as três principais vilas da cidade, Adhemar ficou tão entusiasmado que, de pronto, aprovou a sugestão de Motta Bicudo"33. O entusiasmo do "Revolucinário de 1932", mais uma vez, surgiu "de pronto" ao imaginar um edifício do Governo do Estado naquele lugar elevado, dominante.

Não seria então totalmente incompreensível que quando Adhemar de Barros decidiu construir o Palácio, também segundo Arakaki Masakazu, tivesse pedido a seu amigo e arquiteto Jorge Ptzrembel executar o projeto nos "moldes dos castelos europeus"34, talvez não tanto pelo aspecto, mas pelo caráter de fortificação. Pode ser também lembrada a ênfase com que Fausto Bueno de Arruda Camargo insiste no desejo de que o palácio contasse com "soldados da polícia montada, fardados ao estilo canadense "35, talvez novamente não pelo estilo do fardado mas pelo seu caráter defensivo. Por outra parte, há contradições entre o que fosse projetado por Jorge Ptzrembel e o que finalmente resultou construído. O projeto que se tem como original (do qual apenas conhecemos uma imagem³⁶) dista bastante do que se construiu. Nem o arquiteto parece ter projetado o castelo nos "moldes europeus" nem o que projetou foi realizado,

MASAKAZU, Arakaki. Coleção de arte do Palácio Boa Vista. São Paulo: Lis Gráfica e Editora, 1988, p.1.

idem.

Em várias passagens o autor do livro cita o "estilo canadense" da polícia montada, Veia: CAMARGO, Fausto Bueno de Arruda. Campos do Jordão e seu Palácio. São Paulo: Editora Parma, s.d. p. 31, 82, 83, 115 e 117.

A imagem [FIG 23] foi publicada em jornal da época e está também exibida na parede do saguão de acesso do Palácio. Veja: RENASCIMENTO de grande e salubre zona paulista. Jornal o Radical, Rio de Janeiro, 2 jun. 1940. p. 2.

[37

CAMARGO, Fausto Bueno de Arruda. Campos do Jordão e seu Palácio. São Paulo: Editora Parma, s.d. p. 37.

[38]

TAFURI, Manfredo. *Il Palazzo di Carlos V a Granada; architettura a lo romano e iconografia imperiale*. Ricerche di storia dell'arte, Roma, n°32, 1987. Trad. esp. de Cinzia Granieri e Mateo Revilla. *El Palácio de Carlos V en Granada: Arquitectura "a lo romano" e iconografia imperial*. Cuadernos de la Alhambra, Granada, n°24, 1989.

iden

como indica um de seus construtores, Floriano Rodrigues Pinheiro:

O projeto inicial do Palácio foi do Dr. Jorge Ptzrembel, projeto, esse aproveitado apenas com referência à divisão interna do prédio. O projeto definitivo, inclusive fachada e detalhes, foi da Secretaria de Obras do Estado. Seu estilo inglês, "Maria Tudor". 37

Tafuri não seria o único em observar que o Palácio de Carlos V também resultou, em suas palavras, de um "organismo aggiornato" De fato, como ele aponta, é fácil observar nas plantas que se conservam que parece haver existido um projeto para as divisões internas e outro para a fachada, cuja não coincidência revelaria, segundo ele, sintomática imperícia do projetista Da mesma forma que no Palácio Boa Vista, não sabemos ao certo quem foi o autor ou autores do projeto, responsáveis pelo suposto estilo "Maria Tudor". Em um e outro caso também as obras foram interrompidas por longo período de tempo.

Parece que a fundação de um edifício emblemático do poder naquela exata localização estratégica pode ter sido uma das grandes preocupações de ambos os promotores, acima de se efetivamente a construção seria usada como residência, e como consequência seu bom planejamento para tal fim. Em relação a isso parece ser difícil que houvesse real necessidade de construir uma residência para o Imperador/Interventor naqueles lugares, mas entretanto eles ordenaram construir ali um palácio. A pesar de que os motivos talvez permaneçam para sempre como enigma, em um e outro caso as capelas de ambos os palácios parecem ter absorvido com especial fervor as circunstâncias acima esboçadas, assumindo um papel protagonista em relação aos acontecimentos que as precederam.

A semelhança entre as duas capelas pode começar pela já indicada implantação atípica da Capela de São Pedro em relação a seu palácio e a não menos atípica localização da capela do Palácio de Carlos V. Ainda que a solução de implantação das duas capelas provoque rareza, elas adotam uma solução semelhante. No caso do Palácio espanhol, a capela está localizada na diagonal do edifício, na bissetriz de seu eixo principal e transversal, como acontece de forma bastante aproximada no Palácio brasileiro. Em Granada, a planta geometricamente perfeita do Palácio (perímetro quadrado, pátio circular e capela octogonal) apenas se quebra na esquina

chanfrada que a Capela origina na diagonal do Palácio. Em Campos do Jordão, na Capela de São Pedro, a geometria da cobertura é irregular, entretanto, uma fenda, localizada nas proximidades do altar, parece ser também aqui um hiato que reforça a diagonal em direção ao Palácio. O formato do espelho d'água externo e, sobretudo, a localização do único pilar, que também se colocou muito próximo da diagonal do Palácio, talvez contribuam melhor a amparar esta ideia.

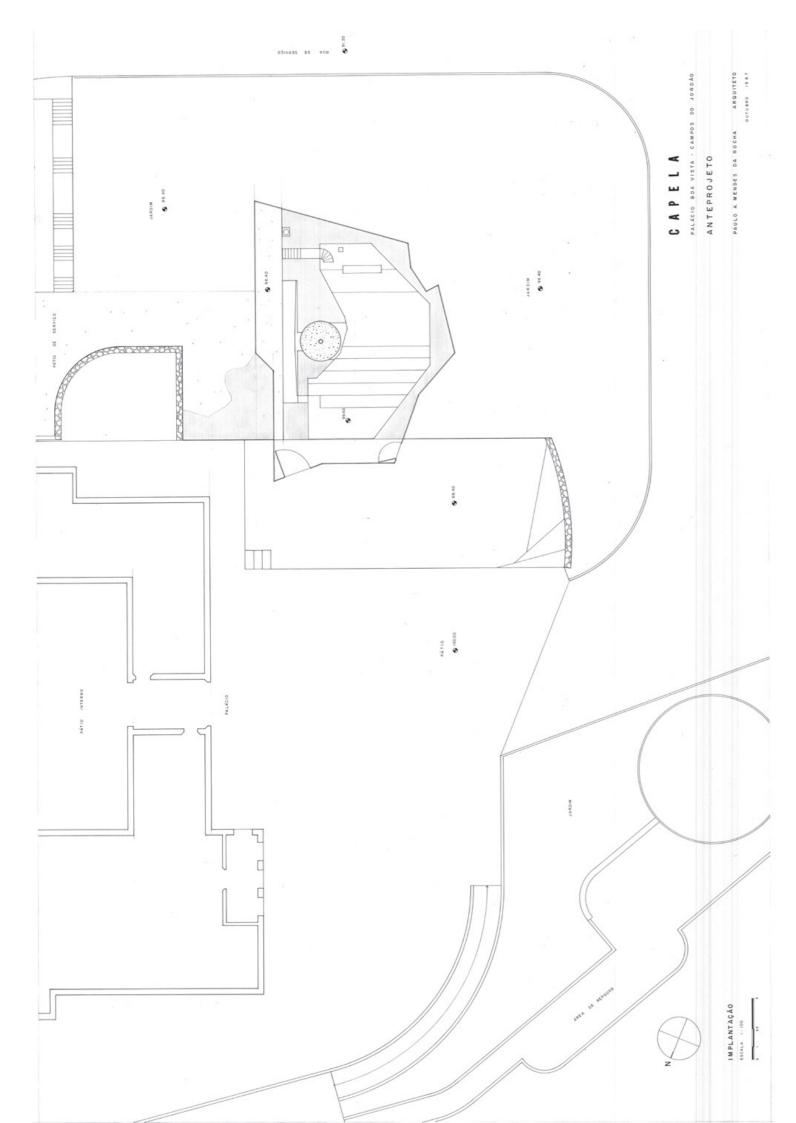
No Palácio de Carlos V, a diagonal que a Capela criou é também bastante aproximada da bissetriz dos eixos principais dos Palácios Árabes, o Palacio de Comares e o Palacio de los Leones. Assim, a implantação da Capela adquire com relação a seu contexto extraordinária relevância, inaugurando uma nova síntese cristã da ordem muçulmana existente. Os que foram talvez os dois edifícios mais significativos do poder muçulmano na Península Ibérica convergem agora na Capela do Imperador católico, e seu Palácio se desenvolve a partir dela, como consequência dessa nova síntese. De fato, esta nova situação não é apenas visível na planta, mas experimenta-se no espaço por quem se encontra no Patio de los Leones ou no Patio de los Arrayanes (do Palacio de Comares), que agora vê a Capela elevando-se por cima do Palácio Árabe.

Em Campos do Jordão, a Capela se debruça sobre as serras do Vale do Paraíba, que pode estar para o Palácio Boa Vista como os Palácios Árabes da Alhambra podem estar para o Palácio de Carlos

FIG 24
Recorte de uma cópia da chamada
"planta grande" de Machuca do
Palácio de Carlos V e os Palácios
Árabes.

45





V. A orientação SO-NE da junta de dilatação coincide quase como se fosse de maneira premeditada com a orientação do curso do Rio Paraíba e seu vale no território paulista. Como consequência disso, a nave se projeta perpendicular à junta de dilatação em direção a este vale. Poderia se dizer que o retabulo é um trabalho de relevo em madeira —esculpido por Deus, para o crente que está na Capela—, da madeira das montanhas do Vale do Paraíba, tão importante para o Estado de São Paulo —talvez também para seu Palácio em Campos do Jordão— e para os participantes da Revolução de 1932, como Adhemar de Barros ou o pai de Paulo Mendes da Rocha⁴⁰.

A peculiar relação interior-exterior que Mendes da Rocha propõe na Capela de São Pedro exige atenção específica que este trabalho -ao não ser seu objetivo- não alcança, mas é entretanto importante ressaltar que ela proporciona a possibilidade de reforçar as considerações anteriores, e por tanto devemos aqui brevemente aludir a ela. Enquanto a Capela do Palácio de Carlos V, como é habitual em soluções convencionais de capelas ou igrejas, está circundada por sólidos muros que encerram um interior sagrado, a Capela do Palácio Boa Vista possui todas suas fachadas de vidro. Inclusive, o espaço entre o perímetro das fachadas e o perímetro do piso de concreto da nave, que visto em uma planta tradicional seria um muro opaco de pedra ou tijolo, na capela é um muro invisível de ar. Não se trata aqui de uma ruptura ou dissolução de limites, a diferença de considerável número de projetos do arquiteto, o volume está perfeitamente definido, em este sentido, como solução tradicional. Entretanto, a ideia de irradiação parece prevalecer sobre a ideia de atração que seu único pilar "central" poderia sugerir. Justamente o pilar subverte o centro de uma capela ou igreja convencional, como a do Palácio de Carlos V: o grande vazio central, coluna de luz caraterística, é substituída por uma enorme coluna de concreto maciça -esta subversão remete à apreciação de Annette Spiro, que identifica o que chamou de um reversed principle of a classical villa em algumas casas do arquiteto, como a dele próprio, em que os grandes espaços centrais são retirados desta posição para colocar em ela os quartos-41. Talvez por essa "inversão do clássico", a Capela de São Pedro ampare com seu pilar, contraditoriamente, a ideia de irradiação sobre e ideia de atração. Isto pode contribuir a considerar que, como foi dito antes, a Capela do Imperador guarda uma relação com os Palácios Árabes de convergência (da síntese de seus eixos) em seu

IG 25.

Página anterior: Planta de anteprojeto da implantação da Capela de São Pedro.

[40]

O próprio Paulo Mendes da Rocha conta em entrevista que seu pai foi preso em 1932 depois de colaborar com a Revolução. Veja: MONTE, José María García del. De las posibilidades arquitectónicas del pretensado: técnica y proyecto en la obra de Paulo Mendes da Rocha. Tese de doutorado. Orientador: José Ignacio Linazasoro Rodríguez. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2006. pp. 279-280.



FIG 26
Planta do pavimento superior da casa no Butantã.

SPIRO, Annette. *Paulo Mendes da Rocha – Bauten und Projekte*. Zürich: Verlag Niggli, 2002. p. 13.



FIG 27 Fotografia do interior da Capela de São Pedro.

FIG 28

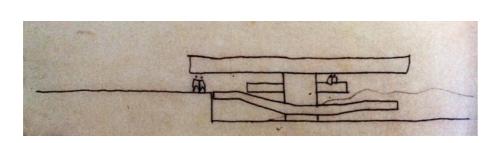
Croquis da Capela realizado pelo arquiteto datado de outubro de 1987.

[42]

Depoimento de Vilanova Artigas, apud, Bruand, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 302.

[43

Nas palavras do arquiteto, "não faz mais sentido [construir um palácio], devia fazer sentido em outra época, o Governo não precisa de Palácio nenhum". Conforme fragmento de palestra de Paulo Mendes da Rocha. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AE9-AshxcQk [acesso em: 05/01/2018]



interior e que, ao contrário, a Capela do Governador guarda uma relação com as montanhas do Vale do Paraíba de projeção de seu interior. No croqui de Paulo Mendes da Rocha (ver FIG 28) observase que as montanhas estão dentro da Capela, formam parte dela. E mais do que entrar, elas parecem estar nascendo de dentro da Capela, nas imediações do pilar, no mesmo sentido que a Capela se projeta em direção a elas, perpendicular à junta de dilatação.

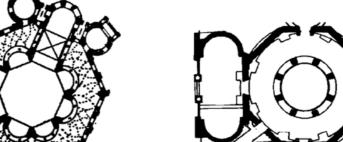
Seguindo o argumento de Vilanova Artigas, que teria dito uma vez que "o papel do arquiteto não consiste numa acomodação; não se deve cobrir com uma máscara elegante as lutas existentes, é preciso revelá-las sem temor"⁴², talvez Mendes da Rocha, que considera anacrônica a construção de um Palácio do Governo⁴³, enquanto declarado admirador de Artigas, pudesse ter encontrado atrativa a ideia de fazer a Capela se debruçar, como um mirante (ou como

um bastião do "Castelo do Adhemar"), para as montanhas que tão importantes foram para o Estado e possivelmente também para o Palácio Boa Vista.

DOIS OU MAIS CONEXÕES CONTINGÊNTES

Comas já observou que a planta da Capela de São Pedro pode inscrever-se em um octógono regular cortado ao meio pelos vértices⁴⁴, a pesar de que cada face da fachada possua largura e inclinação diferente. Observamos que a planta da nave também pode se inscrever em um octógono regular graças à junta de dilatação. A ela se alinharia um lado do octógono a inscrever. Embora bastante aproximada, esta operação não é exata, mas seu resultado parece entretanto mais facilmente reconhecível (talvez não apenas na planta, mas também para quem na Capela se encontra) do que a inscrição do perímetro da cobertura em um octógono.

A geometria octogonal da Capela de São Pedro é mais um paralelo entre ela e a Capela do Palácio de Carlos V. Esse traço não é, entretanto, especificidade de nenhum dos dois exemplares. Várias igrejas ou capelas fizeram uso desta geometria, seja para sua definição volumétrica externa, interna ou para alguns elementos, como a cúpula da Catedral de Santa Maria del Fiore de Brunelleschi. Joseph Rykwert já constatou que esta solução não era estranha em terras do Mediterrâneo em época anterior a Carlos Magno⁴⁵. O próprio Rykwert acompanha esta observação indicando de maneira particular duas obras, a Basílica de São Vital em Ravena e o Batistério de Latrão em Roma. A obra que provocou a observação de Rykwert



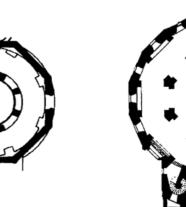
[44]
COMAS, Carlos Eduardo. Paulo
Mendes da Rocha: *O prumo dos 90.*Arquitetura e Urbanismo, São Paulo,
edição 97, 2001.

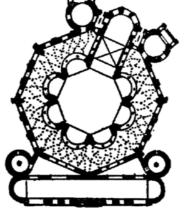
51

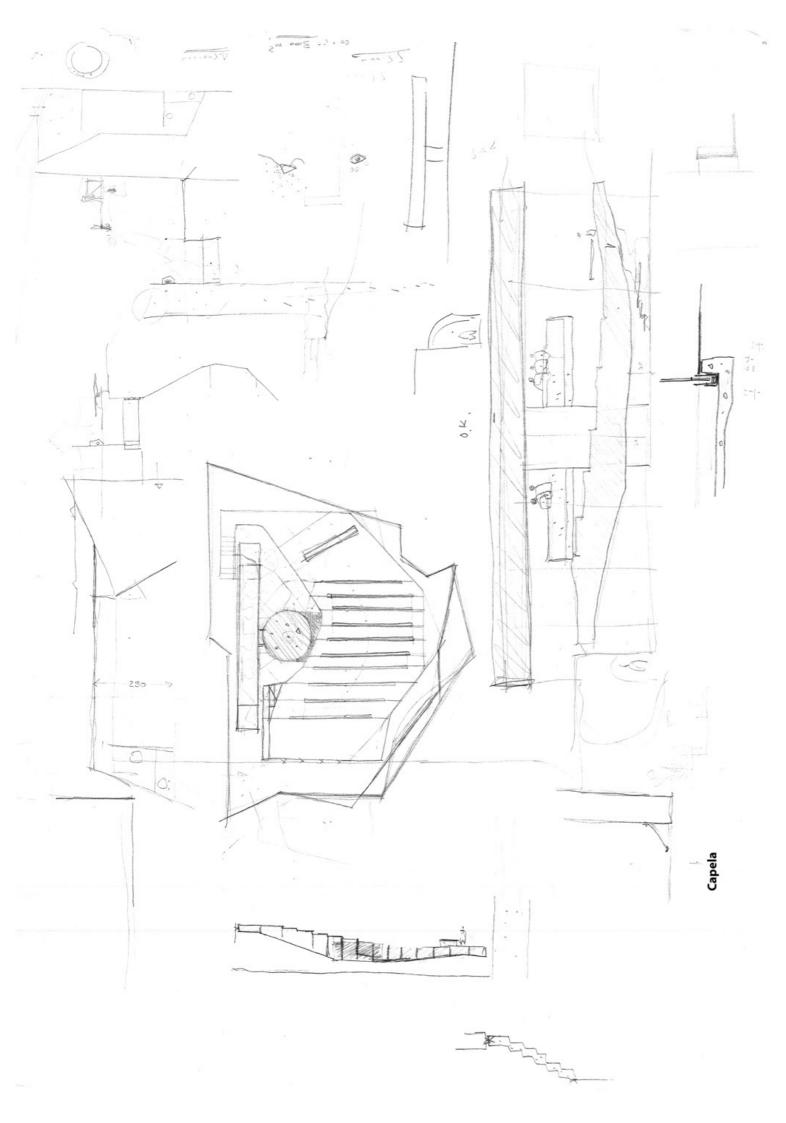
RYKWERT, Joseph. *Church Building*. Londres: Hawthorn Books, 1966. p. 72.

FIG 29

Planta das seguintes obras (de esquerda a direita): Basílica de São Vital em Ravena, Batistério de Latrão em Roma e capela do Palácio de Aquisgrão.







foi, por acaso, uma outra capela octogonal de um palácio, a Capela Palatina de Aquisgrão, do reinado de Carlos Magno. Considerando a Capela Palatina de Aquisgrão e seus possíveis antecedentes, e lembrando que Carlos V era o quinto Carlos, não de Espanha (onde era o primeiro), mas do Sacro Imperio Romano-Germânico –cujos reis tinham sido coroados na Capela do Palácio de Aquisgrão—, a solução octogonal da Capela do Palácio Imperial da Alhambra não parece ter sido uma proposta sui generis. Também não o seria séculos depois a solução octogonal da Capela do Palácio Boa Vista. E menos se observamos que a Capela de São Pedro com seu Palácio coincide com não pouco acerto ao se sobrepor, na mesma escala, com a planta do Palácio de Carlos V e sua Capela.

Cabe lembrar que o Palácio de Carlos V começava a ser construído poucos anos depois que o continente da Capela de São Pedro fosse "descoberto" pelos antecessores de Carlos V, por tanto, a conexão cronológica é remota. Entretanto, outra conexão mais remota parece ser mais próxima à Capela de São Pedro. Trata-se de uma igreja do início do cristianismo em Moudjeleia, perto da desaparecida cidade de al-Bara, Síria. Desconhecemos a escala da planta desta igreja, por tanto a sobreposição das duas obras pode não ser na mesma escala (contudo se não for, parece que seja bastante aproximada), entretanto essa sobreposição explicita a correspondência de um octógono incompleto -mais uma vez girado 90º por Paulo Mendes da Rocha- em torno a um centro (coluna de vazio em Moudjeleia vs coluna maciça de concreto em Campos do Jordão), além de proximidade de proporções como a do abside em Moudjeleia e o pilar na Capela de São Pedro. Cabe ressaltar, que a sobreposição é possível devido a que a junta de dilatação existe, o que emancipa a nave do terreno e a delimita. O desenvolvimento da planta do projeto, a julgar pelos croquis do arquiteto -que em todo momento representam claramente a junta de dilatação-, parece ter resultado de sucessivos pequenos ajustes até chegar a um resultado final que, como se vê, parece pouco alheio à história.

IG 30

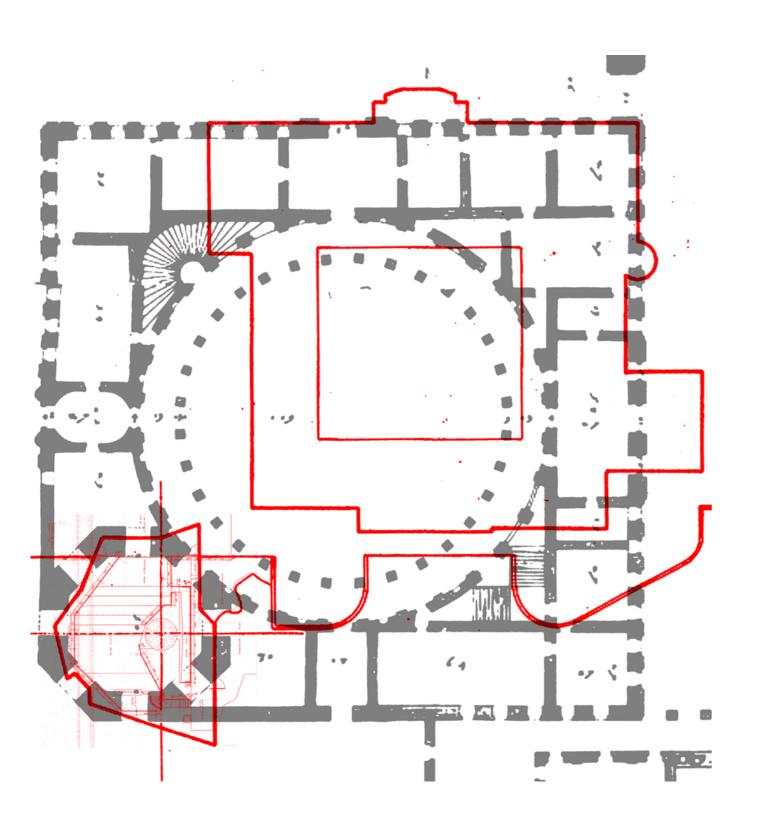
Página anterior: Conjunto de croquis de Paulo Mendes da Rocha.

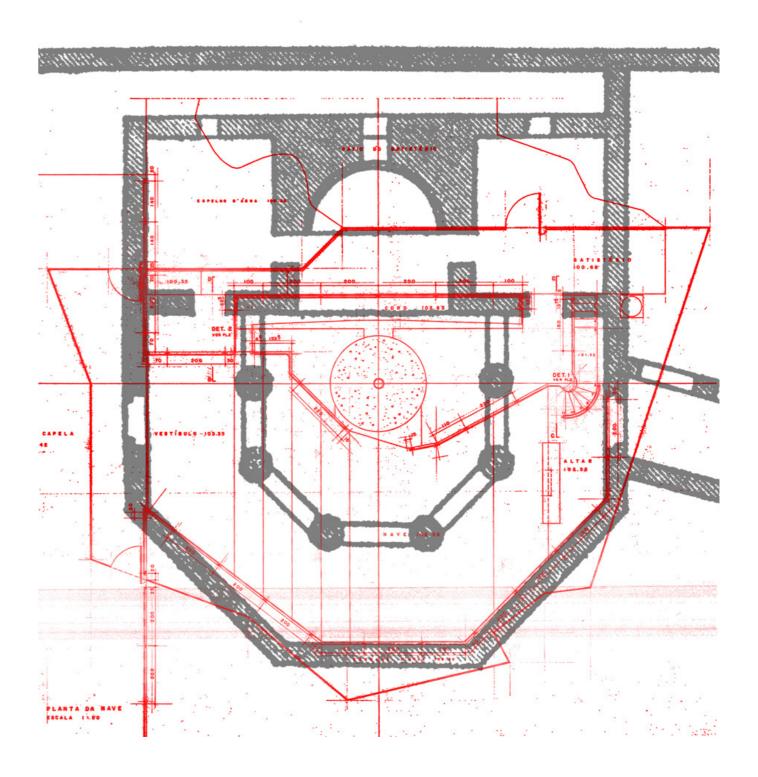
IG 31

Paginas seguintes:

À esquerda: Sobreposição na mesma escala da chamada "planta pequeña" do palácio de Carlos V (em cinza), planta de implantação da Capela de São Pedro e o Palácio Boa Vista (em vermelho), e planta de projeto executivo da Capela de São Pedro (em vermelho).

À direita: Sobreposição da planta da igreja em Moudjeleia (em cinza) e da planta de projeto executivo da Capela de São Pedro (em vermelho).







[46]

do século XX.

RYKWERT, Joseph. *Church Building*. Londres: Hawthorn Books, 1966. p.7. [Tradução própria do texto original em inglês]

padrões são legíveis. 46

Desta forma começou Joseph Rykwert seu livro Church Building.

Na abertura, o primeiro parágrafo antecipa-se ao que talvez seja a conclusão principal do sobrevoo que o autor realiza ao longo da história da arquitetura de igrejas, desde seus primórdios até meados

A ideia de que todo edifício é uma espécie de máquina que deve ser

eficiente tornou-se muito familiar, mas muitas pessoas podem pensar,

com razão, que esta ideia não se pode aplicar a igrejas. As formas

elaboradas e variadas das igrejas parecem frequentemente respostas

a exigências arbitrárias e irracionais. E no entanto, quando olhadas de

perto, estas exigências acabam estando dentro de padrões, e estes

FIG 32
Recorte de fotografia durante obra da
Capela de São Pedro.



Partindo da conclusão de Rykwert temos que aceitar que, a primeira vista, a Capela de São Pedro pode parecer alheia a qualquer padrão de igreja e poderia parecer resultado de respostas a exigências arbitrárias e irracionais, bastaria pensar quão complexa deveu ser a construção dela ou nas toneladas de aço ocultas no concreto para evitar que houvesse mais de um pilar. Entretanto, neste segundo capítulo, como o autor nos recomenda, iremos olhar de perto a obra com o propósito de percorrer um caminho que nos permita considerar com maior convencimento o que Rykwert propõe.

COBERTURA CELESTIAL

O primeiro momento da ultima visita que realizei à Capela de São Pedro foi decepcionante. Fui até ela com motivo deste trabalho,

e imediatamente observei que o espelho d'água inferior estava seco, sem água. Pensei que pudesse ter sido condenado por alguma reforma, como já tinha acontecido anteriormente com os elegantes guarda-corpos projetados por Mendes da Rocha, que foram em algum momento alterados sem cautela mas em nome dela, ou os caixilhos de aço originais, que agora são de alumínio e com fixação ao teto alterada, ou o espelho d'água externo que hoje está completamente desvinculado com o interno por meio de uma nova mureta que os separa criando uma barreira e que também impede a entrada dos reflexos do sol por baixo do muro de arrimo ao túnel de acesso ao Palácio. Felizmente fui informado por operários que ali se encontravam que apenas estava sendo realizada uma manutenção periódica e que no dia seguinte provavelmente a lagoa voltaria ao normal. Pouco depois a decepção transformou-se em contentamento, ao ser autorizado a poder andar no lugar do espelho d'água, e com isso poder saciar a curiosidade meninil de caminhar (ou quase engatinhar em alguns pontos) sob a laje da nave ou sob o coro, lugares inacessíveis para o visitante. A experiência ali era rara, talvez porque o espelho d'água impede que o público ande em determinada região, na qual se fosse possível andar, a Capela teria andares sobrepostos. Por isso, a Capela é sempre de um único andar, apenas com vários níveis. Em uma única planta podemos ver todos os espaços onde o visitante pode andar. O visitante nunca pode, como eu fiz, olhar para cima e não ver em sua vertical o teto de cobertura. Embora estando praticamente na cota do batistério, a noção espacial era mais próxima àquela de se estar em um porão. Ao contrário, quem não onde andei, está sempre sob a mesma laje, nunca se interpõe entre ele e o teto de cobertura outro elemento, como a nave ou o coro, embora o pé-direito o permita. O teto da Capela é o céu de quem está dentro dela, o visitante está sembre sob ele, é ele sempre o único elemento que cobre sua cabeça.

Devemos observar, entretanto, que o teto da Capela de São Pedro é bastante singular. Considerando exemplares tradicionais de sua espécie não demoraremos em perceber sua singularidade.

Poderíamos começar por uma obra que coincidentemente também estava ligada a um palácio, Santa Sofia na antiga Constantinopla. Reconstruída após seu desabamento no terremoto do ano 558, a cúpula de *Hagia Sophia* parece ter sido concebida como metáfora



FIG 33 Fotografia do autor sob a laje da nave, com espelho d'água em manutenção.

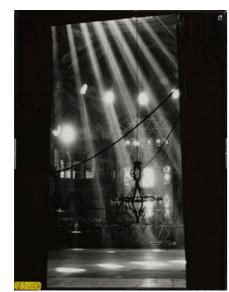
57





FIG 34
Três fotografias da série Hagia Sophia,
Study of Light do Byzantine Institute.

58





celestial. Dos vários aspectos que estimulam esta aparência, talvez seja a luz um dos mais extraordinários. A profusão de orifícios cria um interior dominado por raios de luz que descendem do céu como invocação divina, como se vê nas fotografias de estudos de luz do Byzantine Institute (ver FIG 34).

Segundo Rykwert, o historiador bizantino Procópio de Cesareia estava convencido, no século VI, de que qualquer visitante sentiria que seu coração seria elevado a Deus ao entrar em Santa Sofia, repetindo-se a mesma experiência a cada nova visita da mesma forma que na primeira⁴⁷. Rykwert associou esta experiência, principalmente, ao impacto gerado pelo contraste entre os escuros e baixos nártex e exo-nártex e a profusão de luz e maior altura da parte central, sem por isto excluir outros elementos como os brilhos dos mosaicos, a diversidade de cores e texturas ou a iconografia, um rico conjunto que Paulo Silenciário descreveu em seus poemas⁴⁸.

A luz é também protagonista na Sainte Chapelle de Paris, junto com seus vitrais, que Paulo Mendes da Rocha lembra ao falar da Capela de São Pedro⁴⁹. Neste caso, a luz não vem da cobertura. A cobertura é agora opaca, mas ela é também aqui representação celestial. Não apenas pela evidente iconografia de céu estrelado, como também pela altíssima abóboda ou a vontade de desmaterialização proposta através das nervuras aparentes, que além de tudo, possuem brilho dourado como raios de sol.

De maneira mais evidente aparecem os raios do sol no Êxtase de

Santa Teresa de Bernini, na Capela Comaro da *Igreja de Santa Maria della Vittoria*. A escultura incorpora a luz vinda de um lanternim quase oculto no teto, uma luz teatral de tom misterioso. Outro exemplo significativo do mesmo autor encontra-se no teto e lanternim da capela do altar maior da igreja de *Sant'Andrea al Quirinale*, onde, com mais destaque que os raios de sol (representados no teto), vemos anjos dourados em ascensão. Alguns deles parecem ter conseguido atingir o céu e estão no próprio interior do lanternim iluminados em descomedido contraste com relação ao resto da igreja.

O projeto de Boullée para uma Catedral Metropolitana também explicita em seu desenho a ideia de céu entrando no espaço interior através de uma grande abertura no teto. As próprias nuvens estão dentro da Catedral. Aliás, observando em detalhe as nuvens, percebemos que uma infinidade de figuras humanas em ascensão aspiram a alcançar a salvação do céu. Algumas delas quase desmaterializadas, quase almas, e outras com asas, como aquelas dos anjos de Sant'Andrea al Quirinale. Boullée parafraseia graficamente a convicção de Procópio de Cesareia sobre Santa Sofia. As nervuras e relevos do teto também tendem a desmaterializá-lo, sinônimo de salvação e antônimo do mundo terreno, representado na parte inferior, por oposição às abóbodas, predominantemente horizontal e plano. Uma extensa colunata separa a cobertura do chão, elementos antagônicos. No projeto para a Igreja da Madeleine, a proposta de Boullée parece diferir pouco destas diretrizes, embora

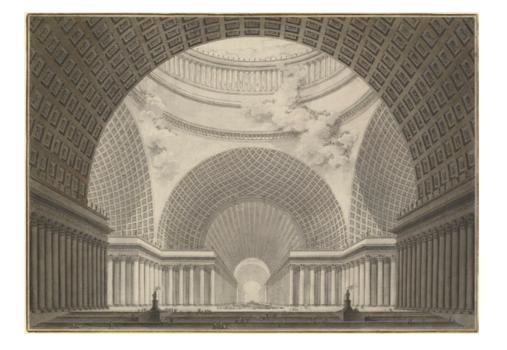




FIG 35
Teto da Sainte Chapelle de París.



FIG 36 Êxtase de Santa Teresa de Bernini, na Capela Cornaro.

FIG 37

À esquerda: Perspective View of the Interior of a Metropolitan Church, Etienne Louis-Boullée. 1780-81.

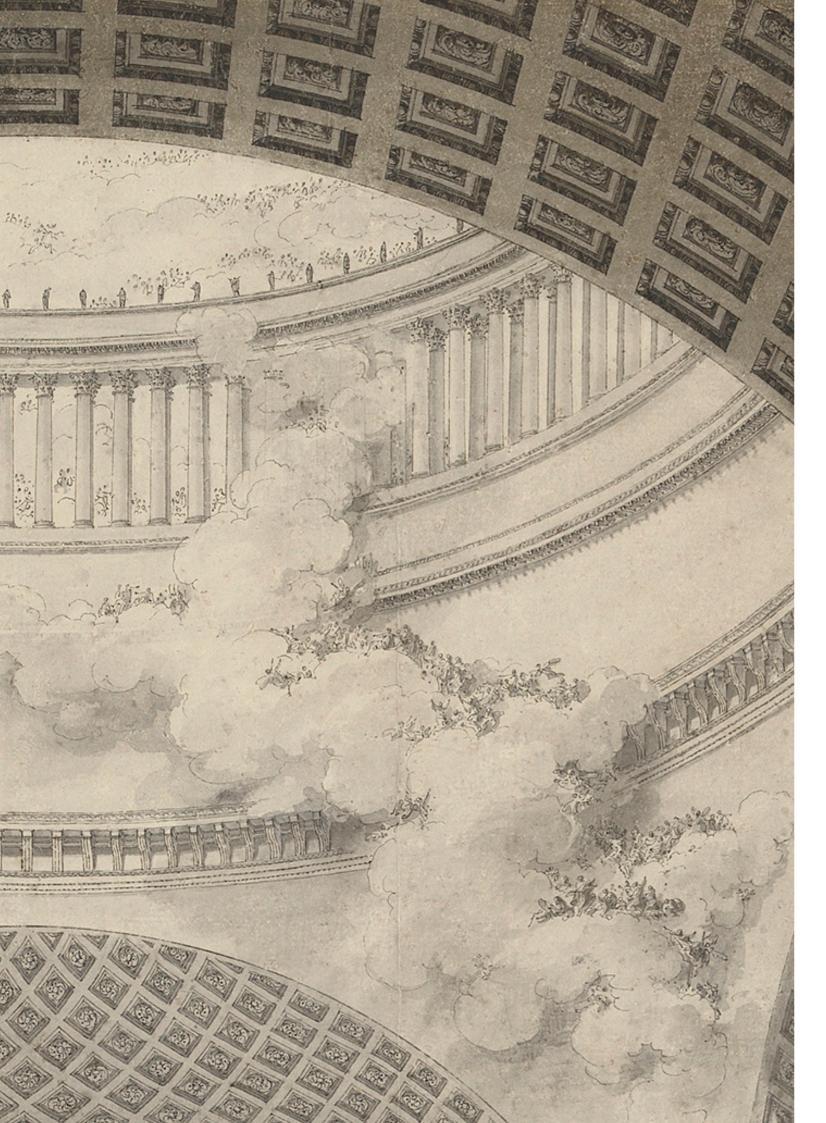
FIG 38

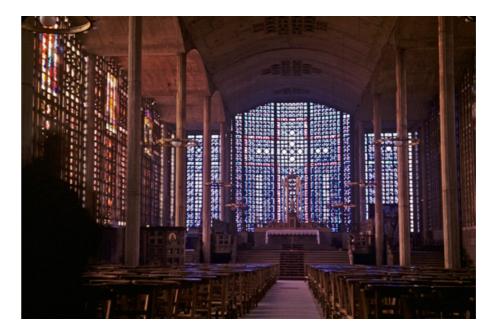
Página seguinte: Ampliação do desenho Perspective View of the Interior of a Metropolitan Church, Etienne Louis-Boullée, 1780-81.

[47] RYKWERT, Joseph. Church Building. Londres: Hawthorn Books, 1966. p. 49-50.

[48] ibidem. p. 50.

[49] Depoimento do arquiteto ao autor em entrevista realizada no dia 23-01-





em menor escala.

Já no século XX, pouco foi alterado a este respeito em *Notre Dame du Raincy*, de Perret. Embora o teto seja de concreto armado e opaco, a solução não dista muito das anteriores. Poucos anos depois de Loos ter instaurado o delito do ornamento, seria difícil esperar neste teto anjos esculpidos em ascensão, entretanto a solução abobadada herdada da também parisiense *Sainte Chapelle*, novamente se contrapõe nitidamente ao solo horizontal.

Igualmente em concreto armado, a complexa cobertura da Igreja de São Pedro em Firminy de Le Corbusier segue o trilho dos exemplares anteriores. Uma constelação de pequenas perfurações somada ao resto de não tão pequenas aberturas no teto induzem novamente à leitura de uma cobertura celestial. A função da colunata de Boullée, como elemento que separa o âmbito do mundo terreno do âmbito do mundo divino, é aqui realizada por uma fresta de luz descontínua, uma cornija com métopas de luz colorida e tríglifos de concreto.

Duas capelas emblemáticas da arquitetura contemporânea parecem não ter se desviado desta linha traçada pela história. A volumetria da cobertura da Capela de Santo Inácio em Seattle, de Steven Holl, consiste em uma série de sheds que, como cúpulas, arrojam cuidadosamente a luz do céu no interior do espaço, cujo chão é mais uma vez predominantemente horizontal. Por sua parte, o chão da capela alemã Bruder Klaus, de Peter Zumthor, é também

FIG 39
Fotografia de Notre Dame du Raincy em París.



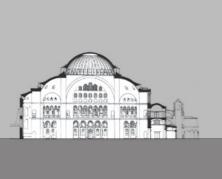
FIG 40
Fotografia da igreja de São Pedro em Firminy



FIG 41
Maquete de Steven Holl da Capela de Santo Inácio.



FIG 42
Fotografia da Capela Bruder Klaus de Peter Zumthor.











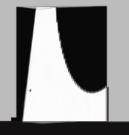


FIG 43

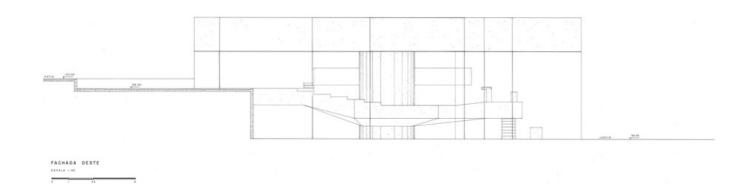
Cortes de obras mencionadas neste sub-capítulo (de esquerda para direita): Hagia Sophia, Sainte Chapelle, Igreja da Madeleine de Boullée, Notre Dame du Raincy de Perret, Igreja de São Pedro de Le Corbusier, Capela de Santo Inácio de Steven Holl, Capela Bruder Klaus de Zumthor.

62

horizontal, de estanho e chumbo fundidos. Como na igreja de São Pedro em Firminy não existe distinção entre parede e teto, sendo a envolvente uma grande cúpula, também aqui com uma constelação de pequenas perfurações. As "caneluras" que aliviam a percepção do peso do concreto surgiram de troncos de madeira que, depois de ter sido forma, foram queimados. Assim, o interior é puro vazio, resultado visível do processo construtivo, da ausência de matéria por substração. Os troncos que não existem mais apoiavam-se no chão, e avançavam sobre a última cota da Capela, conectando o solo com o céu. Ao serem queimados, este papel de conexão foi herdado pelas "caneluras", que agora ligam o piso da Capela às alturas através de um óculo em que entra o céu e sua chuva.

FIG 44
Fragmento de prancha do anteprojeto.
Fachada Oeste.

A esta série de obras poderiam ser adicionadas inúmeras outras como a Capela do MIT de Eero Saarinen ou, no Brasil, a Igreja de São Franciscode Assis em Ouro Preto de Aleijadinho ou a Catedral



de Brasília de Niemeyer. O teto da Capela de São Pedro parece, entretanto, verdadeiramente difícil de ser entendido a partir dos atributos acima indicados. Não é por ele que a luz entra, nem possui qualquer elemento que mitigue a percepção de peso. Ao contrário, ele é completamente horizontal, plano e opaco. Nem a iluminação artificial foi em ele instalada. O visitante percebe uma enorme e sólida masa de concreto sobre a cabeça. A solução tradicional de teto de igreja parece ter sido subvertida por Mendes da Rocha.

VIGAS

Gafton Architects, escritório liderado pelas curadoras da Bienal de Arquitetura de Veneza deste ano, exibiram na *Biennale* de 2012 uma maquete da Capela de São Pedro, entre outros materiais sobre a obra de Paulo Mendes da Rocha. Como o visitante da Capela, o visitante de *Common Ground* –título da Bienal de Arquitetura de Veneza desse ano– também poderia imaginar, com razão, que o teto da Capela é maciço de concreto. O visitante da *Biennale*, porém, possuía uma vantagem frente ao visitante de Campos do Jordão: seu horizonte visual podia estar acima da cobertura da Capela, o que entretanto não lhe foi vantajoso para conhecer muito a respeito do sistema estrutural da cobertura. Para conhecê-lo temos que recorrer aos planos do projeto ou estar hospedados a convite do Governo do Estado de São Paulo no pouco frequentado para este fim Palácio

FIG 45
Página seguinte: Fotografia da Capela
de São Pedro em construção.





Boa Vista, de tal forma que um numero desprezável de visitantes podem saber que a cobertura da Capela não é maciça. Para o resto, a cobertura percebe-se tão maciça como a da maquete da *Biennale*. Tão maciça como nos croquis de Paulo Mendes da Rocha ela foi desenhada.

Contudo, o número desprezável de visitantes que consegue elevar seu ponto de vista acima da cobertura observa que ela não é maciça, que ela consiste em uma grande viga principal cujo eixo coincide com o eixo transversal da Capela e, perpendiculares a ela, sete vigas de cada lado, além das vigas perimetrais, que são as platibandas que o visitante observa.

Parece que houve uma decidida escolha pela massa, por um volume de aparência sólida e maciça na cobertura. A solução se contrapõe a um bom número de outras obras do arquiteto, a começar pelo Ginásio do Clube Paulistano cujo teto se aproxima às cúpulas

FIG 46
Maquete de Gafton Architects e Eileen
McDonagh da Capela de São Pedro
para a exposição Common Ground na
Bienal de Veneza de 2012.



FIG 47
Croquis de Paulo Mendes da Rocha em uma prancha de croquis da Capela de São Pedro.

Depoimento de Paulo Mendes da Rocha sobre a Casa Butantã. PIÑÓN, Helio . Paulo Mendes da Rocha. Barcelona: Ediciones UPC, 2002. p. 28. [Tradução própria do texto original em espanhol]

[51] *ibidem*. p. 29.

FIG 48

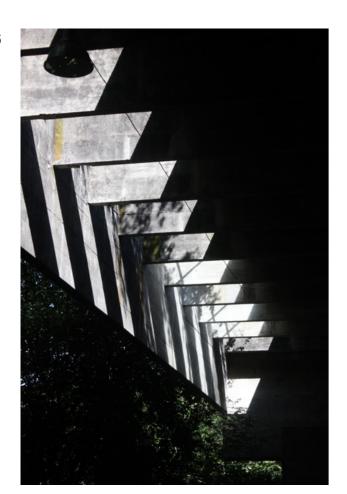
Abaixo: Fotografia da casa do arquiteto no Butantã.

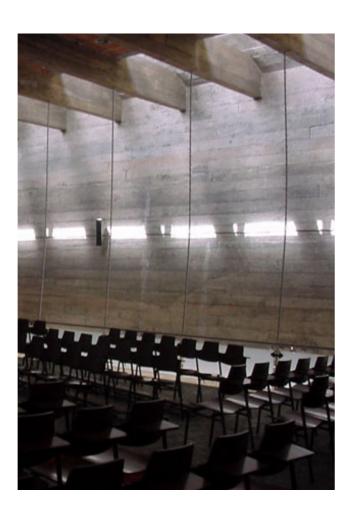
FIG 49

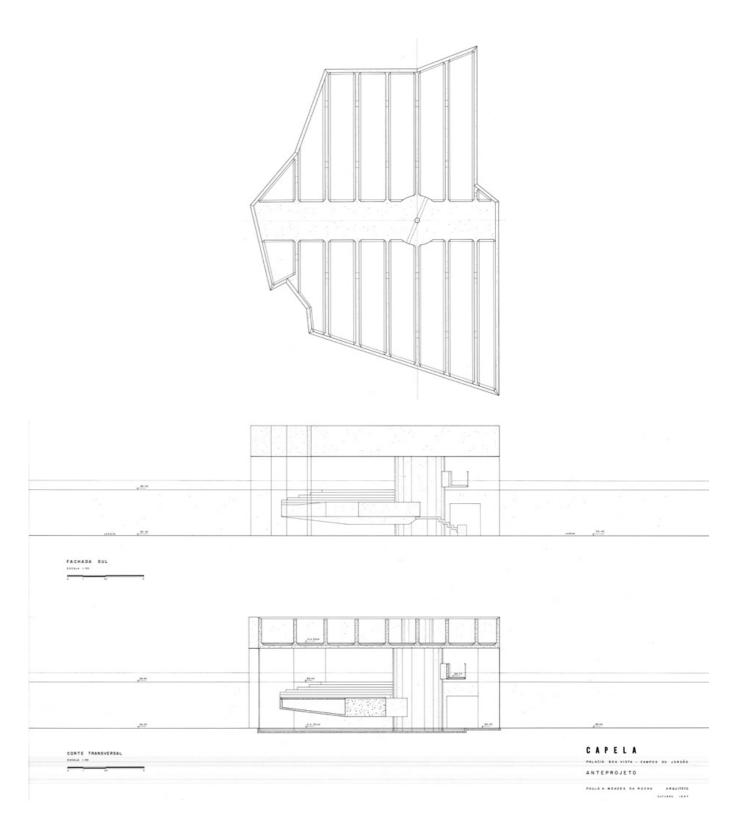
Abaixo à direita: Fotografia da igreja
de São Bonifácio de Hans Broos.

tradicionais de igrejas. O próprio engenheiro calculista da Capela, Siguer Mitsutani, calculou outras obras de Mendes da Rocha, como a casa do arquiteto no Butantã ou o Pavilhão do Brasil para a Expo '70 de Osaka, onde a solução estrutural da cobertura é, respeito à da Capela, completamente divergente.

Na casa do arquiteto a luz entra sem timidez em vários pontos da casa ("[e]videntemente, a casa tem claraboias por todas as partes"50, o arquiteto afirmou) e a cobertura, longe de sólida, opaca ou maciça, se apresenta como um elemento leve, de vigas esbeltas e aparentes. "Só para se fazer uma ideia, o engenheiro Siguer Mitsutani apurou tanto o cálculo da laje que chegou a uma espessura que não respeitava a norma. E assim foi combinado. Ele propôs não respeitar o coeficiente de segurança da norma e fazer um cálculo alternativo."51 O resultado do teto da Capela de São Pedro teria sido mais aproximado ao da Igreja de São Bonifácio, projeto de Hans Broos, em São Paulo, um ano posterior ao da Casa Butantã, se Mendes da Rocha tivesse adotado a solução da laje de cobertura de sua casa; e com isso,







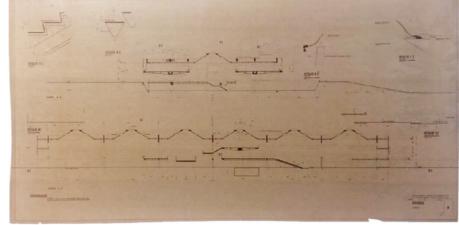
Página anterior (acima): Planta de anteprojeto da cobertura da Capela de São Pedro.

FIG 51

Página anterior (abaixo): Prancha de anteprojeto: fachada sul e corte transversal.

FIG 52

À direita: Prancha de projeto executivo com dois cortes e detalhes do projeto para o departamento de Filosofia e Sociologia da Universidade de São Paulo (1961).



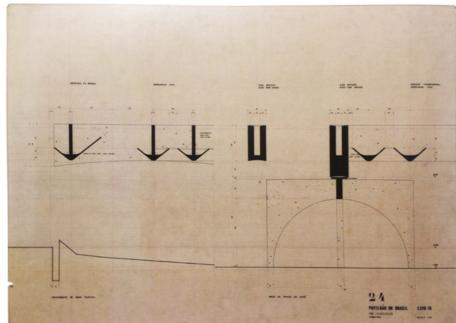


FIG 53 Prancha de pré-execução de detalhe da cobertura do Pavilhão do Brasil em Osaka (1969).

68

ibidem. p. 25.

Conforme memorial descritivo do projeto nas pranchas de apresentação do projeto publicadas em: PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. p. 179.

haveria possibilidade de interpretá-la nos termos dos tetos da parte anterior. Entretanto, o resultado desta solução estrutural de 1964, familiar ao de tantos outros projetos como a Casa Masetti ou o projeto para o Clube Orla Guarujá, dista daquele da Loja Forma, do mesmo ano da Capela, 1987, em que nas palavras do arquiteto, "se emascarou a estrutura"52.

O piso do Pavilhão do Brasil em Osaka, segundo seu memorial, era um "[c]hão de estrelas"53. A luz devia penetrar a cobertura fauuspiana permitindo que a constelação aparecesse desenhada no chão. Esta cobertura é novamente nervurada, aberta à entrada da luz do céu e, vista de fora, até abobadada. Nesse sentido, a solução se aproxima a outras obras de Mendes da Rocha como o projeto para o departamento de Filosofia e Sociologia da Universidade de São Paulo. A entrada de luz pelo teto, ausente na Capela de São

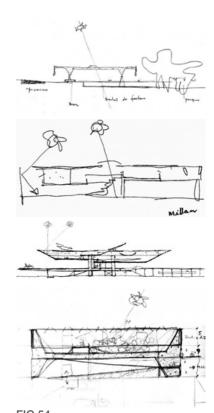
Pedro foi ao contrário caraterística fundamental de todo tipo de projetos do arquiteto. São bons exemplos disto os croquis de obras de qualquer uso e data como o Jockey Clube de Goiás (1962), a Casa Millan (1970), o MAC-USP (1975) ou o Museu Nacional dos Coches de Lisboa (2008). Ao contrário de Mies, se comparadas as vigas invertidas e teto plano de seu Crown Hall com as vigas não invertidas e teto nervurado de sua Capela, ambos do Illinois Institute of Technology, Paulo Mendes da Rocha opta por inverter as vigas justamente na Capela e não em tantos outros projetos.

FAMÍLIA DE PROJETOS

Se a parte anterior mostrou certa singularidade do teto da Capela de São Pedro respeito a outras obras do arquiteto, veremos aqui que, por outra parte, ele poderia pertencer a uma série de projetos que, quem sabe, contribuíram a concebê-lo.

Em dezembro de 1986, a poucos dias do ano do projeto da Capela. Paulo Mendes da Rocha projetou o Museu Brasileiro de Escultura. Foi resultado de uma licitação com carta-convite que Mendes da Rocha venceu. Um fato surpreendente deste episódio é que o arquiteto e equipe tiveram apenas dez dias⁵⁴ para desenvolver o projeto, e o resultado foi uma obra prima, um projeto de enorme profundidade discursiva. De acordo com depoimentos de parte da equipe de projeto da Capela, esta parece ter sido concebida por Paulo Mendes da Rocha também com rapidez⁵⁵. É possível observar, a respeito do assunto tratado nas partes anteriores, que a cobertura da grande marquise do MuBE e a cobertura da Capela de São Pedro formam parte de um grupo de projetos afins que o arquiteto realizou ao redor desses anos. Talvez a origem possa estar na casa em Catanduva e. precursora dela, na Casa Junqueira, como Sophia Telles indica:

> [A] casa Junqueira é uma espécie de antevisão do museu [MuBE]. Apenas está no ar. Um grande pórtico sustenta uma viga e sobre ela um volume, afastado lateralmente das empenas, faz uma leve rotação, parecendo descolar-se, por assim dizer, da grande estrutura. Em elevação, vemos uma empena cega, ambiguamente deformada pelo ângulo da rotação, e que não conseguimos decidir se está solta ou contida pelo pórtico. A cor clara e luminosa -outra vez- aplicada sobre a lâmina de concreto retira-lhe a opacidade e deixa o desenho da estrutura



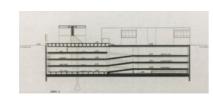
Croquis de Paulo Mendes da Rocha das obras (de cima para baixo): Jockey Clube de Goiás, Casa Millan, MAC-USP e Museu dos Coches de Lisboa.

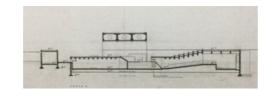
Segundo depoimento de Alexandre Delijaicov (equipe de projeto do MuBE) em entrevista do autor, foram avisados do convite quinta-feira à tarde, e a entrega seria na segundafeira da semana seguinte. Segundo Daniele Pisani foi um decreto do dia 5/12/1986 (sexta-feira) que permitiu o lançamento da licitação para entregar o projeto em dez dias (segunda-feira da semana seguinte). Veja: PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. p. 221.

Depoimentos Paulo Mendes da Rocha, Alexandre Delijaicov e Eduardo Colonelli em entrevista do autor realizada nos dia 23/24-01-2018.

FIG :

De esquerda a direita: corte da proposta para o concurso do projeto da biblioteca pública do Rio de Janeiro (anteprojeto) e corte do MuBE (projeto executivo).





literalmente vazado. Na casa em Catanduva (não construída), o corpo da construção finalmente se solta, vindo ao chão. Enterrada a meio piso, qual um relevo do próprio chão, a casa prescinde da estrutura. O grande pórtico, transversal à casa, está completamente livre.

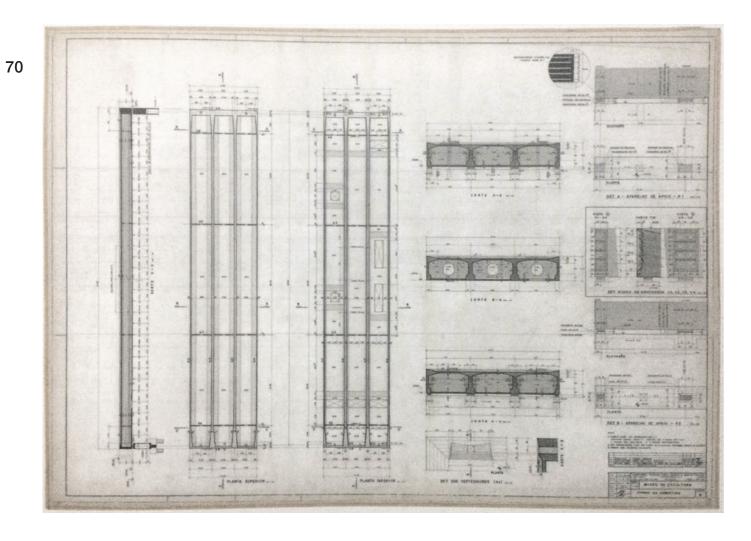
O museu seria assim uma síntese desse último percurso. 56

A essa série de projetos poderia ser adicionado o projeto do concurso para uma biblioteca pública no Rio de Janeiro (1984). A solução de um grande pórtico sobre um edifício que faz parte "do próprio chão" comparece também na biblioteca, embora com diferenças. O pórtico da biblioteca, por exemplo, ainda não está completamente solto do resto do edifício, como Sophia Telles pontuou na Casa Junqueira. Em relação à solução estrutural da

[56

TELLES, Sophia da Silva. *Museu* da Escultura. AU - Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, n°32, out/nov 1990, pp. 48-49.

FIG 56
Detalhamento da equipe de engenharia da estrutura da grande viga do MuBE.



cobertura, esta possui uma grande viga visível que o afasta de uma aproximação à ideia de anta arquetipica, diferentemente do MuBE. No caso do MuBE, a cobertura também possui vigas, ainda que possa não parecê-lo aos olhos do visitante, que percebe a cobertura como um elemento maciço. Entretanto, ela não é maciça, as vigas estão ocultas em seu interior e não é possível visualizá-las, a não ser, dissimuladamente, nas aberturas realizadas na aba inferior para a iluminação. No teto de Campos do Jordão nem dissimuladamente isso será possível.

A cobertura da Capela poderia ser lida como a cobertura do MuBE nesse sentido, com a diferença de que agora não há mais dois pilares, mas apenas um. Ao realizar esta operação, um elemento fundamental do pórtico do museu —e que parece estar presente também nos desenhos da biblioteca— precisava ser eliminado. A junta de dilatação que separava o elemento vertical do elemento horizontal não é estruturalmente possível na Capela, uma vez que a cobertura em balanço não poderia estar simplesmente apoiada no elemento vertical —que agora é um em lugar de dois— como foi feito no museu. No entanto, esta junta, "necessária" para Paulo Mendes da Rocha do ponto de vista arquitetônico para conseguir emancipar o elemento horizontal do terreno (ao qual pertenciam os pilares do MuBE), e assim fazê-lo "flutuar", aparece na Capela na junta de dilatação da nave-muro de arrimo, assim como na escada do batistério-nave.

ANOS SESSENTA

O dia da inauguração, o sino confeccionado pela tradicional Fundição Artística Paulistana para a Capela de São Pedro provavelmente repicou anunciando não apenas a cerimônia descrita pelo arquiteto, mas também o 25 aniversário da inauguração do Palácio Boa Vista. Isto teria acontecido, por sua vez, no aniversário de Leonor Mendes de Barros, primeira-dama do Estado de São Paulo, que em 1964 construía uma nova residência, (de acordo com seus construtores em estilo "Maria Tudor"57, coetânea do antes mencionado Carlos V) ano em que, por exemplo, Paulo Mendes da Rocha construía também sua residência no Butantã. Em 1964 foi também instaurada a ditadura militar no Brasil, e com ela, afetado o entorno do arquiteto, sendo por exemplo Vilanova Artigas preso no

[57] Ver citação da nota 37.



La Flèche de Zénon de René Magritte

Episodio completo em: PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. pp. 167-175.

72

dia seguinte do golpe de estado e posteriormente exilado, e sendo o próprio Paulo Mendes da Rocha cassado pelo Al-5 em 196958. Quase vinte e cinco anos depois de 1964, simbolo de um quadro completamente diferente, o próprio governador contratou o arquiteto para realizar a Capela de seu Palácio. Os conturbados anos sessenta não o seriam, como se sabe e aqui relembraremos em parte, apenas para Mendes da Rocha e o âmbito nacional.

Em 2017 teve lugar no MuBE uma exposição intitulada Pedra no Céu: Arte e arquitetura de Paulo Mendes da Rocha. A mostra reuniu uma série objetos como croquis, textos e maquetes de projetos de Paulo Mendes da Rocha e obras de arte entre as quais estava aquela que daria o nome à exposição, La Flèche de Zénon, de René Magritte, também de 1964, na qual uma grande pedra, como a viga do MuBE, flutua no ar. Outra obra da exposição, Terra, de Carmela Gross, foi concebida pela artista em 2017 para a ocasião e permanecerá no museu ao longo de 2018. A obra consiste em fitas de LED azul inscritas em um retângulo de 4,38x16,80m sobre uma estrutura metálica apoiada encima da marquise do MuBE. Nas fitas de LED pode se ler a palavra "TERRA". Porém, esse escrito não pode ser de fato lido pelo visitante do museu. Realmente, ninguém dentro ou fora do museu com os pés no solo, no terreno, consegue ver o escrito. Como antes apontamos, o mesmo acontece com as vigas invertidas da cobertura da Capela de São Pedro. Apenas quem está no céu, separado do terreno -seja encima de um prédio, seja flutuando no ar em uma aeronave- consegue ler "TERRA" no MuBE, ou ver as vigas da cobertura da Capela. O visitante do museu apenas pode

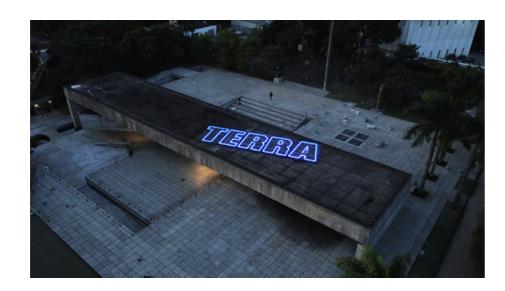


FIG 58 TERRA de Carmela Gross (2017).

da terra (nós mesmos), começava a querer se separar da terra, como no quadro de Magritte. No MuBE, e também na Capela, um pedaço de terra parece ter decolado artificialmente do solo, e provocado embaixo dela uma deformação no terreno, como já talvez a Casa no Butantã o fizera em 1964. O concreto, por outra parte, é a final de contas uma pedra, um pedaço de chão que Mendes da Rocha colocou artificialmente no ar. A pedreira desativada que há frente ao altar da Capela, do outro lado do vale em uma cota não muito distante da do altar, parece sugerir a imagem da inversão realizada por Paulo Mendes da Rocha: pedras arrancadas da terra e colocadas no céu artificialmente deste lado do



Capa e primeira página do Jornal do

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 13 abril 1961, 1° cad. p. 2. Disponível em: <http://memoria. bn.br/DocReader/DocReader. aspx?bib=030015 _08&PagFis=17098>[acesso em: 05/01/2018]

Depoimento de Paulo Mendes da Rocha em palestra. Disponível em: <https://www.youtube.com/ watch?v=AE9-AshxcQk> [acesso em: 05/01/20181

vale. Carmela Gross etiquetou de fato a grande cobertura do MuBE de "TERRA": terra e Terra simultaneamente. Sophia Telles, por sua parte, colocou:

TELLES, Sophia da Silva. Museu da Escultura. AU - Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, nº32, out/nov 1990, p. 47.

[62]

TELLES, Sophia da Silva. *Museu* da Escultura. AU - Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, n°32, out/nov 1990, p. 46.

Em Paulo Mendes, a consciência dessa singular condição da superfície [de sublimar nos pilares a ideia de fundação, fazendo pousar antes que enraizar o projeto] que recusa a fundação força uma unidade paradoxal entre o objeto construído e o terreno. O corte é um raciocínio por inversão: a estabilidade, própria do solo, é transferida para a forma autosustentada do objeto, enquanto a superfície, onde se loca a construção, parece manter-se em movimento, algo instável.⁶¹

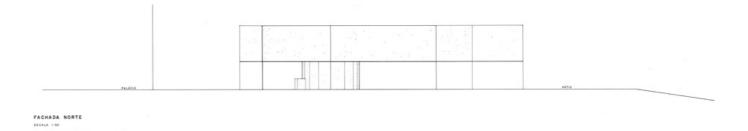
Quiçá por isso a cobertura da Capela e do MuBE não pudessem não ter aparência maciça para o visitante.

TOPOGRAFIA CRISTIANA

A proporção quase 1:1 entre a altura da viga e o pé-direito (2x2,50m) produz, assim uma espécie de compressão do olhar em direção ao piso, que nos impele a descer, pouco a pouco, até o interior [...]. 62

FIG 60
Fotografia da fachada principal
da Capela de São Pedro desde a
esplanada de acesso.





A descrição de Sophia Telles parece bastante adequada ao que ocorre na Capela de São Pedro, embora ela, em realidade, está se referindo ao MuBE. Bastaria trocar alguma palavra e as medidas para que o trecho se refira com precisão à Capela. De fato, na Capela a proporção entre a altura da cobertura e o pé-direito de acesso é ainda mais ajustada à proporção 1:1 (2x2,20m), sendo desta forma nosso corpo impelido a descer com maior energia. A impressão de uma grande "pedra no céu" a poucos centímetros da nossa cabeça comprime intensamente nosso olhar e nosso corpo. A experiência radicaliza-se agudamente no coro, onde a laje de cobertura mantém sua cota e o piso se eleva, chegando a uma altura de pé-direito de apenas 1,90m.

Esta experiência torna-se aqui crucial pelo programa do edifício, uma capela. A julgar pela cobertura, parece difícil a possibilidade de imaginar um historiador como Procópio de Cesareia convencido de que qualquer visitante sentiria que seu coração seria elevado a Deus ao entrar na Capela de São Pedro em Campos do Jordão, como ele estava convencido em *Hagia Sophia*⁶³. As figuras humanas que Boullée desenhou na cúpula de sua Catedral Metropolitana (Ver FIG 38) seriam improváveis na cobertura da Capela de São Pedro, assim como o seriam as constelações corbusianas em Firminy ou aquelas de Zumthor na Capela Bruder Klaus.

Por outra parte, como antes apontamos, de acordo com Rykwert, o visitante de *Hagia Sophia* experimenta compressão espacial no nártex e exo-nártex para depois experimentar uma importante dilatação espacial. Isto sucede de igual maneira com o visitante da Capela de São Pedro, como já se viu, respeito à compressão. Mas o relevante não é esse fato, que isolado carece de significado. Respeito à dilatação, ela está presente (naturalmente em menor medida em Campos do Jordão) também na experiência do visitante da Capela de São Pedro, embora, mais uma vez, invertida. Se a dilatação de Santa Sofia (assim como em outros exemplos antes mencionados

FIG 61
Fragmento de prancha do anteprojeto.
Fachada Norte.

[63] Ver nota 47.



FIG 62
Fotografia do coro da Capela de São
Pedro.

(ver FIG 43) é ascendente, a da Capela de São Pedro é descendente. Em Santa Sopfia é o teto que se curva enquanto o piso permanece horizontal, e na Capela de São Pedro, ao contrário, é o piso que se curva enquanto a cobertura permanece perfeitamente horizontal.

Foi no século VI, primórdios do cristianismo, que Procópio de Cesareia fizera a descrição de Santa Sofia, e parece que ela continuou sendo recorrente como parte de uma tradição pouco alterada em boa parte das construções de igrejas. O mesmo parece ter ocorrido com as concepções de um outro autor coetâneo de Procópio de Cesareia, Cosmas Indicopleustes. Em seu livro Topografia Cristiana, há uma série de desenhos que ilustram seu modelo cósmico. Entre eles, no intitulada O Universo, o mesmo aparece representado como uma caixa com forma de baú ou edifício abobadado. Na parte inferior, prismática, aparece o mundo terreno, e na parte superior, abobadada, o mundo celestial. Abaixo terra e em cima firmamento. A concepção espacial do universo de Indicopleustes se aproxima bastante dos exemplos convencionais de igrejas ou capelas antes mencionadas, assim como de uma grande parte de outras. O desenho de Indicopleustes poderia coincidir com o desenho do interior de uma igreja, possua ela abobada, cúpula ou qualquer outra referência celestial. Ao contrário, se a Capela de São Pedro se aproxima dessa concepção, a aproximação apenas pode ser invertida. O solo, a pedra das montanhas, se encontra representado na cobertura e o elemento curvilíneo (no caso da Capela, poligonal) aparece representado na laje de piso da nave. Retomando o episódio de Yuri Gagarin mencionado na parte anterior, sua experiência como primeiro ser humano a sair do mundo desenhado por Indicopleustes teve como consequência que, pela primeira vez, a abobada celeste se encontrasse sob nossos pés, e não acima da nossa cabeça.

Muito mais do que se erguer, a Capela, como o MuBE, se contraergue. O visitante que chega ao átrio do Palácio pode observar como, diante dele, o Palácio Boa Vista se ergue respeito ao plano da esplanada e a Capela desce em direção ao vale. Aliás, até que o visitante não está perto da Capela ele não a vê propriamente – apenas vê sua cobertura e a parte superior da fachada— pois ela decai sob o plano horizontal da esplanada. O corpo do visitante ao entrar na Capela não se eleva, ele desce. Desce respeito ao plano do chão que ele pisa antes de entrar no edifício, do qual se separa

ao ultrapassar a junta de dilatação. Nesse momento, a superfície do piso adquire curvatura concava, como se de uma cavidade no terreno se tratasse –o que é entretanto mais radical no MuBE.

A partir destas considerações não parece temerário pensar que a Capela, muito distante de reiterar concepções teológicas e cósmicas tradicionais como se fossem imutáveis, as subverte, e nesse sentido o desenho de uma cavidade situada sob o plano do mundo onde o corpo desce se aproxima mais da representação do inferno dantesco de Botticelli, do que da representação do universo cristão de Indicopleustes, apesar de que, como se verá a continuação, o "problema" de associar de forma simples o desenho da Capela a esta pintura teria sido também "solucionado" pelo arquiteto.



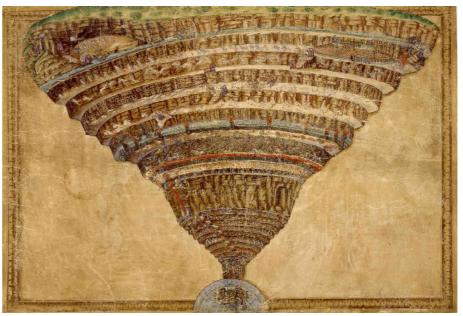


FIG 63
Recorte de página do livro *Topografia*Cristiana de Cosmas Indicopleustes.

FIG 64

Mappa dell'Inferno de Sandro

Botticelli.

Página seguinte (acima): Fotografia desde o batistério.

FIG 66

Página seguinte (abaixo): Fotografia desde a nave.

[64] Ver nota 59.

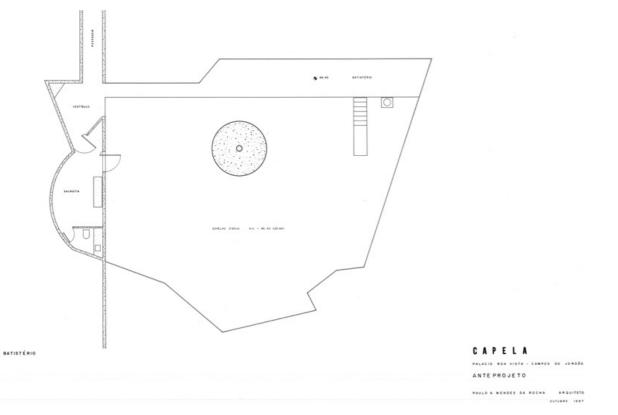
Em visita realizada em junho de 2015 havia carpas no espelho d'água do interior da Capela. Em visita realizada em novembro de 2017 apenas havia carpas no espelho d'água externo.

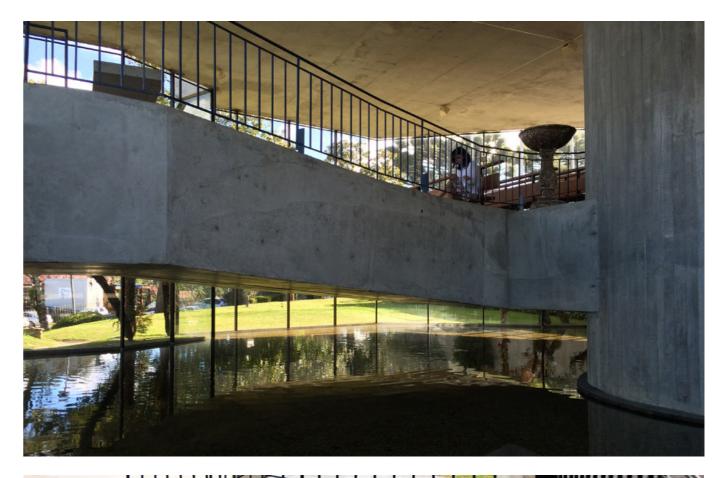
FIG 67 Prancha do anteprojeto. Pavimento da sacristia e do batistério.

ÁGUA

Se há uma referência ao céu na Capela de São Pedro esta parece não se encontrar no plano do teto ou em qualquer lugar que apele à ascensão. Ao contrário, ela parece se encontrar no plano oposto ao do teto, no plano do solo. Este plano possui um pequeno rebaixo no terreno que contém um espelho d'água que reflete o céu. O plano do solo é em sua maioria um espelho d'água que em grande parte coincide com a projeção vertical do teto. Desta forma, a tradicional referência celestial do teto parece ter sido transferida para o tereno, como se de um espelhamento se tratasse. Por sua parte, o pédireito minimo contribui a evitar que nossa visão alcance o céu real, e direciona o olhar para aquele espelhado no solo.

Quem está na nave da Capela de São Pedro talvez possa descrever sua experiência em termos similares aos de Yuri Gagarin em sua nave: "O céu é escuro, muito escuro, e a Terra é de um azul muito claro [...]"64. O teto da Capela é completamente opaco, sólido e inerte, enquanto o chão é cristalino, fluido e vivo. A cobertura é estática como a terra e o espelho d'água dinâmico como as nuvens. Pouco tempo atrás era possível ver carpas que como anjinhos flutuavam no céu refletido do chão da Capela⁶⁵. As figuras em







[66]

A importância de Radha Abramo foi reconhecida por Paulo Mendes da Rocha e Alexandre Delijaicov em entrevistas do autor realizadas nos dias 23/24-01-2018.

[67

ABRAMO, Radha et al. *Capela São Pedro Apóstolo*. [cidade desconhecida]: Editora Três Ltda, [data desconhecida]. p. 6.

[68

Depoimento de Delijaicov em entrevista do autor realizada no dia 24-01-2018. O descrito por Delijaicov aproxima-se às fixações dos vidros dos cortes da Capela publicados em: SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Capela de São Pedro. In Projeto, São Paulo, nº 128, dez. 1989. p. 55.

[60]

Seria precipitado afirmar com firmeza foram três capelas, uma vez que sua extensa produção, com bastante provabilidade, ainda possua não poucas obras desconhecidas. Com frequência aparece uma publicação que identifica obras até então desconhecidas. Basta ver a divergência na lista de projetos do arquiteto em publicações como: ZEIN, Ruth Verde. Arquitetura brasileira, Escola Paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha. Dissertação de mestrado. Orientador, Carlos Eduardo Dias Comas. Porto Alegre: Propar-UFRGS, 2000 ou PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. São Paulo: Gustavo Gili,

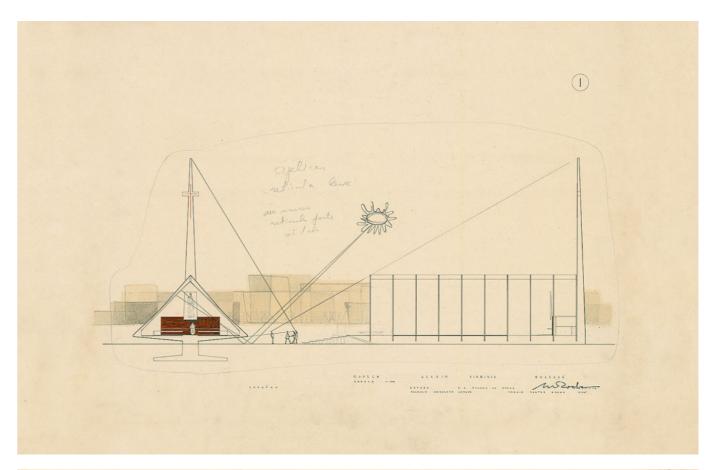
[/0

Assim foi explicado pelo arquiteto em entrevista realizada no dia 23-01-2018.

[71] Idem. ascensão do teto da Catedral Metropolitana de Boullée (ver FIG 38) estão aqui, invertidas, no piso. Radha Abramo, curadora do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo durante os anos em que a Capela foi projetada e uma das principais responsáveis de que o encargo fosse concedido a Mendes da Rocha⁶⁶, escreveu que "[o] piso às vezes escapa dos pés, dá impressão de que estamos em outro patamar da realidade"⁶⁷. A observação salienta como elemento fundamental da suposta experiência transcendental o piso, em lugar do teto.

Por outra parte, segundo depoimento do integrante da equipe de projeto Alexandre Delijaicov, as esquadrias chegaram ser pensadas como "castanhas" que suspenderiam os vidros do teto, resultando desta forma toda a fachada pendurada da cobertura⁶⁸. Com isso, este detalhe faria com que o único ponto de contato com o terreno, incluindo a fachada, fosse o pilar, incrementando a impressão de instabilidade e flutuação do conjunto.

Cabe lembrar a este respeito uma das três capelas que o arquiteto projetou, provávelmente⁶⁹, até esta data. Além da Capela de São Pedro e da mais recente Capela de Nossa Senhora da Conceição (em Recife), ele projetou uma capela não construída no Jardim Virgínia, no Guarujá, que Daniele Pisani datou hipoteticamente de 1955, um ano depois de Mendes da Rocha ter se formado. Algumas das caraterísticas principais da Capela do Palácio Boa Vista já se encontram naquela do Jardim Virgínia. É o caso, por exemplo, da nave que parece flutuar aos olhos do espectador. Entretanto, o que mais chama a atenção é a solução do piso e do teto. A primeira vista poderia parecer que a solução destes dois elementos não dista muito da solução tradicional antes esboçada: um piso horizontal sobre o qual se ergue, por contraposição a ele, uma cobertura inclinada em direção ao céu. A inversão, entretanto, aparece novamente na escolha da localização das aberturas. Embora sendo apontada, a cobertura não permite a entrada de luz⁷⁰. Ao contrário, o piso, embora sendo plano, recebe a luz do sol refletida pelo chão, e entra por aberturas localizadas nos extremos da base do triângulo onde o pé-direito é reduzido e insuficiente para o visitante⁷¹. A luz não descende do céu pela cobertura, mas sobe desde o chão pelo piso, como se vê nos planos e croqui realizados pelo arquiteto. É necessário destacar que o projeto está localizado na beira do mar, e o solo do lugar onde a



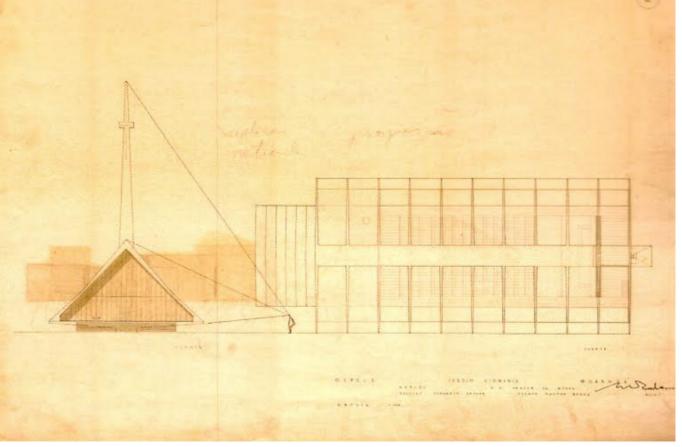


FIG 68
Página anterior: Planos da capela no
Jardim Virgínia (Guarujá, São Paulo).

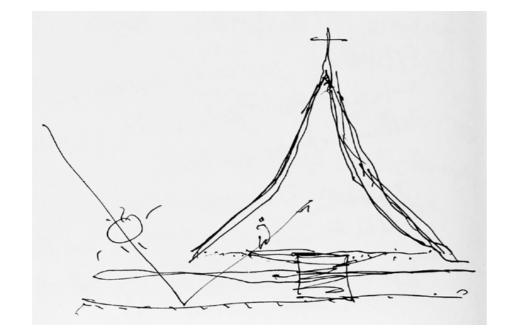


FIG 69
Croquis de Paulo Mendes da Rocha
sobre a capela no Jardim Virgínia
(Guarjuá, São Paulo) realizado durante
entrevista do autor no dia 23-01-2018.

SPIRO. Annette. Paulo Mendes da

Verlag Niggli, 2002. p. 15.

Rocha – Bauten und Projekte. Zürich:

[72] Idem. Capela iria ser construída era de areia⁷², um elemento instável e não estático que, a semelhança do espelho d'água da Capela de São Pedro, reflete a luz do sol.

As soluções propostas por Paulo Mendes da Rocha para as dicotomias terra-céu e piso-teto na Capela de São Pedro parecem nos levar a considerar a possibilidade de entender a nave como uma cúpula invertida. Como uma cúpula, a nave da Capela aproxima sua face convexa ao céu, que está representado no espelho d'água, e dilata o espaço na sua face concava, por oposição ao plano horizontal do solo do qual se afasta, que está representado na sólida rocha da cobertura.

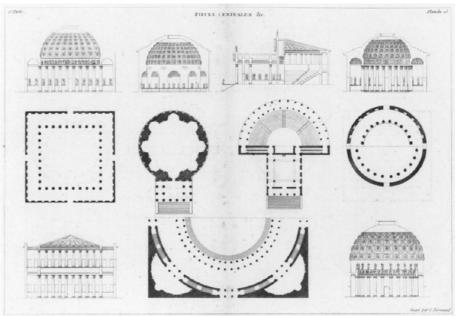
Uma leitura da Capela de São Pedro nestes termos se aproxima à leitura de Anette Spiro sobre outros projetos realizados pelo arquiteto. A observação de Spiro em relação ao Pavilhão do Brasil em Osaka para a Expo'70 se ajusta com extraordinária precisão à Capela de São Pedro aqui interpretada:

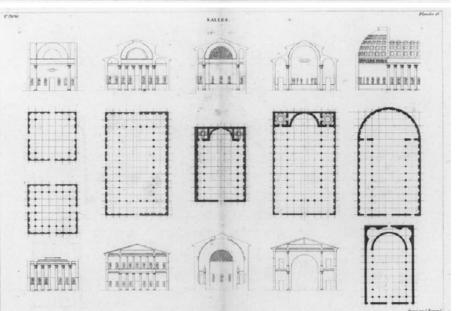
O espaço abobadado foi literalmente virado de cabeça para baixo. O elemento horizontal que proporciona ordem é o teto. [...] A função plástica de conformação espacial própria do teto abobadado da técnica de construção sólida foi transferida para o piso. As qualidades espaciais não são apenas percebidas pelo olho. [...] A única constante é a cobertura.⁷³

Sobre o MuBE, Spiro aponta:

[O] piso se torna singularmente fluído e a excepção não é o terreno, senão a viga flutuante da cobertura.74

Em realidade, a concepção espacial sobre este aspecto de igrejas e capelas extrapolou esse tipo de edifícios, e não apenas na obra de Paulo Mendes da Rocha aplicou-se a projetos de diversa natureza, no caso da concepção tradicional, como reflexo de uma visão de mundo análoga à representada por Indicopleustes (ver FIG 63). As pranchas de "partes centrais" e "salões" das *Précis des leçons d'architecture* de Durand ilustram, a modo de exemplo, como na França do século XIX esta solução tradicional para o corte era corrente em qualquer tipo de edifício. Chama a atenção a sofisticada elaboração e dinamismo da parte superior dos cortes se comparada com a parte inferior, que na maioria dos casos limita-se ao que parece ser um plano genérico inexpressivo e predominantemente horizontal. Na Capela de São Pedro parece que este aspecto foi invertido, e a trabalhada cúpula está na parte inferior em lugar da parte superior,





741

SPIRO, Annette. *Paulo Mendes da Rocha – Bauten und Projekte*. Zürich: Verlag Niggli, 2002. p. 23.

FIG 70
Duas pranchas de desenhos de "partes centrais" (acima) e "salões" (abaixo) do livro *Précis des leçons d'architecture* de J.N.L. Durand.

FIG 71
Fotografia da pintura da parte inferior do coro com pintura de Glauco Pinto de Moraes. [Imagem editada, espelhada horizontalmente pelo autor. A imagem original, de Cristiano Mascaro, do Arquivo de Paulo Mendes da Rocha, estava espelhada horizontalmente]



mas ao mesmo tempo próxima do céu refletido pelo espelho d'água. Assim, a Capela parece evocar, contraditoriamente, uma ambigua experiência de descenso celestial, impróprio simultaneamente do inferno e paraíso dantesco.

Outro elemento que devemos considerar aqui é a obra de arte que foi realizada na parte inferior do coro. Surgiu de Paulo Mendes da Rocha a proposta de que ali fosse realizada uma obra do pintor Glauco Pinto de Moraes⁷⁵. A escolha do lugar para a pintura foi

importante. Segundo palavras do arquiteto, foi pelo seguinte motivo:

A pintura no teto cuja forma, pela história, não se presta muito, mas o coro, que é uma viga, é um espaço confinado, como se fosse essa mesa, porque o coro é uma tábua para duas filas de cantores, presa naquele pilar [...]⁷⁶

Entretanto, vemos que seria difícil pensar na pintura no teto da Capela, não apenas (ou nem tanto) porque a forma do teto não se preste muito. Uma pintura no teto, como frescos de capelas e igrejas tradicionais, com bastante probabilidade acabaria com a percepção de um pedaço de solo invertido no céu. A aparência do concreto bruto é, sem dúvida, muito mais condizente com esta ideia. Por outra parte, se a pintura tivesse sido realizada no teto, a nave impediria, em grande parte, o reflexo dela no espelho d'água, o que acontece plenamente na parte inferior do coro. Desta forma, o espelho d'água pintado pelo reflexo adquire mais uma vez propriedades caraterística de teto tradicional.

[76]

Depoimento realizado em palestra durante o evento "IX Seminário Internacional", na Escola da Cidade. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YzouvrpNwi4 [acesso em: 05/01/2018]. Em entrevista do autor, realizada no dia 23-01-2018, os motivos da escolha do lugar para a pintura coincidem perfeitamente com os expostos na palestra do "IX Seminário Internacional" da Escola da Cidade.

DUAS OU MAIS LEMBRANÇAS DE NIEMEYER

É frequente em publicações sobre a obra de Paulo Mendes da Rocha encontrar laços com a obra de Oscar Niemeyer, seja para estabelecer paralelismos entre as duas ou contrastes entre elas⁷⁷. Não faltam também depoimentos de Mendes da Rocha sobra a obra de Niemeyer, que costumam incluir interpretações de seus projetos. Uma das possíveis influências para o projeto da Capela de São Pedro foi declarada pelo próprio arquiteto depois de ser sido perguntado pela Capela: "[t]al vez o anexo mais lindo e mais intrigante que eu tenha notícia tenha sido feito por Niemeyer na sede Mondadori, em Milão"⁷⁸. Em outro episódio, em um seminário sobre a obra de Niemeyer, Paulo Mendes da Rocha comentou durante sua intervenção:

E talvez não haja na história da arquitetura contemporânea nada mais lindo como anexo do que o anexo, por exemplo, da Mondadori. Na sede da Mondadori em Milão, você, do edifício principal, pelos elevadores, pelas escadas, mergulha abaixo do solo, se enfia num túnel, muito bem feito, e vai lá para adiante no auditório que é feito fora. E nesse auditório, você sai para um café que tem um terraço a céu aberto, em que o peitoril desse terraço está no nível do espelho d'água, onde você vê o

[77]

A modo de exemplo, Anette Spiro escreveu que "as obras de Oscar Niemeyer são uma fonte de inspiração para Paulo Mendes". Veja: SPIRO, Annette. *Paulo Mendes da Rocha – Bauten und Projekte*. Zürich: Verlag Niggli, 2002. p. 13.

[78]

Depoimento de entrevista concedida à Revista Continente em 2015. Veja: Revista Continente, Ciudad de México, nº174, junho 2015.

[75] Assim foi explicado pelo arquiteto em entrevista realizada no dia 23-01-2018.

[79]

Comentário realizado em intervenção no evento "Oscar Niemeyer, um seminário". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YzouvrpNwi4 [acesso em: 05/01/2018]. A descrição desta passagem do projeto de Niemeyer é explicada também por Paulo Mendes da Rocha em outra palestra, na abertura do IX Seminário Internacional, na Escola da Cidade. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R5s6CB3nNH4 [acesso em: 05/01/2018].

prédio principal refletido na água. Não há anexo mais lindo do que esse na história da arquitetura!⁷⁹

A ideia do percurso no túnel e a surpresa no final dele na sede da Mondadori certamente remete à solução da Capela de São Pedro. Entretanto, outras duas lembranças de Paulo Mendes da Rocha da obra de Niemeyer nos parecem mais esclarecedoras do que esta agui sendo discutido. A começar, por outra obra em que a mesma ideia de percurso subterrâneo está também presente, a Catedral de Brasília. Mas não é isto o que Paulo Mendes da Rocha ressaltou em certas ocasiões sobre a Catedral de Brasília, nem a proximidade na composição das plantas dos croquis de Niemeyer da Catedral de Brasília com a planta da Capela de São Pedro, cujo arranjo formal de seus principais elementos, nave-pilar-coro, parece se assemelhar bastante ao arranjo formal dos principais elementos da Catedral, curia-cúpula-acesso, seguindo ambos um esquema de figura quase semi-octogonal (nave e curia) abraçando um elemento central circular ao qual se anexa, do lado oposto, um elemento em "T", sendo a pia batismal/batistério de ambos os projetos localizado na mesma diagonal desta composição (ver FIG 72). Para Mendes da Rocha, a interpretação da Catedral de Brasília é em outra chave:

Se você tomar a Catedral de Brasília, por exemplo, pode considerar que é uma inversão da cúpula de Florença, do Brunelleschi. Principalmente, porque o princípio estrutural de que partem ambas é a indeformabilidade do círculo, uma vez submetido à ação de forças homogêneas. Então,

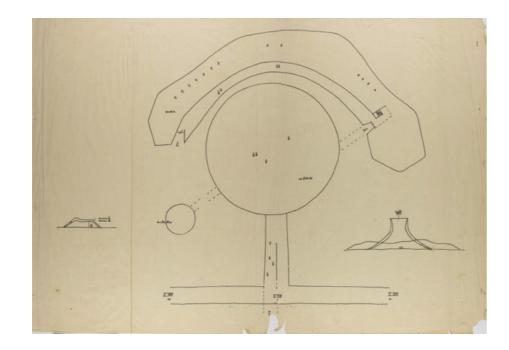


FIG 72
À direita e final da página seguinte:
Croquis da Catedral de Brasília de

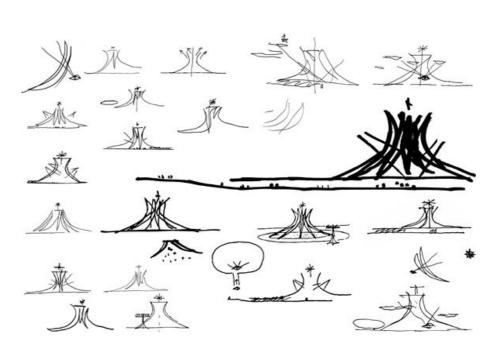
Oscar Niemeyer.



FIG 73
Fragmentos de fotografias da cúpula da Catedral de Brasília de Niemeyer (esquerda) e da cúpula da Catedral de

Florença de Brunelleschi (direita).

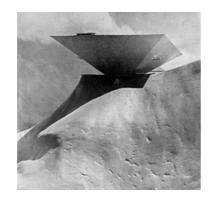
a base da cúpula de Florença é um círculo que recebe os esforços de tração, sobre o qual se apoiam aquelas nervuras feitas com pedra, que se juntam lá em cima num outro círculo menor, que trabalha a compressão. Mas se você inverter o desenho, vai ver que a Catedral de Brasília tem no chão (ainda que falso, porque há um subsolo escavado), um grande cilindro: um anel também submetido a tração de modo uniforme. Mas agora, aquelas pedras que antes eram arcos podem ganhar, com o concreto armado, uma forma invertida, tendo um outro anel em cima que vai receber o conjunto do feixe desses arcos convexos, trabalhando fortemente a compressão.⁸⁰



[80] Depoimento de Paulo Mendes da Rocha em entrevista de Guilherme Wisnik. Veja: WISNIK, Guilherme (org.). Encontros: Paulo Mendes da Rocha. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.. p.254.

FIG 74
Maquete do Museu de Arte Moderna
de Caracas (à direita) e fotografia da
Pirámide de Quéops (á esquerda).





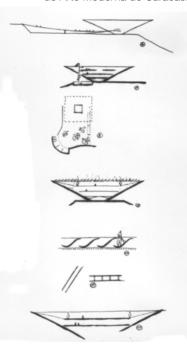
[81]
Descrição da Catedral de Brasília
por Oscar Niemeyer em 1958.
Disponível em: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro078> [acesso em: 05/01/2018]

[82]

Depoimento de Paulo Mendes da Rocha em entrevista de Guilherme Wisnik. Veja: WISNIK, Guilherme (org.). Encontros: Paulo Mendes da Rocha. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.. p.253.

88

FIG 75 Croquis de Oscar Niemeyer do Museu de Arte Moderna de Caracas.



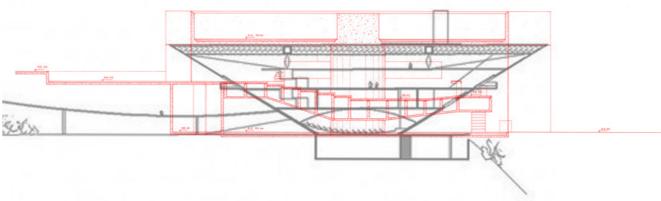
Nesta passagem vemos como, diferente de Niemeyer que ressalta da cúpula como os "vinte e um montantes [...] marcam o desenvolvimento da fachada, numa composição e ritmo como de ascensão para o infinito"81, o arquiteto da Capela de São Pedro ressalta também os montantes, a estrutura, mas em termos de inversão do clássico.

Outro projeto de Niemeyer também é comumente lembrado por Mendes da Rocha a partir desta ideia:

O Museu de Caracas, por exemplo, é um projeto extraordinário. Se nós pensamos na história da pirâmide, veremos que ela tem três capítulos: as pirâmides do Cairo, a pirâmide invertida do Museu de Caracas, e a pirâmide de cristal do Louvre. Sim, pois a pirâmide de Quéops tem uma fresta muito precisa pela qual se pode ver, de dentro da cripta do Faraó, em certo momento, a estrela de Sírio, da constelação do Cão Maior. Ou seja, aquela pirâmide de pedra já sonhava em ser cristalina, como a de Pei. E o raciocínio do Niemeyer em Caracas, ao inverter a pirâmide e concentrar as cargas, é uma coisa extraordinária, porque é algo que a mecânica dos solos hoje permite. E também por usar as paredes, que nesse caso tendem a cair, como um recurso de autoprotensão das lajes horizontais. 82

A passagem nos interessa, não apenas pela reiterada interpretação da obra de Niemeyer como uma inversão de solução tradicional, mas também porque a solução estrutural invertida é bastante similar à que Mendes da Rocha propõe na Capela enquanto concentração instável de cargas, aqui acentuada pela existência de um único pilar sobre um espelho d'água. A junta de dilatação, por outra parte, ao independizar a nave do terreno, permite também que a estrutura da Capela de São Pedro possa ser lida, em corte, bastante próxima da pirâmide invertida de Niemeyer em Caracas.

A sobreposição das duas obras, novamente, coincide com



bastante precisão. Mas a sobreposição faz ver outra questão, sobre a qual as duas obras divergem substancialmente: "falta" em Caracas inverter também o solo onde a pirâmide se apoia antes de ser invertida. Enquanto o Museu de Arte Moderna de Caracas, apesar de inverter formalmente a pirâmide e com isso seu sentido ascendente, possui sua cobertura aberta à luz zenital, a Capela de São Pedro a nega, reafirmando o sentido anti-ascendente próprio de uma pirâmide invertida, como aquela imaginada para o inferno de Dante por Botticelli (FIG 64).

Já uns dez anos depois da Capela, talvez tenha sido Niemeyer que lembrou de Mendes da Rocha ao fazer os croquis do MAC de Niterói, nos quais parecem convergir o Museu de Caracas e sua pirâmide invertida, a Catedral de Brasília e seus arcos (agora revertidos à concavidade tradicional, mas invertidos verticalmente) e alguns aspectos da Capela de Campos do Jordão, como certo sentido anti-ascendente gerado pela inclinação dos vidros, um primeiro esboço de cobertura bastante aproximado daquele da Capela ou o apoio central único. Resulta chamativo, por outra parte, que Mendes da Rocha, ao falar do MAC de Niemeyer, interprete Niterói como um anexo do Rio de Janeiro⁸³. Contudo, na obra construída as divergências são significativamente maiores do que as semelhanças.

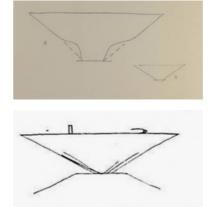






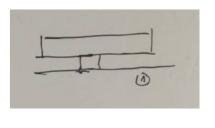
FIG 76 Sobreposição do corte de projeto executivo do Museu de Arte Moderna de Caracas (em cinza) e do corte de anteprojeto da Capela de São Pedro (em vermelho).

[83]

Conforme entrevista ao arquiteto. Veja: MONTE, José María García del. De las posibilidades arquitectónicas del pretensado: técnica y proyecto en la obra de Paulo Mendes da Rocha. Tese de doutorado. Orientador: José Ignacio Linazasoro Rodríguez. Madrid: ETSA de Madrid, 2006. p. 319.

FIG 77

De esquerda para direita e de cima para baixo: Croquis de Niemeyer do MAC de Niterói (três primeiros croquis), croquis de Oscar Niemeyer do MAM de Caracas, croquis de Oscar Niemeyer da Catedral de Brasília e croquis de Paulo Mendes da Rocha da Capela de São Pedro.





SÃO PEDRO, A CRUZ E AS CHAVES

Uma questão a considerar do encargo do projeto era a dedicação da Capela a São Pedro, Apóstolo, Assim o explicita Radha Abramo, como foi dito antes, talvez a principal figura dentro da comissão responsável pelo encargo⁸⁴:

> Chamados os artistas, cada um de seu modo, criaram os desenhos, o sino, as esculturas, o batistério, a pintura, a arquitetura e a "Sinfonia de Sagração da Capela São Pedro Apóstolo", de autoria do maestro Júlio Medaglia, em consonância à simbologia do Santo Apóstolo. A palavra dos artistas materializou-se nas obras que fizeram⁸⁵.

Assim como o arquiteto, outros artistas foram contratados para realizar obras "em consonância à simbologia do Santo Apóstolo", como o mencionado Júlio Medaglia, Elvio Becheroni (que realizou uma escultura de São Pedro), José Alves de Oliveira (que realizou também uma escultura do Apóstolo), Glauco Pinto de Moraes (que realizou a pintura de São Pedro na parte inferior do coro) ou Fernando Lemos (que criou o monograma do Santo executado pela Madre Faustina, do Instituto Filhas de São José).

Por sua parte, à respeito dos motivos que o levaram a projetar dessa forma a Capela, em relação ao pilar central, Mendes da Rocha se refere em certas ocasiões (explicando antes: "mesmo sem ser religioso, eu conhecia a frase..."86), à conhecida passagem bíblica em que Jesus diz: "Tu és Pedro, e sobre esta pedra construirei a minha Igreja" (Mt 16.18)87. Segundo Daniele Pisani, "sem dúvida, o elemento preponderante é o grande pilar que, fazendo uma alusão a São Pedro e a seu papel na Igreja Católica Apostólica Romana, domina o espaço interno da capela"88.

afirmação anterior: "no caso de um arquiteto (laico) como Mendes da Rocha, é perigoso força a leitura nesse sentido"89. De fato, uma leitura nesses termos é suspeita de um arquiteto declaradamente ateu, embora certamente mais confortável para convencer o cliente do que outras que tenham a ver com qualquer tipo de subversão ou inversão de soluções e concepções tradicionais. Entretanto, igual que não se duvida que um arquiteto não tem porque renunciar a projetar uma capela por não ser crente (vide a enorme quantidade de obras religiosas que o também auto-declarado ateu Niemeyer

Por outra parte, temos que dizer que Pisani suavizou em notas a

realizou com indiscutível qualidade), também não parece excludente isto ocorra através de uma leitura tradicional.

Cabe observar que a passagem de São Pedro mencionada por Mendes da Rocha pode ser entendida justamente quase como uma excepção no evangelho de São Mateus. A cumplicidade do discípulo Simão Pedro com Jesus não é a caraterização mais comum do evangelho de São Mateus. O resto de episódios pouco têm a ver com uma correspondência harmoniosa do discípulo com o mestre. Mendes da Rocha -como ele diria, "mesmo sem ser religioso" - possivelmente também saberia das outras conhecidas e mais contraditórias passagens de Pedro. É popular, por exemplo, o episódio em que Pedro nega Jesus antes que o galo cante três vezes (Mt 26.34-74), igual que outras passagens, como quando Pedro duvida que Jesus está andando sobre as águas e lhe pede que o prove (Mt 14.28), quando disse a seu mestre que de algum modo aconteceram seus planos de ir até Jerusalém para ser morto e ressuscitar e Jesus o identifica com Satanás (Mt 16.21-23), quando Pedro afirma aparentemente fiel que Jesus é um tropeço para todos menos para ele (Mt 16.33) ou quando Jesus vê os discípulos dormindo enquanto ele ora nas oliveiras do Getsêmani e disse especificamente a Pedro que não podiam seguer vigiar para ele nem uma hora (Mt 16.40)90.

Nas palavras de Oscar Cullmannn, "enquanto Jesus vivia, Pedro não se evidenciou justamente como 'rocha', ao contrário, especialmente sua fraqueza humana é que chamava a atenção"91. Concordando com Cullmann, João Leonel -quase que em termos arquitetônicos-acrescenta:

> Pedro é um personagem complexo, caracterizado a partir de uma construção invertida. Ele aparece no evangelho [de São Mateus] como discípulo ideal, mas no decorrer da trama vai involuindo, contrariando as expectativas positivas em relação a ele. Tal processo é evidenciado em suas posições dúbias e contraditórias em alguns momentos e, em outros, em posturas de explícita confrontação com Jesus.

[...]

As dubiedades e os movimentos a favor e contra Jesus dão os contornos

pensar que, por isso, a obra não possa incorporar a simbologia de São Pedro que o encargo solicitou, embora não necessariamente



FIG 78 Fotografias de duas esculturas de São Pedro para a Capela encomendadas com motivo de sua construção. Acima: São Pedro, Apóstolo de José Alves de Oliveira - Mestre Dézinho; abaixo: São Pedro de Elvio Becheroni.

Alguns dos episódios ressaltados em: LEONEL, João. Pedro como personagem no evangelho de Mateus: complexidade e inversão. Horizonte, Belo Horizonte, v. 12, n. 33, jan./mar. 2014, pp. 164-182.

CULLMANN, Oscar. Petrus: Jünger-Apostel-Märtvrer, Stuttgart: Zwingli Verlag Zürich, 1960. Trad. port. Nelson Kirst e Jorge Cesar Mota. Pedro: Apóstolo-Discípulo-Mártir. São Paulo: ASTE, 1964. p. 33.

Ver nota 66.

ABRAMO, Radha et al. Capela São Pedro Apóstolo, [cidade desconhecida]: Editora Três Ltda, [data desconhecida]. p. 6.

Depoimento do arquiteto em palestra do IX Seminário Internacional, na Escola da Cidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/ watch?v=R5s6CB3nNH4> [acesso em: 05/01/2018].

90

Passagem do Evangelho à qual o arquiteto faz referência em palestra do IX Seminário Internacional, na Escola da Cidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/ watch?v=R5s6CB3nNH4> [acesso em: 05/01/2018]. Passagem aqui colocada extraída de: BÍBLIA Sagrada. 51. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2012. p. 1177.

PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. p. 247.

PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa, São Paulo: Gustavo Gili, 2013. p. 369.

LEONEL, João. Pedro como personagem no evangelho de Mateus: complexidade e inversão. Horizonte, Belo Horizonte, v. 12, n. 33, jan./mar. 2014, pp. 179-180.

da complexidade e da relatividade do personagem Pedro. Quando se espera que ele tenha uma atitude, ele vai em direção contrária. Quando se espera que, ao final, diante do sofrimento de Jesus, ele se identifique com o mestre, surge a negação.

[...]

Pedro não evolui. Ele regride. Aos poucos, em meio às crises, se apequena. Ele vai diluindo-se no decorrer da narrativa. À medida que a cruz se aproxima de Jesus, Pedro se afasta dele. Provavelmente uma leitura religiosa não permite constatar esse fato, mas no evangelho de Mateus o personagem Pedro está longe de ser um modelo de cristão. Ele é um personagem complexo que experimenta inversões em sua relação com Jesus Cristo. 92

Esta ideia de Pedro parece estar mais de acordo com a Capela que estamos aqui esboçando. Complexidade, confrontação, inversão, involução, direção contrária, etc. parecem ser parte do discurso da Capela, assim como de Pedro.

Porém, a figura de São Pedro não deixou de ser tão relevante quanto controvertida após a morte de Jesus. Se cabe, a situação complicou-se. Justamente a passagem que Mendes da Rocha ressalta foi, durante muitos séculos depois, até nossos dias, uma passagem extremamente controvertida, longe, por assim dizer, de uma passagem confortável. Para o mundo cristão estas palavras de Jesus a Pedro tornaram-se um enorme problema uma vez que são cruciais para legitimar a sucessão papal a partir de São Pedro. Como dissemos, a relevância de São Pedro é equiparável a sua controvérsia para os cristãos, pois principalmente desde aproximadamente o século XVI, com o surgimento do Protestantismo, a cristandade viu-se dividida até nossos dias, em parte, pela divergência de interpretações que suscitou a passagem que Mendes da Rocha coloca. Se entendida como passagem relevante, mas de relevância de tom conflitivo, a associação à Capela parece cobrar maior sentido.

Por outra parte, cabe lembrar que os transformadores acontecimentos da época dos reformadores, como a Descoberta de América, formam parte das habituais referências de Paulo Mendes da Rocha. Por exemplo, no ano que falecia Calvino, 1964, nascia um personagem protagonista do imaginário do arquiteto, Galileu Galilei. O episódio que interessa ao arquiteto é aquele em que a Inquisição

o condena a morte por causa da Teoria Heliocêntrica⁹³, que, não por acaso, é a inversão da concepção cósmica tradicional cristã vigente na época, a concepção geocêntrica.

Devemos ainda dizer que durante esta época estava tentando ser construída a igreja de -justamente- São Pedro em Roma, um processo que deu lugar a importantes conflitos, não apenas no plano histórico-teológico como também no plano arquitetônico. Nas palavras de Rykwert:

[N]o meio do caminho entre o momento em que estava sendo lançada a pedra fundamental e a designação de Sangallo, Martinho Lutero tinha sido excomungado na Alemanha e essa excomunhão esteve indiretamente ligada à construção de São Pedro; foi a venda de indulgências para engrossar os fundos para a construção de São Pedro o que provocou originalmente sua irritação. 94

No plano arquitetônico, também Rykwert oferece importantes pistas do que teve lugar nesta época:

Nos éculos XV e XVI houve um conflito sobre a arquitetura de igrejas, um conflito que é bastante frequentemente descrito como sendo entre o clero e os artistas (embora o problema não fosse tão simples como este) que é a renovação da antiga polaridade entre *martyrium* e *basilica*, entre a forma centralizada e a forma axial longitudinal. A melhor ilustração deste conflito é a longa e confusa história da construção da igreja de São Pedro em Roma. 95

Este conflito apontado por Rykwert em São Pedro em Roma é, em São Pedro em Campos do Jordão, retomado com vigor por Paulo Mendes da Rocha. Não se sabe se a planta é basilical, central, ou a fusão de ambas. Mas não uma fusão em que há elementos de uma somados a elementos da outra, e sim uma unidade plenamente ambígua. Se comparada com a planta de Michelangelo para São Pedro em Roma, ou outras igrejas que conciliam estes dois tipos de planta, como a Igreja de São Sérgio e São Baco em Istambul, veremos que a Capela de Campos do Jordão não é uma excepção por esse motivo, mas apenas singular pela sua formalização indissoluvelmente central e basilical. Na planta de Michelangelo, por exemplo, vemos que, alterando o pórtico de entrada, a planta pode se tornar novamente central, próxima de sua predecessora, a de Bramante. Em São Sérgio e São Baco seria o nártex e o abside. Na

[03]

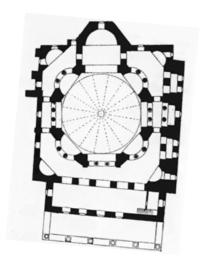
Em mais de uma palestra e entrevista Mendes da Rocha se refere a este episódio de Galileu Galilei. Como exemplo, a palestra no IX Seminário Internacional, na Escola da Cidade. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R5s6CB3nNH4 [acesso em: 05/01/2018]

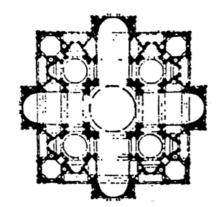
[94]

RYKWERT, Joseph. Church Building. Londres: Hawthorn Books, 1966. p.105. [Tradução própria do texto original em inglês]

[05]

RYKWERT, Joseph. Church Building. Londres: Hawthorn Books, 1966. p.102. [Tradução própria do texto original em inglês]





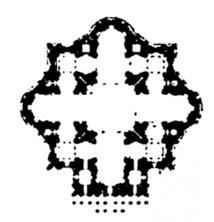


FIG 79

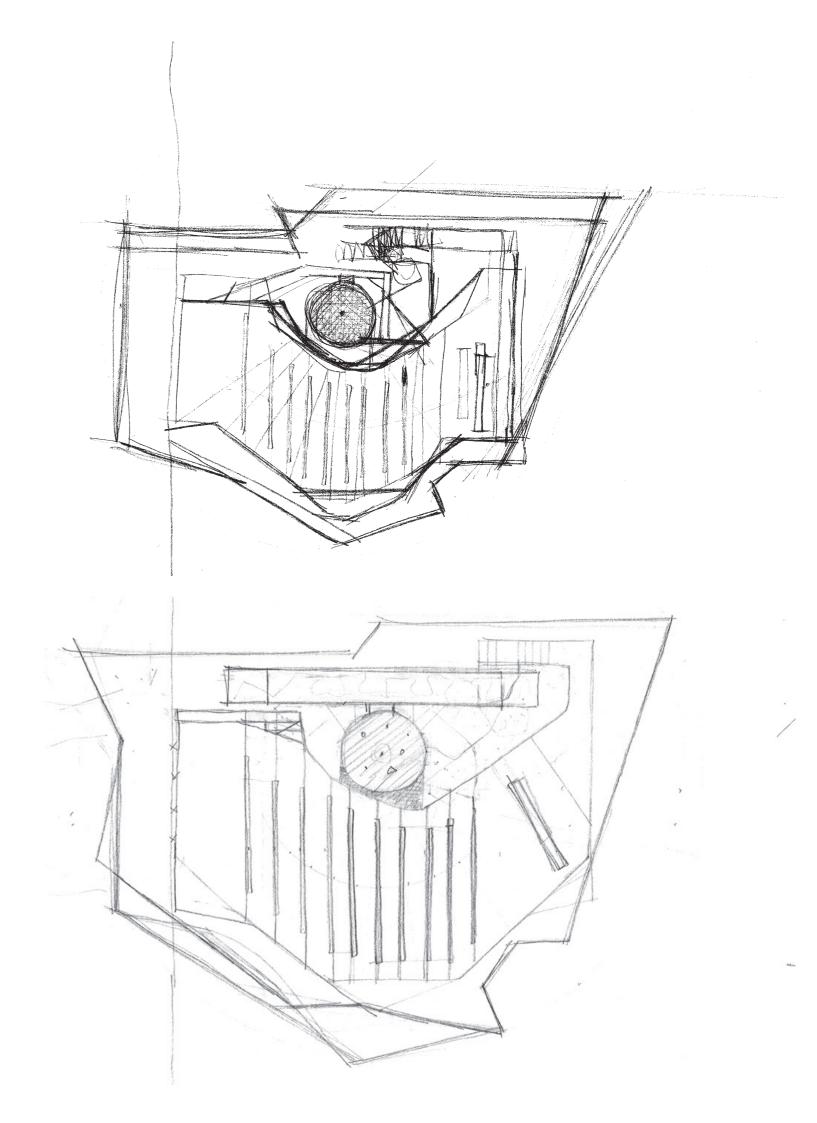
Plantas das seguintes obras (de esquerda para direita): Igreja de São Sérgio e São Baco em Istambul, projeto para a Igreja de São Pedro em Roma (de Bramante) e projeto para a Igreja de São Pedro em Roma (de Michelangelo).

planta da Capela a possibilidade de transformação em planta central ou basilical parece ser inconcebível sem passar por uma alteração completa da totalidade.

Nos croquis do arquiteto se faz visível o duro conflito entre a planta central e a planta basilical que o processo de concepção deveu sofrer. Ora os degraus dos bancos da nave tendem à ideia de *martyrium*, ora à ideia de *basilica*. Ora o coro abraça o pilar, ora o tangencia em linha reta. Ora o altar é perpendicular ao eixo, ora se inclina subjugado à atração da massa do pilar. Ora o percurso para descer ao batistério rotaciona em torno ao pilar, ora é retilíneo, ou como no resultado final, uma combinação de ambos. Ora aparecem traços de compasso, ora uma linha reta paralela ao eixo longitudinal que escapa com força dos limites da Capela. A enorme tensão entre a junta de dilatação (sempre presente no desenho retilínea junto ao muro de arrimo) e o pilar (sempre circular), parece ter gerado um rico embate de possibilidades que resultou em uma planta altamente complexa, que não apenas retoma o conflito de São Pedro em Roma, como da um passo à frente.

Contudo, se não quisermos arriscar a percorrer interpretações de São Pedro como uma figura que ao longo da história mostrouse significativamente problemática, interpretações, por assim dizer, pouco canônicas, ainda é possível recorrer a uma outra leitura tradicional da simbologia de São Pedro que, quem sabe por outra parte, sintetize essa enorme quantidade de controvérsias em torno

FIG 80
Página seguinte: Dois croquis de
Paulo Mendes da Rocha sobre a
planta da Capela de São Pedro.



do apóstolo em vida e depois dela.

Se retomamos a primeira citação deste capitulo, parece que devemos ser obrigados a concordar com Rykwert em que a elaborada forma da Capela de São Pedro está "dentro de padrões, e estes padrões são legíveis "96", e ao nosso ver, acrescentariamos neste caso, muitos deles invertidos, de cabeça para baixo, como, segundo a tradição, São Pedro foi crucificado. A imagem da cruz invertida de São Pedro parece se adequar com bastante congruência à Capela que aqui foi interpretada. Segundo a tradição, o mártir pediu para ser assim crucificado, e com isso, a parte superior da cruz, que tradicionalmente aponta ao céu, teria sido cravada no solo, e os pés de São Pedro que estavam em contato com o solo permaneceram na parte superior, uma pertinente ilustração do corte da Capela. A descomunal força que os personagens que erguem a cruz de São Pedro nas pinturas do século seguinte (s. XVII) de Caravaggio e Luca Giordano evidenciam, remete à descomunal força do pilar que ergue da Capela de São Pedro. Ambos refletem o peso do apóstolo e sua importância, seja ela interpretada em termos de fundação definitiva ou de cisão incessante.

FIG 81 À esquerda: Crocifissione di San Pietro de Caravaggio. À direita: Crocifissione di San Pietro de Luca Giordano.

Ver nota 46.





Cabe ainda observar que em nenhuma das duas telas aparecem os extremos da cruz. Ela aparece em diagonal, em movimento, mas já é esperado que, uma vez cravada, de acordo com a obra de Guido Renu, também do século XVII, o extremo tradicionalmente superior estaria em contato com a terra, enquanto que o extremo tradicionalmente inferior estaria em contato com o firmamento. Se observamos a planta de *El Escorial*, acima mencionado, e lembramos que São Lourenço foi martirizado em uma grelha segundo a tradição, o par "cruz de São Pedro" - "Capela de São Pedro em Campos do Jordão" talvez não provoque estranheza.

Glauco Pinto de Moraes não deixaria a oportunidade escapar para pintar, na parte inferior do coro da Capela, a São Pedro de cabeça para baixo. Em suas palavras:

Tirei partido das dimensões alongadas do painel, pintei duas imagens do Santo Padroeiro, lembrando dois momentos marcantes da vida de Pedro. Uma, como chefe glorioso da Igreja, tendo nas mãos as simbólicas chaves e outra do Santo martirizado e crucificado, em Roma, de cabeça para baixo. 97

O pintor retoma o problema céu-terra relativo à Capela e à cruz de São Pedro agregando a passagem das chaves, que dispensa interpretação para identificá-la em continuidade com este problema. Segundo o próprio evangelho (Mt 16.19), no versículo seguinte após a passagem que Mendes da Rocha sublinha, Jesus diz a Pedro:

Eu te darei as chaves do reino dos céus, e tudo que ligares na terra será ligado nos céus, e o que desligares na terra será desligado nos céus. 98

A obra do pintor sob o coro, completamente horizontal, não representa explicitamente, na pintura, nem o céu nem a terra, que apenas se intuem com cores mais claras na parte central e partes mais escuras nos extremos, onde estão os pés de São Pedro com a chave e a cabeça sendo crucificado. A cruz também não aparece nitidamente, intuímos apenas que está invertida por pistas como a inscrição "PETRUS" invertida no que deveria ser a cabeceira da cruz, onde pela tradição parece comum que fosse identificado o condenado. A componente vertical que as chaves e a cruz exigem, todavia, aparecem com maior vigor ao colocar a pintura em relação à arquitetura, pelo reflexo no espelho d'áqua (ver FIG 71).



FIG 82

Crocifissione di San Pietro de Guido
Reni.

[97]
Texto de Glauco Pinto de Morais sobre sua obra na Capela de São Pedro, publicado em: ABRAMO, Radha et al. *Capela São Pedro Apóstolo*. c.d.: Editora Três Ltda, s.d. p. 16.

BÍBLIA Sagrada. 51. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2012. p. 1177.

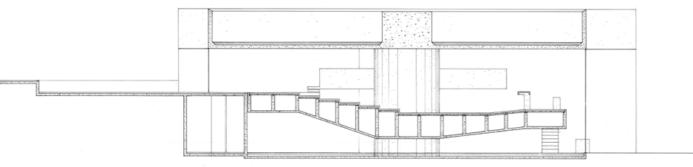


FIG 83

Acima e página seguinte: Esquemas em corte longitudinal do anteprojeto da Capela (de direita para esquerda e de cima para baixo): desenho original de anteprojeto; esquema do autor realizado a partir do preenchimento da cobertura, nave e espelho d'água; esquema anterior espelhado verticalmente.

98

As chaves e a junta de dilatação, por outra parte, são instrumentos bastante próximos. Ambos os dois juntam e separam coisas diferentes. A junta de dilatação associada à ideia de chave, na Capela de São Pedro, parece sugestiva. Não tanto porque separe e junte simultaneamente o fanum do profanum, como se de uma porta se tratasse, como foi esboçado preliminarmente na introdução. Senão porque -além de ser ela que viabiliza a inversão, ao desvinculála da terra podendo se tomar cúpula- é possível imaginar que a Capela foi resultado de uma rotação provocada por um São Pedro contemporâneo que, assumindo seu contraditório papel histórico, colocou suas chaves na junta de dilatação e fez inverter a forma tradicional de igrejas e capelas, invertendo assim sua concepção histórica. Invertida, a capela se torna tradicional, se acessa por um espaço comprimido, um nártex, através do qual se chega ao espaço central, dilatado em ascensão. Dessa forma, estão "em seu lugar" a terra, o céu, e a cúpula.

[99]

Palavras finais da memória do projeto datada de outubro de 1987, publicada em: SPIRO, Annette. *Paulo Mendes da Rocha – Bauten und Projekte*. Zürich: Verlag Niggli, 2002. p. 182.

Como Paulo Mendes da Rocha encerrou sua memória do projeto da Capela, decerto de maneira arquitetônica, nós também encerramos este capítulo acreditando que "os desenhos ilustram estas ideias" 99.







FIG 84
Imagem de Paulo Mendes da Rocha
apresentando a maquete da Capela
de São Pedro. Aparecem de esquerda
para direita, além do arquiteto, Radha
Abramo, Orestes Quércia (então
Governador do Estado de São Paulo)
e Alaíde Quércia (então primeiradama).

Curiosamente, na única fotografia de que temos notícia sobre o dia da apresentação do projeto aparece o arquiteto nitidamente contraerguido. Ele parece apontar a algum detalhe relevante na parte inferior da maquete da Capela de São Pedro, o que provocou que o olhar e a cabeça do cliente, Orestes Quércia, fossem impelidos a descer. O Governador está, pela primeira vez, entrando dentro da Capela com um gesto próprio do visitante que entra sob a cobertura já construída. Como é de esperar, a priori paradoxalmente, os personagens estão contemplando as explicações da maquete desde o lado Sul, justamente o lado desde o qual o edifício menos provavelmente pode ser contemplado pelo visitante, justamente o lado oposto à explanada de acesso. Claro que, se a Capela fosse explicada desde o ângulo da entrada, o insucesso da explicação teria sido garantido, uma vez que desde esse lado, a Capela não se compreende. Apesar de que todas as fachadas são de vidro transparente incolor,



o visitante precisa entrar para compreendê-la. Não tanto porque os reflexos das superfícies de vidro impeçam a visão, mas porque ela está sob o horizonte, inesperadamente contra-erguida, como o arquiteto e o Governador. A gravata de Quércia, um prumo perfeito, descolou-se levemente de seu torso fazendo visível que o centro de gravidade do Governador tinha sido deslocado, provocando em ele certa experiência de instabilidade como a que experimenta o visitante da Capela pelas subversões acima esboçadas.

Estamos assim de acordo com Anette Spiro em que "Paulo Mendes da Rocha não tem a arquitetura 'clássica' em mente. O uso de cânones formais clássicos são estrangeiros a ele"100. O próprio arquiteto conta, em relação ao processo de concepção do MuBE:

Quando me foi dito que seria um museu para escultura, independente de outras questões, surgiu na minha mente que a parte de exposições ao ar livre era muito importante. As grandes peças poderiam chegar a ser depositadas lá por imensas gruas, sem dificuldade. Essa parte ao ar livre me criou o maior problema. Se eu faço um edifício qualquer, o terreno confinado, só sobram três espaços, marcados quase como um estigma: quintal, jardim, e recuo lateral.

A outra hipótese era fazer um pátio interno, mas pátio interno me lembrava ao colonial, o horror do convento, a coisa escondida, eu não queria fazer um pátio interno. 101

Não é de estranhar que quando o pátio interno já existe, este passe a ser invertido, seja transformando o exterior em interior, como na Pinacoteca de São Paulo, Museu das Minas e do Metal em Belo Horizonte ou no projeto para o Educandário Santa Teresa no Rio de Janeiro; ou seja substituindo o vazio-térreo por cheio-torre, como no projeto do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Como se viu, o imaginário do arquiteto está composto por não poucas memórias de situações invertidas, e a Capela e sua junta de dilatação assim o parecem formular. Isto, por outra parte, está longe de significar uma desvinculação com a história da arquitetura. Como bem pontuou Spiro, a desvinculação se da em relação a cânones. Não se trata aqui do *Fim do Clássico* de Eisenman. A inversão pressupõe considerar uma situação anterior, que se inverte. O próprio arquiteto, sobre o Museu de Arte Moderna de Niemeyer acima comentado e sua pirâmide invertida, declarou: "o museu do

[100]

SPIRO, Annette. Paulo Mendes da Rocha – Bauten und Projekte. Zürich: Verlag Niggli, 2002. p. 13. [Tradução própria do texto original em inglês]

[101]

Depoimento realizado em entrevista publicada em: MONTE, José María García del. De las posibilidades arquitectónicas del pretensado: técnica y proyecto en la obra de Paulo Mendes da Rocha. Tese de doutorado. Orientador: José Ignacio Linazasoro Rodríguez. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2006. pp. 279-280.

WISNIK, Guilherme (org.). Encontros: Paulo Mendes da Rocha. Rio de Janeiro: Beco do Azouque, 2012... p.254.

ZEIN, Ruth Verde. Arquitetura brasileira, Escola Paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha. Dissertação de mestrado. Orientador, Carlos Eduardo Dias Comas. Porto Alegre: Propar-UFRGS, 2000 ou PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

SPIRO, Annette. Paulo Mendes da Rocha - Bauten und Projekte. Zürich: Verlag Niggli, 2002. p. 13. Tradução própria do texto original em inglês]

104

MONEO, Rafael. Prólogo. In: QUETGLAS, Josep. El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe. Barcelona: Actar, 2001. p. 9.

RYKWERT, Joseph. Church Building. Londres: Hawthorn Books, 1966. pp. 123-124.

RYKWERT, Joseph. Church Building. Londres: Hawthorn Books, 1966. p. Oscar é uma nova expressão da mesma coisa. Não como mesmice, é claro, mas como uma reflexão que se prolonga"102.

Mas a inversão é apenas um dos elos que a obra aqui analisada estabelece com a história. O diálogo com a história faz parte de seu discurso. A modo de exemplo, as precisas coincidências ou paralelismos entre plantas de outras obras, em alguns casos, excessivamente longínquas -como talvez seja o caso da igreja em Moudjeleia-, revelam conexões inesperadas que, por outra parte, não devem ser espanto para quem se dedica ao estudo da obra do arquiteto. A minuciosa pesquisa de Ruth Verde Zein sobre as casas dele identificou um bom número de proporções, como razões áureas ou retângulos L-L2 nas implantações, plantas ou distâncias entre pilares¹⁰¹. Spiro, por sua parte, continuou sua colocação anterior:

> Não obstante, a noção do "clássico" é inevitável. Ela surge, porém, não tanto desde uma reflexão analítica, mas muito mais desde uma percepção embebida na intuição, uma inusual harmonia de geometria e proporção. 104

Por outra parte, esta e outras questões que apareceram no decorrer do que aqui foi exposto parecem lembrar que, segundo suspeita de Moneo:

> [O] artista, ou o arquiteto, não controla por completo seu trabalho, intui o que quer dizer mas rara vez chega a formulá-lo, sendo em última instância, um instrumento, se bem relevante, da produção de uma obra que só em parte governa. 105

De fato, não temos conhecimento de que o que aqui foi apresentado tenha sido formulado verbalmente por Paulo Mendes da Rocha. Acreditamos, todavia, que foi "formulado" na obra de arquitetura, de acordo com as associações à história que ela permite. Como teria dito Rykwert à respeito de sua interpretação de Ronchamps, na junta de dilatação da Capela de São Pedro também podemos apontar que "é difícil dizer quantas destas associações estavam presentes na mente do arquiteto no momento em que estava trabalhando no edifício"106, entretanto, Rykwert continua, "ele apela a um rico sedimento de associações tradicionais que um projetista mais convencional ignorará deliberadamente" 107.

Por outra parte, se olharmos a memória que o arquiteto realizou junto com o projeto, datada de outubro de 1987, aparecem

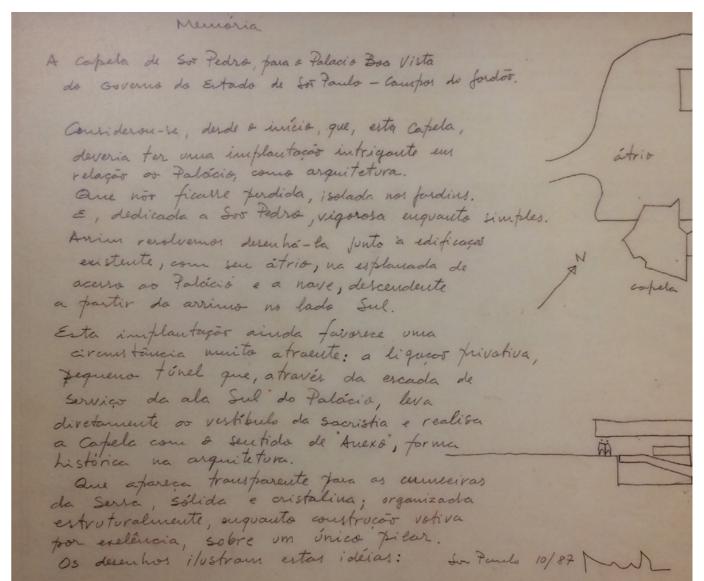
questões cruciais acima desenvolvidas como a "nave, descendente" ou o "anexo, forma histórica na arquitetura" que "deveria ter uma implantação intrigante em relação ao Palácio"108, o que parece indicar que, se nossas interpretações sobre estes significados da Capela e sua junta de dilatação são cabíveis, o arquiteto parecia estar próximo de intuí-los.

Segundo depoimentos do próprio arquiteto, a Capela foi concebida a partir de convocações tais como a lembrança do auditório anexo de Niemeyer na sede da Mondadori em Milão, o Batistério anexo da Catedral de Pisa ou a experiência dele diante de uma coluna da Catedral de Milão¹⁰⁹. Não seria estranho que o arquiteto tivesse viajado pelo Norte da Itália pouco tempo antes de projetar a Capela de São Pedro -ainda mais se levarmos em consideração que um

Ver FIG 85.

Sobre sede da Mondadori, ver nota 78. Sobre Catedral de Pisa, 19. Sobre Catedral de Milão, ver, por exemplo, palestra durante o evento "IX Seminário Internacional", na Escola da Cidade. Disponível em: https://www. youtube.com/watch?v=YzouvrpNwi4> [acesso em: 05/01/2018].

Memória do projeto escrita pelo arquiteto junto a croquis.



PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. São Paulo: Gustavo Gili, 2013. p. 368.

QUETGLAS, Josep. El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe. Barcelona: Actar, 2001. p. 20.

Não sabemos porque convencionou-se o termo "junta" e não "separação". Ao nosso ver, "separação de dilatação" funciona semanticamente tão bem quanto "junta de dilatação". Eis a interessante ambiguidade que ela representa na Capela. Não sabemos muito bem até que ponto ela "junta" ou "separa" a nave da terra, até que ponto se aproxima ou se separa da história. Provavelmente nem uma nem outra ou as duas ações simultaneamente. Da mesma forma que Paulo Mendes da Rocha oscila entre a aproximação e o afastamento da história, de concepções e formas do passado. Quem sabe sejam essas oscilações -que a junta de dilatação ilustraa necessária concordia discors que carateriza a poética e também a obra de arquitetura. A junta de dilatação, detalhe comumente banal, parece ter se tornado aqui monumental, 5 cm de vazio, intangíveis, imprescindíveis.

ano antes de receber o encargo, em 1986, o mesmo teria sido incumbido do projeto do pavilhão nacional da Bienal de Veneza¹¹⁰-. Entretanto, independentemente de se isto aconteceu ou não, ou de se essas foram as obras que de fato mais iluminaram a concepção do projeto, o que nunca saberemos, não podemos negar que ele é o resultado de inúmeros fragmentos de memória que, consciente ou inconscientemente, o arquiteto teceu para construir um discurso que se materializa como obra de arquitetura. E que saber como foi tecido é inatingível, apenas podemos fazer tentativas de aproximação. Como Quetglas escreveu:

> Chegar a excitar e apresentar, em uma única obra -qualquer uma-, a presença de todo o passado: essa é a utopia que deve alcançar o materialista histórico em sua análise. Entende-se por que não pode haver escritura senão à deriva, perpetua, interminável? Entende-se porque não pode haver análise que não seja uma "análise infinita"? 111

O objeto excitado aqui não foi sequer uma obra, apenas um detalhe dela. Este detalhe, a junta de dilatação, foi o que proporcionou as leituras da Capela aqui realizadas. Sua relevância parece tal que, se ela não existisse, além das bem prováveis fissuras que pouco delicadamente apareceriam no concreto daquela região, estas leituras seriam significativamente fragilizadas ou impossíveis, e com elas o discurso do arquiteto, do que ele tem a dizer com a obra.



ENTREVISTA A PAULO MENDES DA ROCHA

[Entrevista realizada ao arquiteto em seu escritório no dia 23/01/2018]

FD - Eu queria trazer, para começar, um trecho de uma entrevista que o senhor concedeu há uns anos atrás em que há uma passagem de seu depoimento muito interessante, que diz assim: "A ideia de funcionalidade é a maior besteira que você pode imaginar, é mais um dos enganos que, tidos como verdades aparentemente indiscutíveis, pode se tornar instrumento de degenerescência. A arquitetura não tem que ser funcional porque não conhecemos bem nem as funções que gueremos". Essa passagem, por sua vez, me lembrou uma outra, de um erudito arquiteto historiador, Joseph Rykwert, que nos anos 60 escreveu um livro sobre o "edifício igreja", e na abertura, a primeira coisa que ele diz é o seguinte: "A ideia de que todo edifício deve ser uma espécie de máquina, que deve ser eficiente, tem se tornado muito familiar. Mas muitas pessoas podem pensar, com razão, que essa ideia não se pode aplicar a igrejas". Diante disso, e lembrando de outras vezes que o senhor comentou que "os problemas é nós que criamos", quais foram, por assim dizer, os problemas criados para a Capela de São Pedro?

PMR - Bem, você é um estudioso, vamos enfrentar a questão sobre esse aspecto. Do ponto de vista dos valores do espaço, digamos, do ponto de vista do que eles suscitam nas pessoas, emoções, etc. a questão da capela, historicamente, está exaustivamente já comentada. O que nós podíamos lembrar, diante de sua pergunta, é que no caso, problemas mesmo foram as questões técnicas, de localização, implantação final, construção propriamente dita diante da topografia, do lugar... e diante também, sobre esse aspecto técnico, das circunstâncias da questão, quais sejam: pequena verba, boa -digamos, suficiente, porém com certo limite-, proposta pelo Governo, e particularmente, do ponto de vista profissional, a questão de um contrato direto do Governo com o arquiteto. Eu fui chamado, não é objeto de concurso, nada disso. Por tanto, eu não tinha já feito e acharam bom o que eu fiz, como eu fui cobrado para: "então, faça!" Uma posição de profissional exercendo a profissão. Foi assim a Capela, fui chamado, está implícito. Sobre esse aspecto então, a primeira questão que fica é que essa Capela estava prevista no

projeto para aquele Palácio que já estava lá tinha uns trinta anos, não sei, vinte anos, e que nunca tinha sido feita. O Governo sabia disso, por isso chamou um arquiteto para, então, fazer agora a Capela. E ela não tinha lugar escolhido como território onde estava o Palácio, lá em Campos do Jordão que é Estação de férias do Governo, Palácio de Verão.... Estava instalado num parque muito grande e a Capela podia estar em qualquer lugar, não tinha lugar determinado. E na convocação que eu recebi estava incluído isso, escolha você o lugar, naturalmente: "venha aqui propor". Por tanto você vê que esses foram, no caso, problemas muito específicos, muito especiais, muito estratégicos, do ponto de vista: como enfrentá-los? E eu, indo lá, primeiro achei que a ideia de capela anexa é comum nos Palácios. e anexa no estrito sentido da palavra, colada. Vi que o Palácio tinha uma situação muito interessante: um embasamento junto a um muro de arrimo, o que fazia que ele tivesse um grande porão de serviço no Palácio. Era ali naquela cota mais baixa -sem ofender a praça principal de manifestações, etc. porta propriamente do Palácio- em que havia uma derivação da entradinha, uma entrada de serviço, carga e descarga de armazenamento, coisas da cozinha, etc. E imediatamente eu percebi que eu podia fazer uma capela encostada naquele muro de tal sorte que ela pudesse ter a sacristia embaixo. ligada por um túnel naquela área de serviço. Porque aí vem uma questão interessante: que eu não acho justo você chamar de funcionalidade, é como se o cenário de uma ópera fosse funcional. Funcionais são as instalações do palco. Cenário é uma invenção lírica e poética para acompanhar, colaborar, o discurso do próprio texto, que seja teatro, ópera, etc. Está tendo coerência isso que eu estou falando para você? Portanto eu imaginei que, sendo Palácio do Governo, e sendo Capela, ela podia receber muito mais -como uma certa festividade- público, em relação a onde está o Governo, suponha, que estivessem lá de férias, fosse aniversário do governador... pode ser que tenha quinhentas pessoas, e a Capela é para cinquenta, sessenta pessoas lá dentro, no máximo (que é o sentido de Capela). Por tanto, se essa capela se abrir para o pátio de cima, ela toda pode ser o altar de uma espécie de missa campal... eu comecei engendrar... Fica, diante das capelas históricas que nós conhecemos, a ideia de emoção e beleza... a Sainte Chapelle, os cristais, vitraux. Eu imaginei que a América exibe como principal "vitraux" a sua paisagem. O território novo, o Mundo Novo, e dali de

fato -só para você ter uma ideia, o que inclusive se disse como elogio do lugar, que se vê o chamado Vale do Paraíba, porque aquilo é uma serra de subida rápida vinda do vale do famoso Rio Paraíba-você avista sete ou oito cidades à noite, principalmente, com as luzezinhas. E eu imaginei imediatamente que a Capela toda transparente podia ser um grande vitral com a própria paisagem. Porém –como qualquer um que chegou até o curso superior, menino que sabe da física elementar- os famosos efeitos óticos (transparência, reflexão, refração, até produção de imagem virtual) você consegue com uma disposição imprevisível de uma série de cristais em frente à luz e ao objeto que você está vendo através. E me ocorreu fazer assim fraturado, e vendo tudo cristalino entretanto na Capela, sendo assim por sua vez posta no espaço, em relação àquele muro de arrimo que eu falei, relacionado à Capela, aos dois níveis (cuja diferença de cota é em torno de 3 m ou qualquer coisa assim)... E porque não a imagem de "Pedro, tu és pedra e sobre esta pedra construirei a minha Igreja", e as águas do batismo, etc. está lá, tudo: um pilar só que sustenta o coro, sustenta a Capela, eis a pedra... Mas há uma memória que eu vou te contar muito particularmente, mais como amigo até, como encontro amigável, do que como trabalho erudito, digamos, acadêmico, que é interessante... sabe o que eu me lembrei? Da grande emoção que eu tive quando pela primeira vez entrei na Catedral de Milão, o Duomo de Milão. A primeira vez que eu entrei lá -muito comovido como quem está pela primeira vez na Itália, em Milão (aliás não era a primeira vez na Itália, mas eu não tinha ainda estado em Milão)-, a primeira impressão que eu tive quando eu entrei na igreja, é que diante daquela monumentalidade espacial, à medida que você vai entrando e se aproximando de um pilar, de um daqueles pilares, coisa que todo cristão, como se diz, faz, porque é encostado no pilar, ou preso no pilar, que tem inclusive uma pia batismal, que você molha a mão, e a medida que você vai chegando perto do pilar, você não vê mais nada, só vê o pilar porque ele tem 3 m de diâmetro. E é muito interessante se considerar! Aquilo é a igreja toda naquele momento para você! E essa fantasia toda, você sabe como é difícil descrever, na literatura de um modo geral, no discurso humano, na conversa, emoções. Emoções não se descrevem com facilidade nenhuma, é difícil.

FD - Convocações da memória...

P M R - Então, o que você pode dizer que fica interessante considerar, como crítico, que vale para tudo, até esse exemplo que está sendo dado, é o que se podia chama "convocação da memória". Nós temos guardado na memória o que se chama o inconsciente, algo que é a essência da nossa consciência. É aquilo que na angustia, na urgência, nós somos capazes de convocar e fazer aflorar uma memória que estava guardada e você não tinha noção. Ou seja, o inconsciente é um dos ingredientes mais (não sei o que os psicólogos vão dizer...) eficazes da consciência. Então você começa a lembrar de coisas que são convocadas por essa angustia de ter que fazer, que é um momento muito interessante da nossa vida, porque você mesmo olha para você e pode se indagar: "que diabos estou fazendo!" Você sabe que eu gosto muito de um crítico de literatura?

FD - Fdmund Wilson?

É, Edmund Wilson, eu gosto muito dele porque eu comecei a ler, principalmente um libro, O Castelo de Axel. Ele escreveu esse livro como um livro crítico sobre a literatura de Gertrude Stein, por exemplo, etc. E ele fez esse livro comentando alguns autores e juntando num livro só, e ficou uma espécie de tratado de literatura caraterística do movimento que envolve por exemplo Gertrude Stein e outros. Eu li alguns livros dele, particularmente esse, que é crítica de literatura. Só que eu me diverti porque pouco a pouco eu percebi o que estava acontecendo e alimentei, para mim mesmo, que eu lia como se ele estivesse falando de arquitetura, porque bate muito bem e é muito interessante você imaginar. E com isso na cabeça, eu figuei então gostando muito dele, inclusive porque Shakespeare por exemplo não pertence a essa família de autores, até por época, e ele diz -pra você ver que eu tinha alguma razão entre outras razões para ficar apaixonado por Edmund Wilson-, entrevistando através da obra de um certo autor da língua inglesa: "mas você não é dessa época, como é que você também é..." e disse, "....não, mas é porque nós tivemos Shakespeare!" Como quem disse: algumas coisas sempre estiveram lá, não são dessa ou daquela época. Eu gosto muito de Edmund Wilson, mas, o que eu queria contar é, em relação ao que nós estávamos falando, quais as dificuldades na ocasião para fazer a Capela de São Pedro? E eu me lembrei de Edmund Wilson porque ele era comentarista de livros que vinham aparecendo, enquanto

jornalista, e com isso se tornou um dos críticos mais notáveis. Desenvolveu um perfil de crítica, e tornou-se um dos críticos de literatura mais notáveis no mundo. Pouco antes de morrer, ele foi entrevistado por Gore Vidal... você conhece essa história já?

FD - Eu conheço aquele episódio em que perguntam a ele como costuma fazer para descobrir o que é que o autor fez...

PMR - E ele se pergunta: por que diabos o cara escreveu isso? É isso! Então, esse "porque diabos você fez isso"... porque eu me lembrei do pilar, etcetera, etcetera. E com isso surge a Capela de São Pedro, com a questão do batismo lá embaixo, eu fiz um túnel então que liga...-porque quando nós estamos falando das festas, é evidente que o palácio recebe sacerdotes de alto nível, bispos às vezes... Recebe no palácio, depois desce para a sacristia, e surge na igreja, fica uma questão interessante de imaginar. O coro que é lá no alto -uma capela não costuma aceitar isso pela escala, com essa disposição vertical que foi dada é possível pôr aquele coro em que os meninos ficam com a cabeça quase encostada no teto e cantam lá encima... é muito interessante. E usar a água do batistério fora e dentro, que é capaz de refletir a única pintura de teto, capaz de ser agradável porque não coincide com o próprio teto, com os vitrais, mas fica isolada só na barra, que foi assim que foi feito no coro, e se reflete na água... Eu acho que a igreja ficou muito divertida para mim mesmo.

FD - Sobre essa questão das memórias, vou contar um caso para ver o que o senhor acha também. A Basílica de São Pedro, em Roma, no Vaticano, debateu-se por muitos anos entre os mais grandes arquitetos italianos da época, Michelangelo, Bramante, Rafael... O projeto foi uma evolução de uma série de projetos onde um ponto de divergência, talvez um dos mais significativos ou mais interessantes, tenha sido se a planta deveria ser central ou basilical. Esse também, eu acredito, é um ponto caraterístico da Capela, que é também, por acaso, dedicada a São Pedro. Ela, ao meu ver, condensa de maneira exemplar essas duas formas históricas, ao ponto de que não se sabe muito bem se a planta é central ou se a planta é basilical, ou as duas ao mesmo tempo. Por exemplo, na escada que desce da nave para o batistério, nos croquis preliminares, não se sabe muito bem se ela vai ser em torno do pilar, circular, ou se ela vai ser

reta, numa disposição mais perpendicular ou longitudinal. Como vê essa questão em relação à Capela? Ou talvez outros aspectos que tenham sido convocados na memória, como aquele que comentou sobre o pilar do Duomo de Milão.

PMR - Então, uma questão que parece que surge nessa sua pergunta, que vale talvez a pena comentar entre nós nesse nosso encontro, é que fica patente que você não precisa aceitar nada do que o academismo tem estabelecido como dogma: que isso tem que ser isso, e isso tem que ser aquilo. É interessante sua observação porque a Capela não é isso nem aquilo, e pode ser as duas ao mesmo tempo. Ou seja, se você convoca suas emoções como Edmund Wilson sugere, naquilo que sempre fica interessante, você tem que imaginar que antes de mais nada você se confronta com o universo da liberdade. Você não precisa seguir esta ou aquela regra: a Capela não é isso nem aquilo, é tudo ao mesmo tempo, isso é muito interessante. Por tanto é muito interessante para mim que você faça essa observação, que ela é tanto uma coisa como outra, como aquilo que pode se ver na Basílica do Vaticano. Naturalmente o Vaticano sempre foi uma grande autoridade, antes de mais nada, eclesiástica. Eu tenho a impressão de que os artistas na época eram muito obrigados, disciplinados, em relação às expectativas da própria igreja - às vezes nem tanto, mas em principio sim. Já com o Governo agui, no caso, não tive esse tipo de autoridade. Chama-se Governo, mas é o que se chama um Governo eleito pelo povo, democrático. Inclusive foi assim que o governador, muito simpático, se comportou comigo. Me lembro de uma entrevista que pediu comigo durante o processo (não me lembro mais se foi durante a construção) em que, uma coisa rara, ele me recebeu lá no Palácio, marcou, absolutamente sozinho, numa saleta muito simpática. Nunca (isso aconteceria), um governador tem sempre um assessor, não sei mais quem... Eu e ele! Conversamos, rimos, fez anedotas um pouco irónico em relação à religião de um modo geral, uma coisa muito interessante e muito aberta.

F D - Lembra talvez de alguma anedota? Seria interessante, se lembrasse, de alguma coisa que se comentou naquele encontro.

PMR - [Risos] Bem, eu só me lembro que ele disse que para inaugurar a Capela -não chega a ser anedota, mas era uma notícia,

Palácios do Governo...

PMR - O Palácio tem um acervo muito importante, é por isso que

FD - Exatamente, ele era então governador, e a mulher dele era

a Presidente do Conselho Curador do Acervo Artístico e Cultural dos

PMR - O Palácio tem um acervo muito importante, é por isso que talvez convenha ressaltar, no caso, em que recinto está essa capela. O Palácio, por razões que você pode pesquisar se quiser, acabou sendo repositório, como lugar, de uma coleção muito interessante de obras de arte do Governo de São Paulo, Volpis, etc.

F D - Então, o cliente, a partir dele ter a ideia de fazer a Capela, organizou uma comissão onde tinha vários representantes. Tinha representante do IAB, era Helena Saia, teve também Maria Giselda Visconti do Departamento de Obras Públicas, Fábio Penteado, Marcelo Nitsche...

PMR - De quê ano foi o contrato?

FD - O contrato não sei, mas a data do início do projeto foi 87. O projeto deve ter sido contratado em 87 mesmo, imagino...

117

PMR - É que a curadora – cargo que existe sempre no Governo de São Paulo – de todo esse patrimônio, que tem escritório e assessores dentro inclusive do próprio Palácio do Governo de São Paulo, na ocasião em que fui contratado, era a senhora Radha Abramo, mulher do jornalista Cláudio Abramo, e tudo isso dá sentido de iluminação para que tudo tenha saído tão bem e tão fácil. O pessoal sabia o que estava fazendo...

F D - E foi essa comissão que foi, digamos, o cliente do projeto? Ou foi mais o governador...

PMR - Eu acho que foi a Radha que disse ao governador: "chama fulano", e ele concordou na hora.

F D - Sobre aquela visão do Vale do Paraíba, acho que seja interessante lembrar de uma coisa, que eu não sei se pode ter tido alguma relação também até com a construção do Palácio mas que pode ser um pouco distante... O Vale do Paraíba foi crucial na Revolução de 32, em São Paulo...

PMR - O Vale do Paraíba, pela própria geomorfologia, vale de rio,

extraordinária— que ele não precisava fazer e estava me dizendo, como quem diz, olha o que nós vamos fazer! "Para inaugurar a Capela estou convocando um homem que já foi arcebispo aqui em São Paulo, muito conhecido, e agora está no Vaticano" (não sei em que função). "Eu já pedi, o Papa concedeu, e ele vai vir só para a inauguração!" Esqueci agora o nome do arcebispo...

FD - É Agnelo Rossi?

PMR - Agnelo Rossi.

F D - Em relação também à ele, uma questão que me pareceu curiosa, que eu não consegui identificar ainda: não sei se o senhor soube, ou lhe informaram, ou chegou projetar onde seriam colocadas as relíquias que iriam ser depositadas na Capela para fazer a sagração (no caso Agnelo Rossi fez a sagração). E nas visitas que eu fiz ao Palácio, me informaram que sim, que tinha relíquias enterradas na Capela, dentro da construção da Capela, mas eu não consegui no projeto (e não é comum que se indique também) onde elas foram colocadas. Eu não sei se isso foi parte do projeto ou se lhe foi comentado, ou perguntado, onde seria adequada a colocação dessas relíquias.

P M R - Eu tenho a impressão que sim, de que devem estar no piso, numa parte fora daquele espelho d'água, da sacristia. Ou mesmo se não me engano -estou me lembrando... você está me fazendo lembrar-, no muro vertical, no muro de arrimo, que, no caso, fica no fundo da sacristia, não no chão.

F D - Isso foi proposto pelo projeto, ou foi simplesmente recomendado por eles?

PMR - Não, foi perguntado -você está me fazendo lembrar, que eram pequenos objetos, estojos...-, e então sugeriu-se isso: não no chão (que numa grande catedral você pode evitar que se pise numa certa área, ou até pisa, etc.), mas ali foi na sacristia na parede vertical. Concordaram que ficava bem e foi feito assim.

F D - Outra questão é a figura do cliente, que já comentou agora, e deu a entender, que foi o governador...

PMR - Orestes Quércia...

abrigou sempre a ligação de São Paulo e Rio, seja rodoviária mais tarde, seja a original ferrovia, estrada de ferro (se chamava Central do Brasil), das pioneiras do Brasil (ferrovias). E a ligação por tanto com cidades, como qualquer estrada, principalmente estrada de ferro, se torna um eixo de desenvolvimento, seja material ou cultural. Por tanto essa posição, do ponto de vista geomorfológico, de cota alta que domina o vale, tem uma importância política muito grande. Tanto que quando eu fiz a Capela já sabia, pensei muito (e por isso que a sacristia é lá embaixo, naquele pátio de serviço que liga com a copa) que, como sempre se faz, em matrizes de importância regional há casamentos coletivos, cinco ou seis casamentos num dia só, batizados principalmente, com gente de várias cidades... E tudo isso faz com que o Governo ofereça depois uma comida festiva, e pode pôr uma mesa fora, como se costuma fazer ancestralmente, naquele pátio fora da área de serviço, lá embaixo, e coisas assim. Faz com que a Capela seja um ponto de encontro para cerimônias maiores do que aquilo que poderia se imaginar que caiba ali propriamente dentro da Capela. Ela irradia uma atmosfera de encontro festivo de grande interesse -como sempre na história- político, de convivência e de formação de conceitos, etc. Cultura. Se você perguntar que tamanho tem a Capela, diante dessa conversa, eu podia dizer: tem o tamanho do Vale do Paraíba. [Risos]

F D - Isso me lembrou o filme de sua filha, recente, quando o senhor estava na varanda e estava falando: "eu moro aqui, nessa casinha, mas eu moro aqui nesse jardim". A casinha é muito mais, é a cidade... Me lembrou também de outros trechos de entrevistas com o senhor onde falava de como se projetar uma cidade a partir de uma casa, como se faz a cidade em pequena escala, como se faz a cidade, nesse caso, fazendo uma Capela, onde não é propriamente cidade...

PMR - É uma fundação, "aqui vamos ficar!"

F D - Na minha pesquisa estou desenvolvendo com ênfase duas questões que está me parecendo, também pela conversa, que foram fundamentais. A implantação da Capela em relação ao Palácio é uma das linhas de desenvolvimento, e a outra, a concepção da Capela como construção votiva, sagrada, como igreja. Em ambos os casos, a junta de dilatação que separa o terreno da nave —o solo

daquela nave de fato- é muito importante, tanto num caso quanto no outro. E por tanto seria interessante o senhor comentar alguma questão sobre aquela junta...

PMR - É muito interessante sua observação. Muito inteligente inclusive, muito aguda, pelo seguinte, vê se você concorda. Essas juntas não estão lá como parte de nenhum discurso necessariamente desde o começo, desde seu aparecimento. Elas aparecem, as juntas, por necessidade estrutural. Uma construção assim, com um peso muito concentrado num ponto, digamos, naquele pilar, em relação a fundações, todo o mundo sabe que as construções passam, seja de que tipo forem, pelo que se chama acomodação lenta, movimentos... Inclusive as massas construídas sofrem influência do calor do sol, dilatam, etcetera. Ou seja, certas estruturas não podem ser literalmente coladas, mas tem que se justapor as peças da estrutura (as partes) através do que se chama junta de dilatação, de acomodação, para que os esforços não se acentuem de uma parte sobre as outras. E assim foi feito. Isso é comum, em qualquer ponte você sabe que tem junta de apoio, junta das partes, etc. Mas, no caso, já que o tema capela, que é uma igreja, remete à ancestralidade, a tempos passados, à memória, cabe lembrar das antigas construções como as catedrais, que eram feitas literalmente com pedras de mão. Por tanto as juntas agora são notáveis, indispensáveis nessa estrutura, por exemplo entre os degraus que unem aquela nave pendurada do pilar com -um pouco mais alta que a parte mais alta dessa nave- a viga, que ela toda é o coro. Aquilo é feito com uma escadinha presa vinculada à nave e que não encosta o último degrau, que é a própria espessura da laje do coro. Porque senão quando a nave (que tem uma massa muito maior do que a massa da pequena viga do coro) se modificar de algum modo, arrebenta. E assim por diante. Mesmo a escadinha que desce da nave para o batistério, se você examinar, tem alguns degraus que descem dentro da própria espessura da viga -porque é uma grande viga em si- da nave. E depois se junta a um escada que sai em balanço -e não cola naquela-, e que vem do chão, porque ali também, naquela ponta onde está o altar, aquela frente toda em balanço da nave, mexe muito, como se diz. Por tanto as exigências de um cálculo absolutamente atual de concreto armado que é uma técnica relativamente recente, ligada a [Eugène] Freyssinet..., se comporta entretanto como uma memória, que não custa nada, no caso, lembrar, de como são feitas as catedrais. Inclusive aquela que comentamos do grande pilar, em Milão. Todas as pedras são articuladas! Não há cimento que junte as pedras.

FD - No caso da Capela, essa junta específica da nave-solo é de fato muito evidente. Ela tem uma diferença também com as outras juntas de dilatação...

P M R - A própria nave toda não é colada no muro de arrimo. Ela encontra no muro de arrimo separada por vários centímetros, necessários absolutamente.

F D - E isso é muito importante. Quando uma pessoa está na esplanada de acesso ao palácio da um passo e, ora está apoiada no solo, ora está flutuando naquela nave, então ela...

P M R - Ela tem que embarcar na nave! O jogo de palavras até que no caso muito apropriadas. Ela embarca.

[silêncio]

Mas não foi feito para isso, você compreendeu o que eu quis dizer? É necessário absolutamente. Se colar no muro de arrimo arrebenta tudo! Ou arrebenta lá a nave, ou provavelmente o muro, que é frágil, em relação àquela massa. Enfim, destrói tudo!

F D - Outra questão em relação ao encargo do projeto que lhe foi pedido, eu não sei se houve algum programa específico, alguma limitação de tamanho, fora a limitação de orçamento que imagino que tivesse, como o senhor comentou...

PMR - Para falar a verdade, nenhuma restrição. Houve anuncio de um certo paradigma. O Governo não está a fim de fazer uma capela toda de ouro, banhada a ouro. O Governo quer uma capela stricto sensu. Não quer uma igrejinha de 200 lugares, é uma capelinha, que tenha o caráter de capela. E assim por diante.

F D - A própria Radha Abramo, Curadora do Acervo do Palácio, deve ter sido também responsável por outras obras e pelo cuidado daquele Acervo do Palácio. Talvez naquele momento do Palácio, a Capela pode ter sido também como uma nova aquisição, por parte do Palácio, desse acervo, e nesse sentido, acho que a Capela

cumpre uma função também de capela-museu. Não sei se foi pedido no encargo que ela devia também abrigar obras de arte de outros autores que seriam contratados para colocar suas obras na Capela.

PMR - Não, o que ficou presumido, que é evidente, já que o Governo possui um acervo muito grande, é que, para a Capela, o Governo não precisa comprar nenhum objeto litúrgico, porque fazia parte desse acervo do Palácio muitos objetos religiosos como aparadores de livro de missa, castiçais, esse tipo de coisa que existe nos altares. Inclusive, móveis especiais, arcas para guardar paramentos, etc. O Governo já possuía aquilo, então dona Radha e seus auxiliares escolheram o que era mais cabível, mais bonito, mais próprio, e mobiliaram a Capela. Guarneceram a Capela de todos esses ingredientes indispensáveis para uma liturgia, crucifixos, etc. Isso já o Governo possuía, e tem um número muito maior do que está lá. Quanto aos artistas, não havia nenhum interesse específico por fazer qualquer coisa que fosse pintura de teto. Você mesmo mencionou a Capela onde Michelangelo pintou. Mas no teto não teria muito cabimento, porque o limite do teto é o tal vidro fracionado para produzir aqueles efeitos que a pintura iria exacerbar de colorido. Me pareceu que o teto mais apropriado, porque com limite preciso, definido, e no caso inclusive com a forma extraordinária retilínea -que é o contraponto a tudo quanto é abóboda-, no fundo do coro, que reflete na água lá embaixo. Então eu chamei um amigo -você deve saber o nome dele.

121

FD - Glauco...

PMR - Sim, Glauco Pinto de Moraes. O Glauco que fazia pinturas muito bonitas, interessantes, com uma cor muito linda, e muito erudito, capaz de enfrentar um afresco, isso ou aquilo... (Não é o caso, não foi afresco que pintou lá... de forma mais contemporânea). E pintou muito bonito –como é muito longo–, São Pedro em dois momentos: como foi crucificado, de cabeça para abaixo, e outro momento da vida. Depois, como eu fiz o batistério lá embaixo, perto d'água, eu imaginei o batistério como um prisma retangular, do tamanho da pia, mais ou menos de 80x80 [cm], eu fiz numa pedra só de granito levemente escavado, que é o próprio batistério. E apoiei tudo isso num prisma que acompanha a mesma planta. Ai eu achei que podia fazer qualquer coisa ali e chamei um escultor meu amigo também,

que fez uma coisa muito interessante, que está lá em bronze. Uma espécie de forma vegetal em torno daquela aguinha ali. O nome dele também você deve saber.

F.D. - Domenico Calabrone.

- P M R Isso, Calabrone! Fizemos um sino, foi fundido um sino especial. Pôs lá fora o sino, junto ao batistério. Tem um campanário fora e fiz lá, como você sabe, uma escadinha que liga, de qualquer maneira, de uma forma independente, o pátio superior com o pátio inferior ao lado da Capela. E assim é o que está lá.
- F D Sobre a pintura, o senhor propôs isso para o Glauco uma vez que a Capela já estava construída, ou já tinha o projeto feito, ou foi anterior a isso.
- PMR Não, já quase que a Capela estava pronta. Foi lá visitar já o lugar em que tinha que por a pintura... Havia alguns meses para construir a feitura do espelho d'água lá embaixo, etc. Mas ele pôde ver já desformado o retângulo do coro.
- FD Em relação a essa dedicação a São Pedro, isso acredito que já fosse parte do encargo...
- P M R Foi, dentro do mesmo. A Capela era dedicada a São Pedro. Isso não foi escolha minha. Era para fazer a Capela anexa ao Palácio de Campos do Jordão dedicada a São Pedro. Essa era a encomenda, isso não era para discutir.
- F D Já foram tocadas algumas passagens da vida de São Pedro que a Capela poderia remeter, e o próprio Glauco também fez essa pintura referente a São Pedro. Poderia comentar alguma outra passagem de São Pedro que se lembre?
- P M R Sabe uma coisa interessante que você me fez lembrar e que não conseguiu-se? Eu não consegui realizar isso que eu queria fazer... Em São Paulo eu conhecia a Pinacoteca, –independente da obra que eu fiz lá, a Pinacoteca era conhecida já. Naquele jardim da Luz, há um lago e algumas esculturas. Não agora, que puseram novas, que foram postas pelas últimas direções da Pinacoteca. Não, eu digo do jardim original do Parque da Luz. E lá tem um laguinho, uma água, e junto dessa água tem uma escultura, praticamente de

tamanho natural, de um São Pedro na beira d'água, em granito, muito bonita! Eu não sei de quem é a escultura, se é do Leopoldo e Silva... Agui há um cardeal muito conhecido, em São Paulo: é um parente dele, o Leopoldo e Silva, que era um belo escultor, acadêmico. Pois havia essa escultura de São Pedro. Como é tudo do Governo. patrimônio, eu sugeri, eu pus no projeto -como quem disse: "se vocês fizerem"-, pegar aquela escultura, exatamente aquela, transportar, pôr lá embaixo, na parte do espelho d'água que está fora da Capela. Talvez fazer um pequeno pedestal no mesmo nível d'água, já dentro d'água... ou não, pôr aqui em terra firme na beira do lago. Seria muito bonito de ver, porque iria refletir naqueles vidros. Ficaria muito bem. Mas, também, não foi feito porque o pessoal dali não deixou tirar. Acharam que do jardim, uma obra de arte tombada, não podia tirar o São Pedro posto na beira d'água lá para pôr na beira d'água cá. E nem cabia cópia... o escultor tinha já morrido. Não insisti muito, sugeri à Radha, foi ver, e falou: impossível. O Governador nem ficou sabendo –a Radha me adiantou (estou lembrando), e me disse: "não, não vamos intrigar o Governador com essa história, é impossível". Ele era muito querido, então melhor não criar problema para ele. Foi a recomendação da Radha, estou me lembrando. E também não vou fazer outra escultura, que pode ficar um horror. Aquela era muito bonita. De repente faz uma besteira qualquer... não é? Aliás tem uma graça especial ter sido trazido do Jardim da Luz, de São Paulo, assim como o próprio Palácio foi para lá... Enfim, é diferente de você mandar fazer uma escultura.

F D - São Pedro, depois de andar, quase afundou, na passagem da Bíblia, quando ele estava andando encima do lago, que quase afundou, e Jesús que pegou ele pelo braço...

P M R - Mas tudo isso já é divertimento. Não são os problemas que teve que enfrentar. Aquela concentração de cargas mesmo é interessante. Eu estive lá com calculista, te contei já? Acho que já contei em algum lugar. Antes que eu imaginei o projeto eu trabalhava com um calculista que era um homem muito extraordinário, matemático, fantástico, de origem japonesa, aqui de São Paulo –que tem uma colônia grande japonesa, como você sabe—, formado na Escola Politécnica: Siguer Mitsutani. Fez vários cálculos para mim. Então liguei para o Mitsutani e falei mais ou menos o que era, e ele falou: "vamos". E saímos de manhãzinha e passamos o dia lá, fomos

lá. E eu expliquei o que eu queria fazer e ele viu tudo. Quando há o muro de arrimo, o Palácio aqui [gesticulando], e lá aquela entrada de servico que eu falei -uma esplanada- ela cai de novo, e há umas construções lá embaixo. E ele, como bom engenheiro (descrevi o projeto que eu queria fazer), então imaginou a concentração de cargas (não desenhei nada, só conversei), e falou: "há um problema aqui naquele galpão" (ali embaixo). Existe um reservatório d'água para o Palácio -até com exagero, não sei quantos mil litros- e essa fundação não pode (o bulbo de influência) atingir aquilo. Então, avaliou, e grosso modo a passo falou: "só se o pilar ficar aqui, ou, daqui para cá; para lá não pode". Então fizemos o seguinte: chamouse lá (que tinha gente acompanhando, do Palácio; nós fomos lá recebidos, já trabalhando no projeto, já contratado) um cara jardineiro que tinha lá no depósito uma lata de tinta branca com um pincel e fez um "X" para fazer o seguinte. Já que vai haver essa concentração -eu disse a ele-, eu gueria por num pilar só uma cobertura mais ou menos de tantos metros quadrados, e vai pendurar toda a nave a partir do muro (ele entendia tudo! O Mitsutani rapidamente pegava o desenho!). Então ele viu a concentração, sem a forma precisa, e disse: "não pode avançar daqui para lá". Senão o bulbo de influência vai atrapalhar... Fez com muita folga, tanto que fez a passos. Não levou trena nem nada, fez com folga. Pusemos aquele "X", e aí, a passos do muro de arrimo até lá, quase que da preciso: tantos metros. E voltamos no escritório aqui em São Paulo (almoçamos lá), fizemos duas horas e meia ou três de viagem. Quatro horas da tarde, ele foi para o escritório dele que era aqui [gesticulando], e eu vim para meu escritório que era aqui já. Daí a dez minutos, toca o telefone e era ele, e ele falou assim. "Escuta, só uma coisa, nós falamos, falamos... e eu entendi o projeto, mas esse pilar...". Ele avaliou, eu falei para ele, a Capela é para tantas pessoas, deve ter tantos metros quadrados, eu quero fazer ela pendurada do pilar, eu descrevi mais ou menos, por tanto a cobertura também só nesse pilar vai ter que ter mais ou menos... como se estivesse raciocinando tudo com retângulos. Ele ligou dez/quinze minutos depois, e disse assim: "mas tem uma coisa só, que nós não conversamos: sendo assim como você está falando, você tem ideia que diâmetro vai dar esse pilar?" A gente sabe imaginar, né? Por exemplo, eu sei que a casa no Butantã que eu fiz, sem precisar de um calculista, igual você pode fazer, ela pesa 400T, cada pilar tem 100T, eu sei quanto pesa a casa. E eu

trabalhava assim, com essa curiosidade. Então ele falou: "será que ele tem consciência que não é um pilar de um metro e meio...". Eu falei: "É, eu estou imaginando um pilar de uns 3m de diâmetro". E ele falou: "tem 2,80m!" [risos] Ele calculou, grosso modo, para saber se poderia continuar por ai.

FD - Ele imaginou que talvez estava achando que fosse pequeno...

P M R - Não, ele falou como quem disse: você sabe das coisas, podemos trabalhar juntos!. Aî eu fiz um croqui, mandei para ele, e depois acertamos, naturalmente, e fez. Trabalhar com ele era uma maravilha porque você conseguia descrever o projeto para ele. Não que ele visse tudo, mas o essencial ele já sabia para dizer: isso sim, isso aqui vai dar 20, pode fazer com uns 35... e depois calculava certo. Mas tinha que ter uma ideia de quanto mais ou menos era. Eu estou contando já anedotas.

FD - Mas são ótimas!

P M R - Uma coisa que eu fiz, que é anedota, quando você perguntou do Governador. Na hora da inauguração, ele combinou comigo, porque ia ter uma cerimônia, como você sabe. O construtor fica lá dentro, o bispo vem de fora com o acompanhante, com aquele báculo, bate na porta para quem está dentro –no caso, você está vendo porque é de vidro, mas você não abre, tem que bater três vezes. Ai você abre (no caso era eu, que era o construtor da igreja). Mas ai eu pedi ao Governador se eu podia por lá dentro, não eu sozinho, mas o mestre de obras, que ficamos muito amigos, fui várias vezes lá, era um cara fantástico, operário... e o Mitsutani. Então ficamos nós três lá dentro. O Mitsutani fazia força para não rir porque não tinha nada que ver com religião, nunca tinha visto um bispo, que veio lá, bateu no vidro... Tinha no coro cantando, o maestro Maluf, conhecidíssimo, tinha um violoncelo, uma viola e um violino lá embaixo...

FD - Pena que não tenha registro, só vi fotografias...

PMR - Não, tem filme, o Governo deve ter. Bom aqui jogam tudo fora, este país...

F D - Sim, em relação ao acervo, foi muito difícil conseguir informações sobre o Palácio.

- PMR Esse país não sabe de nada, não tem valor nenhum seu trabalho... Eu tenho um livrinho muito fininho, uma lembrança que a Radha mandou editar.
- F D Será que é esse aqui, que eu digitalizei? [Mostrando tela do computador com: ABRAMO, Radha et al. Capela São Pedro Apóstolo. c.d.: Editora Três Ltda, s.d.]
- P M R Isso são fotos né? Bonito isso! [A foto da tela] Essa foto é bonita! Porque há algumas fotos em que aparece os efeitos que eu falei.
 - FD O Palácio refletido também...
- PMR-Ô, essa foto é muito boa. Ela é muito bonita. Aqui também mostra esses efeitos... Você tem imagens mais que suficientes [se referindo às imagens do folder: ABRAMO, Radha et al. Capela São Pedro Apóstolo. c.d.: Editora Três Ltda, s.d.]. Porque são poucos os fotógrafos que sabem o valor desses efeitos óticos, está vendo, ai está claramente.
 - FD O sino aqui...
- PMR Ah sim, eu estava contando e esqueci... Foi fundido um sino especial para a Capela. Fui na fundição... nunca tinha visto fazer um sino! Tem um cara que ainda faz sino aqui em São Paulo!
- F D Em relação a convocações de memória, eu me lembrei quando estava pensando na entrevista em duas ocasiões que o senhor comenta sobre a cúpula de Florença de Brunelleschi em relação com a Catedral de Brasília, do Niemeyer.
 - PMR Ah sim, o que você acha?
- FD Eu achei muito interessante a observação, uma interpretação muito interessante...
- PMR Mas você fez um croqui por contra própria para ver como de fato é?
- FD Sim...

- P M R O círculo que trabalha em Brunelleschi à tração, e o de cima, onde sai o campanário, trabalha à compressão. É a mesma coisa que no muro de arrimo que trabalha à tração e um círculo lá encima que trabalha à compressão. Os arcos que eram feitos de pedra agora de concreto armado podem ser assim. Não sei como é que nunca se comentou isso! Porque aí dá para se divertir também. Principalmente pelo comportamento estrutural, do círculo como figura indeformável desde que seja submetido a esforços homogêneos. Uma maravilha!
- F D E eu acredito que talvez isso e outra questão que o senhor comenta também em relação às pirâmides do Egito e em relação ao museu de Caracas de Niemeyer também. São dois casos que acho que têm muita relação. O que o senhor acha da Capela de São Pedro em relação à Cúpula de Brunelleschi e da Catedral de Brasília e por outra parte às Pirâmides de Egito e o Museu de Caracas de Niemeyer?

PMR - Aí são coisas até um pouco diferentes. Porque no caso do Niemeyer... bom, dá para escrever livros. Porque quando eu comentei, por exemplo, a questão do Museu de Caracas, eu lembrei, no caso, de você pensar que as Pirâmides do Cairo estão lá com a notoriedade que estão -não é porque abrigam o faraó nem isso e aquilo, isso são pretextos para construir aquilo. É porque como construção é uma maravilha! Tanto que não há nada igual nem na própria cultura egípcia, aquilo não se repetiu mais, a não ser como pirâmide mesmo construída. Porque ela é a máquina de sua própria fabricação. É um plano inclinado! É por isso que ela é notável! Ele também, com a concentração de carga, a distribuição na areia da carga numa grande superfície. Por tanto ela é, do ponto de vista da técnica, uma maravilha. Não que significa isso... e que o faraó comeu trigo, não comeu pão... são pretextos. Quando o Niemeyer pega a mesma pirâmide e põe invertida ele está mostrando que com as técnicas atuais aquela concentração de carga agora é possível. Não precisa distribuir. E as virtudes do plano inclinado agora se exibem da seguinte forma: sendo as paredes inclinadas, e portanto com tendência a cair, as lajes intermediárias são autoprotendidas pelo próprio comportamento do conjunto. São dois engenhos -a

pirâmide assim, e a pirâmide assim- maravilhosos! E por outro lado, a analogia, digamos assim, do discurso que vem na mente, da tal convocação da memória, da Catedral de Brasilia e da Cúpula de Brunelleschi, é também diante das virtudes da indeformabilidade do círculo aplicada às construções. De duas maneiras muito engenhosas, afastadas do tempo tantos séculos, quatro ou cinco séculos... Por tanto são obras absolutamente notáveis que não têm nada a ver isto e isto, comparações, etc. É altamente uma exibição do resultado de uma grande liberdade da convocação da inteligência da experiência humana. Arquitetura como forma de desfrute das virtudes da técnica -há quem diga, e eu gosto de dizer, mas tenho certeza que não fui eu que inventei. Se você tivesse que dizer qual a virtude suprema da arquitetura, não existe. Mas uma delas, seria exibir o êxito da técnica. E esses dois exemplos são fantásticos, tanto lá [gesticulando cúpula como a de Brunelleschi antes mencionada], quanto depois [gesticulando cúpula como a de Niemeyer antes mencionada], tanto essa [gesticulando pirâmide invertida] como aquela [gesticulando pirâmide convencional], maravilha!

F D - Por isso eu acredito que a Capela tem um pouco também desse caso de Niemeyer de Caracas, justamente pelo que estava comentando do engenheiro, dessa concentração dessa carga pontual daquela grande laje em volta, em relação a essa inversão da estrutura que Niemeyer propõe –seguindo sua leitura.

PMR - Aí você pode se divertir. Uma coisa interessante é imaginar uma daquelas colunas, das principais, do Duomo de Milão —eu não sei que altura tem exatamente e que diâmetro tem— mas como a Capela de São Pedro tem 6m de altura —ou qualquer coisa assim, não é?— o outro pilar deve ter 30m de altura... tenho a impressão de que um pilar daqueles, que está lá no chão inexoravelmente concentrado, pela construção do próprio pilar, tenha a mesma carga, ou mais até, do que a carga da Capela de São Pedro. Só que uma construída no século XX, com o que se sabe de mecânica dos solos, etcetera. Como é que é o solo em Milão? Certas cogitações desse tipo podiam ser feitas por escolas, intelectuais. Quanto pesa um pilar, no caso, por exemplo, de um pilar do Duomo de Florença [talvez querendo se referir a Milão em lugar de Florença], e quanto pesa a Capela de São Pedro inteira? É capaz da Capela ainda ser mais leve do que um pilar só ele mesmo. Como é aquela fundação?

Naturalmente deve ser radier, como se diz, um bloco enorme: outra catedral embaixo para aguentar aquela. Eu acho que tudo isso já foi estudado, já se sabe.

F D - Que eu saiba, o senhor projetou três capelas. A Capela de São Pedro, aquela de Recife, dos Brennand, e uma outra no Guarujá, no Jardim Virgínia...

PMR - Ah, é, Seu Matarazzo me encomendou, nunca construiu.

F D - Tem alguma lembrança que queira ressaltar, talvez em relação até mais a essa primeira capela, porque eu tive acesso a muita pouca informação sobre ela?

PMR - A primeira capela -que você me fez lembrar agora, eu quase que não lembro-tinha o seguinte interesse. Como você sabe, eu fui criado na beira da praia, lá na minha terra onde eu nasci, em Vitória. Portanto você falar em areia, em praia, em mar, sempre foi para mim comovente. O senhor Francisco Matarazzo ficou muito meu amigo, como ele fazia sempre com o caráter que ele tinha. Porque eu ganhei com os artistas que foram premiados pela Bienal (como eu ganhei um Grande Prêmio), na VI Bienal (ou não sei) de Artes naquela época a Bienal de Artes tinha uma seção de arquitetura, e hoje não (não tem nada a ver com a Bienal de Arquitetura). Ele ficou meu amigo e me encomendou um projeto que é o seguinte. A família Matarazzo, que é muito rica, tem uma propriedade imensa no Guarujá, de frente para o mar, quilômetros! E lotearam tudo - chama mesmo Jardim Virgínia- para vender os lotes. Virgínia é simplesmente a irmã dele, Virgínia Ippolito Matarazzo, casada com o engenheiro Ippolito, por isso que chama Jardim Virgínia, é da família Matarazzo. E eles reservaram uma grande área vazia, intervalo, digamos, na sucessão de lotes, para fazer casas na frente do mar, que estavam inclusive todos vendidos. E ali, em cima da areia, na beira do mar, logo depois que a praia muda de configuração, tem um leve altiplano, e o terreno é todo de areia. Naquele areião, naquela área, uma capela para o Jardim Virgínia, na propriedade, que nunca foi construída. Mas eu me encantei com a ideia porque fiz a Capela do seguinte modo, que dá para descrever. Você conhece o desenho?

FD - Conheço alguns desenhos, mas pouco, muito pouco.

P M R - Eu fiz uma viga só deitada no chão, louvando a incompressibilidade da areia, naturalmente compactando aquilo, mas sem nenhuma cravação de fundação, uma viga retangular deitada no chão. Uma viga, digamos, com um metro e meio de altura, deitada no chão. E essa viga consegue conter uma sucessão de nervuras (ela está a um metro e meio do chão) com nada mais do que 50cm a cada metro, digamos, que sustenta uma cobertura que fica suspensa em cima dessa nervura, que é o eixo da Capela, e que se projeta para fora e tem os degraus para você subir nessa viga e ficar dentro da Capela com esses laterais que estão fora da viga, onde haveria fecho de cristal, porém, cristalino, sem cor. Para receber a luz do sol refletida da areia para cima. E lá no fundo sobe... aí eu dei uma forma de uma reta só, dentro da ideia de um triângulo, digamos, isósceles, mas um tanto quebrado, para você ter uma área com pé-direito suficiente para não bater a cabeça onde é pavimentado com assoalho de madeira e o miolo com a própria viga, e o que não é mais frequentável, vazio para baixo. Para cima não, tudo coberto e pintado de branco, para receber a luz refletida do chão. Naturalmente por ventania, e areia, e etcetera, teria que ter vidro, porque seria gracioso até sem vidro, mas a areia pode invadir, então era melhor pôr vidro.

FD - Eu não conhecia esses detalhes desse projeto...

PMR - E essa viga, quando ela sai lá fora, um tanto mais que o tamanho da igreja, para ter uma espécie de átrio, de vestíbulo a céu aberto com os degraus, sai qualquer coisa assim, anexo do lado, pequenininho, com um batistério. É isso aí!

[O arquiteto começa desenhar um croqui do corte da capela no Jardim Virginia (FIG 69) com os comentários a seguir]

Aqui tem o eixo, não é? Aqui no chão tem a escada de entrada (que se fizer aqui atrapalha), e aqui, até onde você pode andar, são as nervuras, e o resto é o vidro que recebe a luz do sol refletida. E aqui, na última, um pouco mais alto tem uma cruz.

FD - A cobertura era toda fechada...

PMR - A cobertura é toda fechada...

FD - Até em cima...

- PMR Até em cima. Só aqui que é cristal. E reflete a areia.
- F D Devia ser maravilhosa essa quase que pirâmide flutuando na areia.
- PMR É! Desenhei, mostrei para o Matarazzo, ele ia fazer, fomos calcular... não passou do anteprojeto. Acho que ele não gostou, senão teria feito. A outra capela que você falou é mais que uma capela. É uma igrejinha já. Aquela tem uns duzentos lugares, é grande, até porque havia uma construção. Era uma casa demolida, sem telhado, com umas paredes de tijolo muito bonitas que nós preservamos. E ali tem a presença do Brennand, que fica tudo bonito.
- F D Bom, interessante, eu não conhecia esses detalhes, como eu tinha visto só desenhos, não sabia que fosse areia o piso...
- PMR Era areia! Era areia cristalina como a areia de Copacabana, nessa praia. O interessante da Capela Brennand é que também é fechada de vidro e eu também fiz os vidros quebrados. E construi uma sacristia —que tem que ser um tanto ampla, inclusive como eles querem casamentos e coisas assim, e aquilo está um pouco afastado no meio da propriedade, tem que ter lugar para noiva, e coisas assim. Eu fiz subterrâneo, um anexo subterrâneo, para não interferir com a construção, que era tombada, antiga.

e já tinha idealizado isso. Porque às vezes você tem um processo em que isso acontece com mais discussões, mas desde a primeira conversa o Paulo já tinha claro que ele queria fazer no projeto uma construção amparada num único pilar grande e que resolvesse toda a questão do problema e da espacialidade.

conversa, o Paulo já tinha essa ideia. Acredito até -eu não sei se ele havia visitado o lugar antes, mas eu lembro que fizemos uma primeira

visita ainda no início- que ele já tinha a ideia de como era o espaco

F D - Isso acho que deve ter sido muito importante porque o que parece talvez a primeira vista é que a Capela teve uma série de balanços muito grandes e um peso muito grande tanto na nave quanto na cobertura, e como consequência disso veio o pilar grande.

Mas está me parecendo pela conversa que foi quase ao contrário.

E C - Talvez tenha sido tudo não ao contrário, mas ao mesmo tempo. Uma percepção de que para resolver todo esse espaço — mesmo que pequeno, mas todo ele: cobertura, nave...— numa única estrutura, ela seria de um porte que inserido num outro contexto seria uma pequena parte de uma catedral. Ali ela era a única. Mas eu acho que isso foi ao mesmo tempo, não foi uma consequência: "O pilar ficou grande!" Não, o pilar nasceu grande, nos primeiros croquis já tinha esse tamanho. Isso demonstra o entendimento de que, claro, para amparar tudo ele não seria pequeno.

133

- FD Ontem ele comentou sobre a conversa dele com o engenheiro sobre a questão do pilar. Ele já imaginava aquele dimensionamento muito próximo do que acabou sendo.
- E C É, eu não sei com aqueles croquis o que aconteceu, eu não me lembro se isso o Paulo guardou. Mas eu me lembro que havia já uma relação de escala profundamente próxima, e era pequeno o croqui, num pequeno papel. Foi na primeira conversa. Falou assim: "Ô, estou pensando em fazer isso... o que você acha?" E tem essa questão da implantação, o ajuste da implantação, que evidentemente foi em função do lugar, das cotas. Aquela situação já existia, aquele muro existia. Aquelas cotas do terreno eram exatamente como estão, então foi uma colocação.
 - FD Essa localização foi também escolhida por ele.

ENTREVISTA A EDUARDO COLONELLI

[Entrevista realizada ao arquiteto em seu escritório no dia 24/01/2018]

- F D Antes de nada, para conduzir a entrevista, para trazer questões mais pertinentes, seria interessante saber o lugar que o senhor ocupou dentro da equipe de projeto.
- E C Eu fui o arquiteto coordenador técnico do desenvolvimento do projeto.
- F D Ou seja, a primeira parte coube a Paulo Mendes da Rocha, de concepção.
- E C Sim, a questão da autoria é exclusivamente do Paulo. Eu acompanhei esse processo, e fui o coordenador de todo o desenvolvimento do trabalho, todas as etapas. Eu só não acompanhei a obra. Esse projeto teve uma interrupção, não sei se o Paulo te falou. A obra esteve um tempo muito grande parada. Tinha sido feita a forma, tinha sido colocada a ferragem, e não foi concretada. Ficou muito tempo, inclusive teve que ser re-feito esse trabalho, tudo se perdeu. Então nesse tempo que eu me desliguei da equipe e então eu não fiz o acompanhamento da execução, mas toda a parte do projeto executivo sim. Todo o processo desde o início, mas minha função foi de arquiteto coordenador, acompanhar os complementares, etc.
- F D E nessa primeira parte de concepção, mesmo que não tenha participado da autoria, acompanhou também as primeiras concepções de Paulo Mendes da Rocha, por tanto...
- E C Sim. Eu me lembro da primeira conversa com o Paulo sobre essa capela —eu tinha já participado da equipe do Paulo durante um tempo como estagiário e como arquiteto nos primeiros anos de formado, e depois eu formei o meu escritório e fiz outros trabalhos, e o Paulo me chamou para esse trabalho. Eu lembro que na primeira conversa ele já tinha uma ideia bastante clara do conceito da Capela. Já tinha um croqui, inclusive, sobre essa questão do grande pilar —da escala do pilar, de uma catedral praticamente— que amparasse todo o espaço, toda a construção dessa pequena capela, a partir de um pilar que tem uma escala de uma obra muito maior, digamos assim. Então desde esse primeiro momento, desde essa primeira

- E C Sim, quando houve a encomenda do projeto não havia uma decisão de aonde seria. Seria uma capela anexa ao Palácio, poderia ser em qualquer outro lugar. Mas ali, na verdade, quando você vai analisando a situação, é quase que natural. Naquela grande praça de chegada uma capela vinculada ao Palácio pode ter um uso independente... essas questões todas são importantes. Não é uma capela dentro do Palácio. E foi uma decisão do Paulo, evidentemente, mas diante daquelas circunstâncias que estavam ali colocadas.
- FD Dentro de parecer comum a localização dentro da esplanada anterior ao Palácio, historicamente parece que não é. Não é comum a capela na frente do palácio. Talvez nos pareça obvio hoje, e talvez não sei se isso pode ter sido obvio também a partir de uma solicitação do cliente de que a Capela pudesse ser usada pelo público. O palácio já era aberto a visitação naquele momento, já tinha museu.
- E C Eu não sei te reportar sobre se o cliente já tinha essa ideia, eu acredito que não necessariamente. E concordo com você que uma capela num palácio nem sempre, ou raramente, se coloca dessa maneira. E eu acho que essa colocação é uma decisão do projeto, percebendo que o Palácio é agora um palácio mais de visitação pública do que outra coisa. A ideia do Palácio era casa de veraneio do governador, mas isso nunca mais foi usado, e ficou numa propriedade que passou a ser transformada num espaço público. Já naquele momento era um espaço de visitação com obras de arte. E então nesse sentido acho que fica uma leitura clara, funcional, obvia praticamente, dentro de um pensamento, vamos dizer assim, da arquitetura. Porque essa Capela vai servir ao público geral, não especificamente ao dono do Palácio, não é propriedade fechada, pelo contrário é aberto. Então ficou evidente colocar naquela grande praça de acesso, de chegada, que é uma praça aberta. Acho que isso foi uma decisão de projeto dentro da forma de pensar do Paulo.
- F D O Palácio, de fato, foi ideia de Adhemar de Barros, que idealizou construir um palácio lá no ano 1938 aproximadamente, mas depois até ele mesmo não sabia muito bem o que fazer com aquele prédio.
- E C O Governo tem um outro Palácio assim, não sei se você sabe, aqui no Horto Florestal, na Serra da Cantareira, aqui na Zona Norte de São Paulo (o Horto Florestal é um Parque que fica no sopé

- da Serra da Cantareira). Lá tem uma casa de verão também do Governo. Não sei para o que é que hoje é usado, mas acredito que talvez tenha até um uso semelhante porque nunca mais isso é usado como residência.
- F D Sobre uma questão que levantou, sobre essa pausa que teve na execução do projeto, não deve ter sido muito grande, porque o projeto, se não me engano, o executivo, foi terminado em início de 1988, e a obra foi terminada em 1989.
- E C Eu não sei te dizer qual foi o tempo exato mas foi o tempo suficiente para prejudicar as formas que estavam lá todas prontas. Eu acho que houve algum problema, e teve que ser reestruturado. Eu não acompanhei essa etapa. Na retomada da obra eu não estava presente, mas houve uma interrupção sim, não sei se mudou a construtora, teve um problema qualquer que eu não sei te detalhar. Mas isso não prejudicou a execução final, quer dizer, houve só um intervalo, atrapalhou um pouco, mas não chegou a ter consequência na execução do projeto.
- F D Eu tinha pensado inicialmente numa pergunta, talvez mais genérica, sobre algumas questões que o senhorachasse interessantes de ressaltar, mas acho que já foram levantadas algumas, não sei se há alguma outra crucial.

- E C Eu acho que esse projeto tem esses dois aspectos que se casam perfeitamente: um é essa ideia dessa concepção que se visualiza desde o início, que já é uma síntese do programa, e o lugar. Eu acho que é um casamento bastante interessante, muito apropriado. Eu acho essa capela uma obra muito especial dentro da obra do Paulo. Sempre a considerei como uma das obras mais interessantes e importantes. É muito singular, vamos dizer assim. É um edifício inclusive que às vezes é um pouco difícil de descrever, de desenhar, a não ser pela sua própria ideia em si, não pela forma. A forma é uma coisa, me parece, bastante livre inclusive, uma certa irregularidade, uma liberdade... como se fosse um fragmento de fato.
- F D Esse desenho livre, pelo que estou entendendo, nasceu já livre também...

- E C A ideia nasceu como se fosse um fragmento mesmo, um recorte. Recorta um pedaço da cobertura, recorta um pedaço do chão, e envolve um pilar. Era uma ideia. Não recorda a um programa, mas o programa casou evidentemente muito bem. Houve uma integração bastante grande, mas me parece que mais essa ideia de: o que é uma capela? Um fragmento de uma grande catedral. Esse questionamento é uma questão do processo criativo.
- F D Até porque o programa (e talvez seja por isso um projeto especial), ainda mais se eles deixaram livre, é um programa muito aberto.
- EC Mas cumpria todas aquelas exigências do ritual, da Igreja, etc. Há uma regra, e de uma certa maneira isso ela cumpre, tanto que ela foi consagrada. O programa, digamos assim, tem alguns aspectos do ritual que ela deve cumprir mas não há uma forma definida, você tem liberdade no trato. Falamos da questão do espaço, da implantação e o acesso, mas tem a questão da paisagem também, essa transparência é muito bonita, te coloca numa paisagem muito ampla. Também foi um aspecto importante. A Capela em si não é um obstáculo à praça. A praça continua com sua possibilidade de transparência, de visibilidade da paisagem. Às vezes pensa-se numa capela como um espaço intimista. Neste caso, a Capela é um espaço que lança na paisagem. Então essa relação também é uma coisa bastante forte, muito específica.
- F D Paulo Mendes da Rocha comentou sobre isso com uma palavra muito precisa. Ela irradia, mais do que concentra. Essa leitura do pilar é muito interessante, porque ao mesmo tempo que ele tem uma massa sólida muito densa que parece quase atrair, tem uma forca de irradiação.
- E C É muito bonita essa visão porque o pilar é aquilo que tem força e que segura sua possibilidade de irradiação. Não é parede.
- FD Sobre a forma irregular que parece que já nasceu, há quem diga, e de fato acontece, que, tanto a cobertura quanto a nave, elas podem se inscrever num octógono regular. Eu não sei se por o senhor ter participado da parte inicial lembra de que isso tenha sido comentado.

- E C Não. Isso até pode acontecer, mas eu acredito que é absolutamente uma questão inconsciente. Não vamos dizer que é por acaso, às vezes as relações nossas com a forma, com a geometria, com a matemática podem levar a isso. Não houve essa intenção, pelo menos acredito que não.
- F D Tanto que na planta parece que a mão vai para lá, vai para cá... As paredes são inclinadas e têm várias possibilidades de desenho ao longo do percurso nos poucos croquis que existem, ou pelo menos que eu consultei. Então da a impressão mesmo de que seja uma forma livre.
- E C Eu acho que há uma forma livre que vai se definindo na medida que se consiga uma relação de equilíbrio, de equilíbrio estrutural e de programa. Mas não tem evidentemente uma relação áurea. Para mim isso nunca foi comentado.
- F D Sobre a sagração da Capela, o Concílio Vaticano II exige e recomenda vários pontos, dentre eles, a colocação de relíquias numa igreja ou capela que vai ser sagrada oficialmente. Segundo me informaram na visita, a Capela contém relíquias em algum lugar da construção. O senhor lembra de ter participado dessa questão? São umas relíquias que, segundo eu entendi, se colocam num cofre pequeno e são enterradas em algum lugar, ou colocadas dentro de uma parede, fazem parte mesmo da igreja.
- E C Não sei. Não saberia te dizer sobre isso. Até porque isso, se houve, foi numa fase da construção, da finalização, e ai eu não estava acompanhando.
 - FD E sabe quem acompanhou nessa parte?
 - EC Nessa parte foi o Alexandre Delijaicov. Você conhece?
 - FD Vou entrevistar ele à tarde.
- E C O Alexandre permaneceu no escritório, e acho que ele acompanhou a obra. Acho até que ele vai poder te dizer, com relação a esse tempo que a obra parou, e às consequências que podem ter havido, vai saber te dizer melhor do que eu. Eu lembro que ela parou, mas eu não sei como é que ela foi retomada nem como. E com relação a essa finalização, com relação às relíquias, é possível que

ele conheça melhor.

F D - Também em relação àquela ideia de que Paulo Mendes da Rocha já tinha isso muito na cabeça desde os primeiros croquis, me parece que haja dois projetos em que o senhor participou com ele, quase que antecedentes, ou que tenham muita relação com a Capela, que é a Casa em Catanduva e a Biblioteca Pública no Rio de Janeiro. Parece que haja uma operação quase que pronta na cabeça de Paulo Mendes da Rocha dessa "pedra no céu".

E C - A Casa em Catanduva, que ficou uma espécie de casatese, que não foi construída, que o cliente não aprovou, depois se desdobrou (e tem uma sequência um pouco, eu acho) no concurso da biblioteca, e depois quase que o MuBE é uma espécie de síntese desse pensamento. Eu não vejo a Capela nessa relação. A Casa de Catanduva sim, a biblioteca sim, uma série de soluções de acessos... mas eu acho que a Capela é singular. E ela tem um resultado formal muito singular na obra do Paulo. Então ela pode ter acontecido ao mesmo tempo ou próxima no tempo, de alguma maneira pode ter alguma relação, mas eu não vejo uma relação tão imediata.

FD - Eu me referia talvez, afiando um pouco mais a questão, a uma grande pedra ou algum elemento suspenso no ar, ou aparentemente suspenso no ar. Onde a massa é muito clara, há muito peso concentrado e elevado, e tanto no MuBE quanto na Capela as vigas não se vêm, elas estão ocultas, o que é uma caraterística também peculiar, nos projetos de Paulo Mendes da Rocha; até antes não era comum na obra dele. E esse peso tão grande faz o visitante, quando ele chega no prédio, descer, tanto no MuBE como na Capela também. Há um descenso. Aparece um subsolo ou semi-subsolo ao qual tem que se descer embaixo desse peso.

E C - É, você pode ter razão nesse aspecto. Com relação ao peso da cobertura e essa espécie de flutuação acho que você tem razão. Apesar de que no MuBE, por exemplo, ou em Catanduva, essa questão do apoio é até muito clara, só que pela dimensão você não vê mais os apoios dependendo de onde você está, e na Capela é mais claro. Mas de uma certa maneira isso está muito interiorizado e essa grande pedra, que é a cobertura, parece sim muito, você tem essa relação. Eu acho que isso na obra do Paulo é muito claro, o Paulo trabalha algumas ideias em vários e vários projetos. No projeto

dos museus aqui da USP, a Praça dos Museus, isso começa até no concurso da FGV, esse grande eixo que vai articulando os blocos e também no projeto de Vigo. Então é uma espécie de raciocínio que vai sendo trabalhado.

F D - A respeito também dessa "pedra no céu" como uma inversão tectônica de um grande peso suspenso que parece flutuar e esse descenso no edifício que é contrário do tradicional, acho que seria interessante trazer à tona a Pinacoteca, que tem também uma inversão na questão dos eixos, que talvez tenha relação com a implantação da Capela. Poderia comentar sobre a Pinacoteca, como é que surge essa ideia de inversão?

E C - Na Pinacoteca não surge imediatamente. Ela é uma decorrência do trabalho e da vivência no local. Porque na Pinacoteca, você sabe, todo o projeto foi desenvolvido ali dentro. Não houve nenhuma etapa, nenhuma conversa praticamente da Pinacoteca, fora do recinto, do lugar. Então essa vivência com o edifício foi bastante importante. E essa questão da inversão não nasceu imediatamente. Eu acho que a Pinacoteca é um projeto que vai se fazendo ao longo de uma vivência, de uma percepção do lugar, do programa que se pretendia implantar -que também não se sabia bem que seria. A Pinacoteca não tinha um programa, esse programa também nasceu ao mesmo tempo que os arquitetos estavam estudando as possibilidades e as questões que havia. Então foi uma coisa que nasceu junto. Eu acho que há uma questão de inversão, mas acho que são coisas bastante diferentes, distantes. O que me parece que pode se aproximar aqui, e eu acho importante, é uma questão da leitura do lugar, a questão da implantação. Ou talvez essa inversão agui não fosse tanto a questão do tectônico, ou da forma, mas da implantação. Como você fala inicialmente que é um pouco diferente a Capela estar antes do que o Palácio, talvez isso sim seja uma questão que se aproxima da Pinacoteca. Não no sentido formal, do resultado, são coisas diferentes, mas no sentido das relações, das articulações, das questões de acesso. Eu acho que em toda a questão da implantação, plano de acesso em relação do edifício com seu entorno, o Paulo é fortíssimo. E aqui fica forte, assim como na Pinacoteca. Eu acho que mais nessa questão que as coisas se encaixam. Também o MuBE traz isso. Então eu acho que essas relações a gente pode fazer nessas obras do Paulo. Essa relação

com o contexto, com seu entorno, muito ligado ao plano de acesso, de aproximação, como você vai vivendo o espaço. Acho que nisso que essas obras todas têm uma relação muito grande.

F D - Sobre também essa questão do contexto que é sempre interpretado pelo arquiteto, Paulo Mendes da Rocha comentou ontem algumas anedotas e algumas coisas que ele lembrava como importantes, ou como ele entendeu também o Palácio. Gostaria de saber também sua postura em relação a isso, o que lembra de ter sido ressaltado em relação ao contexto, ou mais especificamente sobre o Palácio?

E C - O Palácio em si, enquanto à arquitetura do Palácio, eu acho que ela não teve nenhum peso. Eu acho que a questão é mesmo da situação, da implantação do Palácio, plano de acesso, e essas relações que o Palácio já estabelecia. É como se o projeto da Capela, o projeto do Paulo, se apropriasse de condições que já estavam ali. Eu acho que nesse sentido, à arquitetura em si do Palácio, não vejo uma relação muito direta. Apenas que alguns aspectos eram importantes, como uma relação do interior do Palácio com a Capela, funcionalmente bastante desejável. Então isso também trouxe uma certa aproximação da Capela com o Palácio. Não sei se entendi bem a sua pergunta, mas com relação à arquitetura do Palácio não acho que tenha a ver.

F D - Ele ressaltou um ponto sobre o conhecimento que ele tinha de um subsolo e de uma escadinha de serviço que permitiria fazer aquela conexão direta com a Capela. Talvez então não sobre os elementos mais caraterísticos da arquitetura do Palácio, mas sim sobre esse aspecto que acho que ele selecionou...

E C - Sim, esse aspecto sim, por isso a proximidade e como é que isso se implantaria. Então o fato da Capela também ter sua sacristia no pavimento inferior, por exemplo, permitiu essa conexão. Então eu acho que a relação como o Palácio se da nesse aspecto, funcional.

F D - Na pesquisa eu estou desenvolvendo justamente duas questões que parece que nas conversas são recorrentes ou importantes, que é a implantação em relação ao Palácio e à construção da Capela como edifício votivo, como igreja. Em ambos os casos,

a junta de dilatação tem uma importância muito grande (a junta de dilatação da nave com o terreno, com o muro de arrimo). Em relação a isso seria bom também conhecer sua postura ou algum comentário que fosse também levantado na época da concepção, ou depois no desenvolvimento, alguma conversa com o engenheiro...

E C - Eu lembro de que essa questão foi uma questão abordada. Claro, você tem uma estrutura que se comporta de uma certa forma, e tem um muro que tem um outro comportamento. Evidentemente ali haveria uma junta. Essa junta podia estar fora da Capela podia não estar destacada. Agora a questão de trazer isso para dentro da Capela eu acho que é uma decisão do projeto. É interessante que fica dentro do projeto. Você, ao entrar, (porque a Capela se debruça na praça, ocupa um pedaço da praça) passa por essa junta. Eu acho que isso tem um certo significado. Ela quase que marca a entrada. Então eu acho que isso foi sim desenvolvido, não que isso tenha sido um objetivo, mas no desenvolvimento do trabalho se percebeu, sim, essa importância. A junta foi ressaltada e não foi disfarçada.

FD - Ela está até cotada, 5cm, na planta.

E C - Exatamente, ela existe, é muito importante. Inclusive você pode ver alguma coisa que acontece embaixo. Então isso tem um significado muito forte. Ele percebeu isso, mas não que isso tenha sido um ponto de partida. São essas coisas do projeto que você no decorrer vai percebendo. Essa questão da inversão, do eixo, também é um decorrer do desenvolvimento do projeto na Pinacoteca, foi se percebendo que isso seria não só possível como necessário. Ainda na sua fase inicial, quando se estabeleceu o anteprojeto, isso já estava claro que aconteceria, mas não foi um ponto de partida.

F D - Nos documentos que eu tive acesso, que eu tenho lido, não fica muito claro quem é o cliente. Paulo Mendes da Rocha até chegou a comentar ontem um pouco em relação a isso. A pessoa que decidiu, pelo que eu entendi, construir a Capela foi o então Governador, Orestes Quércia, e organizou-se uma comissão de várias pessoas, representantes de vários organismos, do IAB Helena Saia, Maria Giselda Visconti do Departamento de Obras Públicas, Radha Abramo (Curadora do Acervo dos Palácios do Governo), Fábio Penteado, Marcelo Nitsche... Segundo ele [Paulo Mendes da Rocha], foi de fato o Governador o cliente (e seria ele quem iria

avaliar o projeto), então, qual era o papel dessa comissão, eram simplesmente assessores?

E C - Eu acho que o cliente era o Governador, essa é a minha leitura. Para mim o cliente era o Governador que pretendia fazer essa Capela no Palácio. E eu acho que toda essa equipe era uma espécie de equipe de apoio para o projeto, equipe técnica diversificada: artistas, arquitetos, curadores, engenheiros, arquitetos do estado (do DOP, Departamento de Obras, que tem um caráter importante nesse acompanhamento, nas avaliações técnicas do projeto)... Eu acho que o cliente em si era o Governo do Estado na figura do Governador especificamente, uma decisão quase que pessoal. E esse era um grupo de apoio, de apoio técnico e de aconselhamento talvez.

FD - Tanto para o projeto quanto para o Governador...

E C - Exatamente, esse era o papel dessa equipe. Essa obra aqui [apontando fotografia impressa da obra de Glauco Pinto de Moraes na Capela de São Pedro] foi uma encomenda especial que definiu essa equipe, não foi o Paulo. O Paulo foi consultado, claro, para decidir até aonde ficaria esse painel de São Pedro, e definiu-se dessa maneira.

FD - Ele disse ter chamado o próprio artista.

E C - É, talvez ele tenha sugerido, porque eu acho que houve uma conversa com essa equipe, por exemplo, com Radha Abramo, que era curadora das obras. Acredito que ele sugeriu.

FICHA DO PROJETO

Autores:

Arquiteto: Paulo Mendes da Rocha.

Equipe arquitetura: Eduardo Colonelli¹, Alexandre Delijaicov¹, Geni Takeuchi Sugai¹, Carlos José Dantas¹.

Calculo estrutural: Conscal, engenheiro Siguer Mitsutani.²

Instalações elétricas e hidráulicas: Júlio Cerqueira César Neto.3

Construtora: Construtora Sorocaba Ltda.3

Pintura: Glauco Pinto de Moraes (óleo s/tela; 100x1200cm; 1989).4

Escultura:

- Elvio Becheroni (*São Pedro*; madeira rouxinho de Rondônia; 185x206x32cm; 1989).4
- José Alves de Oliveira Mestre Dézinho (São Pedro, Apóstolo; madeira; 139cm de altura; 1989).4
- Domenico Calabrone (Alegoria em ferro batido e retorcido na pia batismal; 210cm de altura).4

Área construída: Aproximadamente 500m².2

Pia batismal e bancos e guarda-corpos: Paulo Mendes da Rocha.²

Bordado, paramentos e toalhas:

- Criação: Fernando Lemos.4
- Execução: Madre Faustina (Instituto Filhas de São José).4

Sino: Fundição Artística Paulistana (Em nota musical Si; São Paulo).4

Cronograma:

Fontes:

- 1. OTONDO, Catherine. Desenho e espaço construído: relações entre pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha. Tese de doutorado. Orientadora, Ana Maria de Moraes Belluzzo. FAUUSP, São Paulo, 2013.
- 2. Projeto, São Paulo, nº 128, dez. 1989. p. 55.
- 3. AV Monografias nº161. Paulo Mendes da Rocha1958-2013. Madrid, 2013.
- 4. ABRAMO, Radha et al. *Capela São Pedro Apóstolo*. [cidade desconhecida]: Editora Três Ltda, [data desconhecida].
- 5. AMÁBILE, Regina. Capela do Palácio da Boa Vista é palco de apresentações do Festival de Música. São Paulo: Agência Imprensa Oficial, 2006. Disponível em: http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/ultimas-noticias/cultura-capela-do-palacio-da-boa-vista-e-palco-de-apresentacoes-do-festival-de-musica/ [acesso em: 05/01/2018]
- 6. Pranchas do arquivo de Paulo Mendes da Rocha.

1987 (outubro): Projeto encaminhado ao Governador do Estado de São Paulo.⁵

1987 (outubro): Anteprojeto.6

1988 (fevereiro): Projeto Executivo.6

1888-1889: Construção.²

1889 (21/07): Sagração.4

Outros:

Cliente: Governo do Estado de São Paulo³. Governador: Orestes Quércia.

Presidente do Conselho Curador do Acervo Artístico e Cultural dos Palácios do Governo: Alaíde Quércia⁴.

Comissão constituída para a construção da Capela4:

- Radha Abramo (Curadora do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo).
- Helena Saia (Representante do IAB Instituto dos Arquitetos do Brasil).
- Fabio Penteado (Arquiteto).
- Marcelo Nitsche (Coordenador Regional da Funarte Fundação Nacional de Arte).
- Charles Couto de Camargo (Diretor do Demapag Departamento de Manutenção dos Palácios do Governo).
- Dionísio Graça de Carvalho Filho (Diretor do DA Departamento de Administração).

Cardeal responsável pela sagração da Capela: Agnelo Rossi.4

Composição da "Sinfonia de Sagração da Capela de São Pedro, Apóstolo" para a primeira celebração: Júlio Medaglia.⁵



Itda. s.d. ARISTÓTELES. Poética. Trad. port. de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011. ARTIGAS, Rosa (org.). Paulo Mendes da Rocha: projetos 1957-1999. São Paulo: Cosac Naify, 2000. (org.). Paulo Mendes da Rocha: projetos1999-2006. São Paulo: Cosac Naify, 2007. BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. Brasil: arguiteturas após 1950. São Paulo: Perspectiva, 2010. BASTOS, Maria Alice Junqueira. Paulo Mendes da Rocha. Breve relato de uma mudança. Arquitextos, São Paulo, ano 11, n. 122.01, Vitruvius, 2010. Disponível em:http://www.vitruvius.com.br/revistas/ read/arquitextos/11.122/3472> [acesso em 01/07/2016] BLUMENBERG, Hans. Paradigmem zui einer Metaphorologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. Trad. esp. de Jorge Pérez de Tudela Velasco. Paradigmas para una metaforología. Madrid: Trotta, 2003. . Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988. Trad. port. Manuel Loureiro. Naufrágio com espectador. Paradigma de uma metáfora da existência. Lisboa: Vega Editora, 1990. . Theorie der Unbegrifflichkeit. Haverkamp, Anselm (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. Trad. port. de Luiz Costa Lima. Teoria da não conceitualidade, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Linguagem e arquitetura: o problema do conceito. Belo Horizonte: Interpretar Arquitetura, v. 1, n.1, 2001. CAMARGO, Fausto Bueno de Arruda. Campos do Jordão e seu Palácio. São Paulo: Editora Parma, s.d.

COLQUHOUN, Alan. Tipologia e metodologia de projeto. In NESBITT,

Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica

(1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ABRAMO, Radha et al. Capela São Pedro Apóstolo. c.d.: Editora Três

COMAS, Carlos Eduardo. *Paulo Mendes da Rocha: O prumo dos 90*. Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, edição 97, 2001. Disponível em: http://au.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/97/paulo-mendes-da-rocha-o-prumo-dos-90-23748-1.aspx [acesso em 01/07/2016]

COSTA LIMA, Luiz. *Os eixos da linguagem: Blumenberg e a questão da metáfora*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

CULLMANN, Oscar. *Petrus: Jünger-Apostel-Märtyrer.* Stuttgart:

CULLMANN, Oscar. *Petrus: Jünger-Apostel-Märtyrer.* Stuttgart: Zwingli Verlag Zürich, 1960. Trad. port. Nelson Kirst e Jorge Cesar Mota. *Pedro: Apóstolo-Discípulo-Mártir.* São Paulo: ASTE, 1964.

DURAND, Jean-Nicolas-Louis. *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique*. Paris: L'École polytechnique, 1802.

FRAMPTON, Kenneth. *Mendes da Rocha and the School of São Paulo*. In: Rassegna di architettura e urbanistica, nº142/143, 2014.

FRASCARI, Marco. O detalhe narrativo. In NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imprensa Oficial Do Estado De São Paulo, 2005. pp.133-141.

149

INDICOPLEUSTES, Cosmas. *The Christian Topography*. Cambridge: Cambridge University Press, 1909. pp. 377-397.

LEONEL, João. *Pedro como personagem no evangelho de Mateus:* complexidade e inversão. Horizonte, Belo Horizonte, v. 12, n. 33, jan./mar. 2014.

MASAKAZU, Arakaki. Coleção de arte do Palácio Boa Vista. São Paulo: Lis Gráfica e Editora, 1988.

_____. Palácio Boa Vista Vida e Alma. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 1985.

MONTANER, Josep Maria; VILLAC, Maria Isabel. *Mendes da Rocha*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

MONTE, José María García del. De las posibilidades arquitectónicas del pretensado: técnica y proyecto en la obra de Paulo Mendes da

tectura de Alemania de Mies van der Rohe. Barcelona: Actar, 2001.

ROCHA, Paulo Mendes da. *Maquetes de papel*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

QUETGLAS, Josep. El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de

_____. La ciudad es de todos. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. A estratégia da Aranha. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

RYKWERT, Joseph. A idéia de cidade. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. A casa de Adão no Paraíso: a ideia de cabana primitiva na história da arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. A coluna dançante: sobre a ordem na arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2015.

____. Church Building. Londres: Hawthorn Books, 1966.

151

_____. The necessity of artifice. Nova lorque: Rizzoli, 1982.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Capela de São Pedro. In Projeto, São Paulo, nº 128, dez. 1989.

SOUZA, Tania Conceição Clemente de. *Discurso e Imagem:* perspectivas de análise do não verbal. 2º Coloquio Latinoamericano de Analistas Del Discurso, La Plata e Buenos Aires, 1997.

SPIRO, Annette. Paulo Mendes da Rocha – Bauten und Projekte. Zürich: Verlag Niggli, 2002.

TAFURI, Manfredo. Il Palazzo di Carlos V a Granada; architettura a lo romano e iconografia imperiale. Ricerche di storia dell'arte, Roma, n°32, 1987. Trad. esp. de Cinzia Granieri e Mateo Revilla. El Palácio de Carlos V en Granada: Arquitectura "a lo romano" e iconografia imperial. Cuadernos de la Alhambra, Granada, n°24, 1989.

TAVARES, Gonçalo Manuel. Salvar pela luz - Sobre o Museu dos Coches. In: SÁ, Daniela (ed.); SIMÕES, João Carmo (ed.). Museu Nacional dos Coches. Lisboa: Monade, 2015.

Rocha. Tese de doutorado. Orientador: José Ignacio Linazasoro Rodríguez. Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2006.

MOYA BLANCO, Luis. *Centenario de El Escorial*. In: Ideas y diseño (la arquitectura): IV Centenario del Monasterio de El Escorial. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1986.

NOBRE, Ana Luiza. *Um em dois. As casas do Butantã, de Paulo Mendes da Rocha*. Arquitextos, São Paulo, ano 08, n. 086.01, Vitruvius, jul. 2007. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.086/228>. [acesso em 01/07/2016]

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. Campina: Pontes, 1999.

OTONDO, Catherine. Desenho e espaço construído: relações entre pensar e fazer na obra de Paulo Mendes da Rocha. Tese de doutorado. Orientadora, Ana Maria de Moraes Belluzzo. FAUUSP, São Paulo, 2013.

PALLASMAA, Juhani. Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Brookman, 2011.

_____. La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. Attunement: Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science. Cambridge: The MIT Press, 2016.

_____. Lo bello y lo justo en arquitectura. Arquine, Ciudad de México, dez. 2015. Disponível em: http://www.arquine.com/lo-bello-y-lo-justo-en-arquitectura-1/ [acesso em 01/07/2016]

PIÑÓN, Helio . *Paulo Mendes da Rocha*. Barcelona, Ediciones UPC, 2002.

PISANI, Daniele. *Paulo Mendes da Rocha: obra completa*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

TELLES, Sophia da Silva. <i>Museu da Escultura</i> . AU - Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, nº32, out/nov 1990, p. 47.
TSCHUMI, Bernard. Arquitetura e Limites I. In NESBITT, Kate (Org.). Uma nova agenda para a arquitetura. Antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 176.
, Bernard. Concepto, contexto, contenido. Revista Arquine, Revista Internacional de Arquitectura y Diseño, Ciudad de México, nº34, inverno 2005.
VILLAC, Maria Isabel. Paulo Mendes da Rocha. América, cidade e natureza. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
O projeto de identidade entre idéia e desenho. Intencionalidade tectônica e poética do discurso em Paulo Mendes da Rocha. Arquitextos, São Paulo, ano 16, n. 181.00, Vitruvius, jun. 2015. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.181/5590 > [acesso em 01/07/2016]
WISNIK, Guilherme (org.). Encontros: Paulo Mendes da Rocha. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.
ZEIN, Ruth Verde. Há que se ir às coisas: revendo as obras. In ROCHA-PEIXOTO, Gustavo et al. Leituras em Teoria da Arquitetura 3: Objetos. Rio de Janeiro: Rio Books, 2011.
. Arquitetura brasileira, Escola Paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha. Dissertação de mestrado. Orientador, Carlos Eduardo Dias Comas. Porto Alegre, Propar-UFRGS, 2000.
Revistas monográficas:
En Blanco nº15. Paulo Mendes da Rocha. Valencia, 2015
AV Monografias nº161. Paulo Mendes da Rocha1958-2013. Madrid, 2013.
2G nº45. Paulo Mendes da Rocha: Obra reciente. Barcelona. 2008.



hi.

- FIG 01. Desenho de Paulo Mendes da Rocha. Fonte: ROCHA, Paulo Mendes da. La ciudad es de todos. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011. p. 107.
- **FIG 02.** Fotografia de Paulo Mendes da Rocha junto a maquete do Cais das artes de Vitória. *Fonte: VILLAC, Maria Isabel.* Paulo Mendes da Rocha. América, cidade e natureza. São Paulo: Estação Liberdade, 2012. p. 105.
- FIG 03. Fotografias de outros encontros e juntas de dilatação na obra de Paulo Mendes da Rocha. De esquerda a direita e de cima para baixo: Juntas de dilatações pilar-viga da fachada da casa Gerassi (acima), encontro de pilar de concreto e viga metálica no Museu Nacional dos Coches de Lisboa (sob a imagem anterior), fresta entre as chapas do pilar e da viga no pórtico da Praça do Patriarca, encontro do "peitoril" das escadas de acesso com o corpo da Casa no Butantã, junta de dilatação da aba inferior da viga da Loja Forma com os muros-pilar laterais e junta de dilatação do MuBE. Fonte: Autor
- FIG 04. Fotografia da Capela de São Pedro. Autor: Cristiano Mascaro. Fonte: Acervo de Paulo Mendes da Rocha.
- **FIG 05.** Fragmento de prancha de detalhamento de guarda-corpos da Capela de São Pedro, projeto executivo. Detalhe da escada do batistério. *Fonte: Acervo de Paulo Mendes da Rocha.*
- FIG 06. Fragmento de prancha de detalhamento de guarda-corpos da Capela de São Pedro, executivo. Detalhe da escada do coro. Fonte: Acervo de Paulo Mendes da Rocha.
- FIG 07. Fotografia de naveta litúrgica e dois desenhos de Paulo Mendes da Rocha (à esquerda nave da Capela de São Pedro). Fonte: De esquerda à direita: Detroit Institute of Arts. Disponível em: https://www.dia.org/art/collection/object/ incense-boat-60361> [acesso em: 05/01/2018] Acervo de Paulo Mendes da Rocha PISANI, Daniele. Prima e più dell'architettura: Gli schizzi di Paulo Mendes da Rocha. Revista Casabella, Milão, n°836, abril 2014. p. 7.
- FIG 08. Fotografia do interior da Capela de São Pedro. Na parte inferior, junta de dilatação terreno-nave. Fonte: Autor.
- FIG 09. Fotografia da inauguração da Capela de São Pedro, datada do dia 21-07-1989. Fonte: Fotografia do autor realizada a una fotografia pendurada na parede do saguão de acesso do Palácio Boa Vista, junto a outras fotografias da história do palácio e da capela.
 - **FIG 10.** Gravado de Pedro Perret intitulado "Perspectiva general del Monasterio de San Lorenzo del Escorial", 1587. Fonte: Museo del Prado, disponível em https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perspectiva-general-del-monasterio-de-san-lorenzo/13d52494-b31d-4043-a9b3-6b0724fa2770 [acesso em: 05/01/2018]
 - FIG 11. Planta Templo Medinet Habu. Fonte: Revista Quaderns Digitals, disponível em http://www.quadernsdigitals.net/egipto/Templos/Los%20templos/082.jpg [acesso em: 05/01/2018]
 - FIG 12. Primeira planta de Juan Herrera do térreo de El Escorial. Fonte: Biblioteca Nacional de España, disponível em: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000025364> [acesso em: 05/01/2018]
 - FIG 13. Fotografia desde o exterior de El Escorial. Vê-se ao fundo, em sombra, a porta da basilica. Fonte: Autor.
 - FIG 14. Croquis de implantação realizado por Paulo Mendes da Rocha datado de outubro de 1987, mês em que o projeto foi encaminhado ao governador. Fonte: SPIRO, Annette. Paulo Mendes da Rocha Bauten und Projekte. Zürich: Verlag Niggli, 2002. p. 182.
 - FIG 15. Croquis esquemáticos de implantação (ressaltando igreja/anexo/capela/santuário respeito à edificação principal) das seguintes obras (de esquerda a direita e de cima para baixo): Mosteiro do Escorial, Templo de Medinet-Habú, Hospital Real de Santiago de Compostela, Hospital Real de Granada, Hospital de la Sangre de Sevilha, Ospedale Maggiore de Milão, Hôtel Nacional des Invalides de Paris, Baptistério da Catedral de Pisa, Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro, Hospício Pedro II no Rio de Janeiro, Palácio Boa Vista em Campos do Jordão. Fonte: Autor.
 - **FIG 16.** Fotografia da fachada principal da Pinacoteca de São Paulo com elemento subvertido: sala de maquinas no eixo principal, no que seria acesso e escadaria monumental no projeto de Ramos de Azevedo. *Fonte: Autor.*
 - FIG 17. Croquis esquemáticos de implantação (ressaltando igreja/anexo/capela respeito à edificação principal) das

- seguintes obras (de esquerda a direita): Convento de San Esteban de Salamanca, mosteiro neoclássico de San Juan em Corias, Monasterio de Santa María de Valdedios em Villaviciosa, Holyrood Abbey em Edimburgo e Palácio Boa Vista em Campos do Jordão. *Fonte: Autor.*
- FIG 18. Início das obras do Palácio Boa Vista. Vê-se a primeira operação, movimento de terras, com os personagens e o trator em perfeita horizontal. Imagem datada de 13-04-1940. Fonte: Portal web Campos do Jordão Cultura. Disponível em http://www.camposdojordaocultura.com.br/fotografias_det.asp?id_cat=80&SubCategoria.subcategoria=Fotos+Pal%E1cio [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 19. Palácio e muro de arrimo em construção. Imagem datada da década de 1940. Fonte: Portal web Campos do Jordão Cultura. Disponível em http://www.camposdojordaocultura.com.br/fotografias_det.asp [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 20. Fotografia de 2017 do túnel que conecta a Capela ao Palácio. Fonte: Autor.
- FIG 21. Fragmento de prancha do anteprojeto. Fachada Leste. Fonte: Acervo de Paulo Mendes da Rocha.
- FIG 22. Fotografia dos palácios e seu entorno (de esquerda a direita): fotografia da Alhambra em 1871 e fotografia do Palácio Boa Vista anterior à construção da Capela de São Pedro. Autor: Alhambra: Jean Laurent Palácio Boa Vista: Desconhecido. Fonte: Alhambra: Patronato de la Alhambra. Disponível em: http://www.alhambra-patronato.es/ria/bitstream/handle/10514/8328/F-5201.jpg?sequence=1 [acesso em: 05/01/2018] Palácio Boa Vista: CAMARGO, Fausto Bueno de Arruda. Campos do Jordão e seu Palácio. São Paulo: Editora Parma, s.d. Capa.
- FIG 23. Recorte do Jornal O Radical, dia 2 de junho de 1940. Vê-se na imagem, segundo a publicação, projeto do Palácio. Fonte: RENASCIMENTO de grande e salubre zona paulista. Jornal o Radical, Rio de Janeiro, 2 jun. 1940. p. 2.
- FIG 24. Recorte de uma cópia da chamada "planta grande" do Palácio de Carlos V e os Palácios Árabes. Fonte: Patronato de la Alhambra. Disponível em: http://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/4229 [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 25. Planta de anteprojeto da implantação da Capela de São Pedro. Fonte: Acervo de Paulo Mendes da Rocha.
- FIG 26. Planta do pavimento superior da casa no Butantã. Fonte: ZEIN, Ruth Verde. Arquitetura brasileira, Escola Paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha. Dissertação de mestrado. Orientador, Carlos Eduardo Dias Comas. Porto Alegre, Propar-UFRGS, 2000. p. 239.
- FIG 27. Fotografia do interior da Capela de São Pedro. Fonte: Autor.
- FIG 28. Croquis da Capela realizado pelo arquiteto datado de outubro de 1987. Fonte: SPIRO, Annette. Paulo Mendes da Rocha Bauten und Projekte. Zürich: Verlag Niggli, 2002. p. 182.
- FIG 29. De esquerda a direita: planta da Basílica de São Vital em Ravena, planta do Batistério de Latrão em Roma e planta da capela do Palácio de Aquisgrão. Fonte: Basílica de São Vital: RYKWERT, Joseph. Church Building. Londres: Hawthorn Books, 1966. p. 46. [Imagem editada pelo autor] Batistério de Latrão: CLARIDGE, Amanda. Rome. An Oxford Archaeological Guide. New York: Oxford University Press, 1998. p. 347 [imagem editada pelo autor] Capela do Palácio de Aquisgrão: Cambridge University Press. Disponível em: https://www.cambridge.org/core/books/the-sainte-chapelle-and-the-construction-of-sacral-monarchy/the-architecture-of-sacral-kingship/36CF41A6D41B42C905E890FD05D36F80> [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 30. Página anterior: Conjunto de croquis de Paulo Mendes da Rocha. Fonte: Acervo de Paulo Mendes da Rocha.
- FIG 31. À esquerda: Sobreposição da chamada "planta pequeña" do palácio de Carlos V (em cinza), planta de implantação da Capela de São Pedro e o Palácio Boa Vista (em vermelho), e planta de projeto executivo da Capela de São Pedro (em vermelho). À direita: Sobreposição da planta da igreja em Moudjeleia (em cinza) e da planta de projeto executivo da Capela de São Pedro (em vermelho). Fonte: Palácio de Carlos V: Elaboração própria com base nos desenhos: Planta do Palácio de Carlos V: Patronato de la Alhambra, disponível em: http://www.alhambra-patronato.es/ria/bitstream/handle/10514/2182/P-002372.jpg?sequence=1 [acesso em: 05/01/2018] [imagem editada pelo autor] + Implantação da Capela de São Pedro e o Palácio Boa vista: Acervo de Paulo Mendes da Rocha [imagem editada pelo autor] Igreja

- em Moudjeleia: Elaboração própria com base nos desenhos: Igreja em Moudjeleia: RYKWERT, Joseph. Church Building. Londres: Hawthorn Books, 1966. p. 42. [Imagem editada pelo autor] + Capela de São Pedro: Acervo de Paulo Mendes da Rocha [imagem editada pelo autor]
- FIG 32. Recorte de fotografia durante obra da Capela de São Pedro. Fonte: Portal web Campos do Jordão Cultura. Disponível em < http://www.camposdojordaocultura.com.br/fotografias_det.asp > [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 33. Fotografia do autor sob a laje da nave, com espelho d'água em manutenção. Fonte: Autor.
- FIG 34. Três fotografias da série Hagia Sophia, Study of light, do Byzantine Institute. Autor desconhecido, possivelmente Pierre Iskender. Fonte: The Byzantine Institute and Dumbarton Oaks Fieldwork Records and Papers. Disponível em http://atom.doaks.org/atom/index.php/hagia-sophia-study-of-light [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 35. Fotografia do teto da Sainte Chapelle de París. Autor: Deyemi Akande. Fonte: Society of Architectural Historians. Disponível em http://www.sah.org/publications-and-research/sah-blog/sah-blog/2017/05/08/awe-chitecture-and-ornamentation-of-gothic-cathedrals [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 36. Fotografia da obra Êxtase de Santa Teresa de Bernini, na Capela Cornaro. Fonte: Art Resource. Disponível em: http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox&VBID=2UN365LRAX3D0&VBIDL=&SMLS=1&RW=1425&RH=732>[acesso em: 05/01/2018]
- FIG 37. Perspective View of the Interior of a Metropolitan Church, Etienne Louis-Boullée, 1780-81. Fonte: National Gallery of Art (Washington D.C.). Disponível em: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.73870.html [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 38. Ampliação do desenho Perspective View of the Interior of a Metropolitan Church, Etienne Louis-Boullée, 1780-81. Fonte: National Gallery of Art (Washington D.C.). Disponível em: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.73870. html> [acesso em: 05/01/2018]
- **FIG 39.** Fotografia de Notre Dame du Raincy em Paris. Fonte: Massachusetts Institute of Technology Libraries. Disponível em: https://dome.mit.edu/handle/1721.3/69066> [acesso em: 05/01/2018]
 - FIG 40. Fotografia da igreja de São Pedro em Firminy. Autora: Hélène Binet. Fonte: Julius Schulman Institute. Disponível em: http://jsi.architecture.woodbury.edu/portfolio/helene-binet-fragments-of-light> [acesso em: 05/01/2018]
 - FIG 41. Maquete de Steven Holl da Capela de Santo Inácio. Fonte: San Francisco Museum of Modern Art. Disponível em: https://www.sfmoma.org/artwork/2008.101> [acesso em: 05/01/2018]
 - FIG 42. Fotografia da Capela Bruder Klaus de Peter Zumthor. Autora: Hélène Binet. Fonte: Julius Schulman Institute. Disponível em: http://jsi.architecture.woodbury.edu/portfolio/helene-binet-fragments-of-light> [acesso em: 05/01/2018]
 - FIG 43. Cortes de obras mencionadas neste sub-capítulo. De esquerda a direita: Hagia Sophia, Sainte Chapelle, Igreja da Madeleine de Boullée, Notre Dame du Raincy de Perret, Igreja de São Pedro de Le Corbusier, Capela de Santo Inácio de Steven Holl, Capela Bruder Klaus de Zumthor. Fonte: Hagia Sophia: Columbia University Media Center for Art History. Disponível em: http://www.learn.columbia.edu/ma/htm/or/ma_or_image_hs_plans03.htm [acesso em: 05/01/2018] Sainte Chapelle: VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. Dictionnaire raisonné de l'architecture française du Xle au XVle siècle. Tome Deuxième. Paris: B. Bance, 1859. p.429 Igreja da Madelein: The Getty Center. Disponível em: http://www.getty.edu/art/collection/objects/78/etienne-louis-boullee-architectural-project-for-the-church-of-the-madeleine-french-1777-1785/ [acesso em: 05/01/2018] Notre Dame du Raincy: Revista L'Architecture Vivante. Paris, nº AH, 1923. PL. 11 Igreja de São Pedro: BOESIGER, Willy (ed.). Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Œuvre complète 1957-1965. Zurich: Girsberger, 1965. p. 139 Capela de Santo Inácio: University of Southern California. Disponível em: http://www-bcf.usc.edu/~kcoleman/Precedents/ALL%20PDFs/Holl_SaintIgnatius.pdf [acesso em: 05/01/2018] Capela Bruder Klaus: HUBERT, Hans. Annäherung an einen Muße-Ort. Die Feldkapelle Bruder-Klaus von Peter Zumthor. Muße Magazin. Friburgo em Brisgóvia, nº2, 2016. pp. 57-64. [Notas sobre o desenho: 1 Todos os desenhos de cada obra são originais extraídos das fontes acima citadas 2 Apenas foram sobrepostas duas figuras encima de todos os desenhos, um retângulo

- preto na parte inferior (com opacidade 55%) e uma figura preta de forma livre em toda a parte que não é espaço interior das obras (com opacidade 30%)]
- FIG 44. Fragmento de prancha do anteprojeto. Fachada Oeste. Fonte: Acervo de Paulo Mendes da Rocha.
- FIG 45. Fotografia da Capela de São Pedro em construção. Autor desconhecido. Fonte: Acervo de Paulo Mendes da Rocha.
- FIG 46. Maquete de Gafton Architects e Eileen McDonagh da Capela de São Pedro para a exposição Common Ground na Bienal de Veneza de 2012. Fotografia: Alice Clancy. Fonte: Site de Gafton Architects. Disponível em: http://www.graftonarchitects.ie/filter/exhibition/Venice-Biennale-2012-Common-Ground> [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 47. Croquis de Paulo Mendes da Rocha em uma prancha de croquis da Capela de São Pedro. Fonte: Fonte: Acervo de Paulo Mendes da Rocha.
- FIG 48. Fotografia da casa do arquiteto no Butantã. Fonte: Autor.
- FIG 49. Fotografia da igreja de São Bonifácio de Hans Broos. Autora: Paula Mastrocola. Fonte: Site Arquitetura Brutalista.

 Disponível em: http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%201965-88/1965-88-fichatecnica.htm
 [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 50. Planta de anteprojeto da cobertura da Capela de São Pedro. Fonte: Acervo de Paulo Mendes da Rocha.
- FIG 51. Prancha de anteprojeto: fachada sul e corte transversal. Fonte: Acervo de Paulo Mendes da Rocha.
- FIG 52. Prancha de projeto executivo com dois cortes e detalhes do projeto para o departamento de Filosofia e Sociologia da Universidade de São Paulo (1961). Fonte: PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. Gustavo Gili, São Paulo, 2013. p. 65.
- FIG 53. Prancha de pré-execução de detalhe da cobertura do Pavilhão do Brasil em Osaka (1969). Fonte: PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. Gustavo Gili, São Paulo, 2013. p. 180.
- FIG 54. Croquis de Paulo Mendes da Rocha das seguintes obras (de cima para baixo): Jockey Clube de Goiás, Casa Millan, MAC-USP e Museu Nacional dos Coches de Lisboa. Fonte: Jockey Clube de Goiás: Revista Vitruvius. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.079/284 [acesso em: 05/01/2018] Casa Millan: Revista Vitruvius. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.181/5590 [acesso em: 05/01/2018] MAC-USP: Site Arquitetura Brutalista. Disponível em: http://www.arquiteturabrutalista.com.br/fichas-tecnicas/DW%20 1974-147/fichatecnica1974-147.htm> [acesso em: 05/01/2018] Museu Nacional dos Coches de Lisboa: Revista Vitruvius. Disponível em: https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/16.183/5961 [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 55. De cima para baixo: corte da proposta para o concurso do projeto da biblioteca pública do Rio de Janeiro (anteprojeto) e corte do MuBE (projeto executivo). Fonte: Biblioteca pública do Rio de Janeiro: PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. Gustavo Gili, São Paulo, 2013. p. 236. MuBE: PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. Gustavo Gili, São Paulo, 2013. p. 226.
- FIG 56. Detalhamento da equipe de engenharia da estrutura da grande viga do MuBE. Fonte: PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. Gustavo Gili, São Paulo, 2013. p. 227.
- **FIG 57.** La Flèche de Zénon de René Magritte (1964). Fonte: Artnet. Disponível em: http://www.artnet.fr/artistes/ren%C3%A9-magritte/la-fleche-de-zenon-zenos-arrow-a-cpr9nbqqo9fD1_pE49EFNA2 [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 58. TERRA de Carmela Gross (2017). Fonte: Galeria Vermelho. Disponível em: < http://www.galeriavermelho.com.br/artista/4060/carmela-gross > [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 59. Capa e primeira página do Jornal do Brasil, dia 13/04/1961. Fonte: Bibliteca Nacional Digital do Brasil. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=yuri%20gagarin&pasta=ano%20196 [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 60. Fotografia da fachada principal da Capela de São Pedro desde a esplanada de acesso. Fonte: Autor.

- FIG 61. Fragmento de prancha do anteprojeto. Fachada Norte. Fonte: Acervo de Paulo Mendes da Rocha.
- FIG 62. Fotografia do coro da Capela de São Pedro. Fonte: Autor.
- FIG 63. Página do livro Topografia Cristiana de Cosmas Indicopleustes. Fonte: Museo Galileo. Disponível em: https://cristiana.com/repair/ brunelleschi.imss.fi.it/galileopalazzostrozzi/object/CosmasIndicopleustesTopographiaChristiana.html> 05/01/2018]
- FIG 64. Mappa dell'Inferno de Sandro Botticelli. Fonte: The European Library. Disponível em: http://www.theeuropeanlibrary. org/images/treasure/treasure-182.jpg> [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 65. Fotografia desde o batistério. Fonte: Autor
- FIG 66. Fotografia desde a nave. Fonte: Autor
- FIG 67. Prancha do anteprojeto. Pavimento da sacristía e do batistério. Fonte: Acervo de Paulo Mendes da Rocha.
- FIG 68. Planos da capela no Jardim Virgínia (Guarujá, São Paulo). Fonte: PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha: obra completa. Gustavo Gili, São Paulo, 2013. p. 30.
- FIG 69. Croquis de Paulo Mendes da Rocha sobre a capela no Jardim Virgínia (Guarjuá, São Paulo) realizado durante entrevista do autor no dia 23-01-2018. Fonte: Croquis de Paulo Mendes da Rocha. [Notas sobre a digitalização. 1: Em nenhum momento da entrevista o arquiteto consultou os planos do projeto, que foi realizado, segundo Daniele Pisani, hipoteticamente em 1955, 63 anos atrás. 2: O entorno do desenho foi editado digitalmente sem alterar nenhuma linha do croquis do arquiteto, apenas os elemento adjacentes, uma vez que os extremos do croquis foram realizados em proximidade e encima de escritos e desenhos do autor deste trabalho.].
- FIG 70. Duas pranchas de desenhos de "partes centrais" (acima) e "salões" (abaixo) do livro Précis des leçons d'architecture de J.N.L. Durand. Fonte: "Partes centrais": DURAND, Jean-Nicolas-Louis. Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique. Paris: L'École polytechnique, 1802. (Deuxième partie, Planche 13) - "Salões": DURAND, Jean-Nicolas-Louis. Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique. Paris: L'École polytechnique, 1802. (Deuxième partie, Planche 15)
- FIG 71. Fotografia da pintura da parte inferior do coro com pintura de Glauco Pinto de Moraes. [Imagem editada, espelhada horizontalmente pelo autor. A imagem original, de Cristiano Mascaro, do Acervo de Paulo Mendes da Rocha, estava espelhada horizontalmente]. Autor: (imagem original: Cristiano Mascaro) Fonte: (imagem original) do Acervo de Paulo Mendes da Rocha.
- FIG 72. Croquis da Catedral de Brasília de Oscar Niemeyer. Fonte: Imagem à esquerda: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro078 [acesso em: 05/01/2018] - Imagem à direita: Revista Arquitetura e Urbanismo. Disponível em: http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/226/misticismo-telurico-o-circulo-em-buscado-equilibrio-e-275969-1.aspx> [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 73. Fragmentos de fotografias da cúpula da Catedral de Brasília de Niemeyer (esquerda) e da cúpula da Catedral de Florença de Brunelleschi (direita). Fonte: Catedral de Brasília: Instituto Moreira Salles. Autor: Marcel Gautherot. Disponível em: Disponível em: https://blogdoims.com.br/obras-de-niemeyer-pelo-olhar-de-marcel-gautherot/ [acesso em: 05/01/2018] Catedral de Florença: Phaidon. Disponível em: http://www.phaidon.com/store/architecture/filippo-brunelleschi- 9781780750019/#tab-1> [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 74. Maquete do Museu de Arte Moderna de Caracas (à direita) e fotografia da Pirámide de Quéops (á esquerda). Fonte: Museu: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em: Oisponível em: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro059> [acesso em: 05/01/2018] - Pirámide de Quéops: The Getty Center. Autor: Wilhelm Hammerschmidt. Disponível em: http:// www.getty.edu/art/collection/objects/38517/wilhelm-hammerschmidt-grande-pyramide-de-ghyzeh-the-great-pyramid-gizagerman-about-1863/> [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 75. Croquis de Oscar Niemeyer do Museu de Arte Moderna de Caracas. Fonte: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro059 [acesso em: 05/01/2018]

- FIG 76. Sobreposição do corte de projeto executivo do Museu de Arte Moderna de Caracas (em cinza) e do corte de anteprojeto da Capela de São Pedro (em vermelho). Fonte: Museu de Caracas: Revista Vitruvius. Disponível em: http:// www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/%2013.151/4465> [acesso em: 05/01/2018] - Capela de São Pedro: Acervo de Paulo Mendes da Rocha.
- FIG 77. Croquis de Niemeyer do MAC de Niterói (três primeiros croquis), croquis de Oscar Niemeyer do MAM de Caracas, croquis de Oscar Niemeyer da Catedral de Brasília e croquis de Paulo Mendes da Rocha da Capela de São Pedro. Fonte: Museu de Niterói: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em: http://www.niemeyer.org. br/?q=gm5/ajax/detalhe-obra/3743> [acesso em: 05/01/2018] - Museu de Caracas: Fundação Oscar Niemeyer. Disponível em: http://www.niemeyer.org.br/obra/pro059 [acesso em: 05/01/2018] - Catedral de Brasília: Prêmio Pipa. Disponível em: [acesso em: 05/01/2018] - Capela de São Pedro: Acervo de Paulo Mendes da Rocha.
- FIG 78. Fotografías de duas esculturas de São Pedro para a Capela, encomendadas com motivo de sua construcão. Acima: São Pedro, Apóstolo de José Alves de Oliveira - Mestre Dézinho; abaixo: São Pedro de Elvio Becheroni. Fonte: ABRAMO, Radha et al. Capela São Pedro Apóstolo. c.d.: Editora Três Ltda, s.d.. pp. 18,19.
- FIG 79. Plantas das seguintes obras (de esquerda para direita): Igreja de São Sérgio e São Baco em Istambul, projeto para a Igreja de São Pedro em Roma (de Bramante) e projeto para a Igreja de São Pedro em Roma (de Michelangelo). Fonte: Igreja de São Sérgio e São Baco: Columbia University. Disponível em: http://www.learn.columbia.edu/ma/htm/related/ ma_sts_sergius_bacchus_01.htm> [acesso em: 05/01/2018] - Igreja de São Pedro (projeto de Bramante e Michelangelo): RYKWERT, Joseph. Church Building. Londres: Hawthorn Books, 1966. p. 103.
- FIG 80. Dois croquis de Paulo Mendes da Rocha sobre a planta da Capela de São Pedro. Fonte: Acervo de Paulo Mendes da Rocha.
- FIG 81. À esquerda: Crocifissione di San Pietro de Caravaggio. À direita: Crocifissione di San Pietro de Luca Giordano. Fonte: Tela de Caravaggio: Biblioteca Europea di Informazione e Cultura. Disponível em: <http://atena.beic.it/view/action/ singleViewer.do?dvs=1520017041269~903&locale=es ES&VIEWER URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY RULE ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true> [acesso em: 05/01/2018] - Tela de Luca Giordano: Ministero Beni e Attività Culturali http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Menu-Utility/Immagine/index. html_645007887.html> [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 82. Crocifissione di San Pietro de Guido Reni. Fonte: Musei Vaticani. Disponível em: http://www.museivaticani. va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-xii---secolo-xvii/guido-reni--crocifissione-di-s--pietro.html> [acesso em: 05/01/2018]
- FIG 83. Acima e página seguinte: Esquemas em corte longitudinal do anteprojeto da Capela (de direita para esquerda e de cima para baixo): desenho original de anteprojeto; esquema do autor realizado a partir do preenchimento da cobertura, nave e espelho d'água; esquema anterior espelhado verticalmente. Fonte: Desenho original: Acervo de Paulo Mendes da Rocha - Esquemas: Elaboração própria a partir do desenho original.
- FIG 84. Imagem de Paulo Mendes da Rocha apresentando a maquete da Capela de São Pedro. Aparecem de esquerda para direita, além do arquiteto, Radha Abramo, Orestes Quércia (então Governador do Estado de São Paulo) e Alaíde Quércia (então primeira-dama). Fonte: Fotografia do autor realizada a una fotografia pendurada na parede do saguão de acesso do Palácio Boa Vista, junto a outras fotografías da história do palácio e da Capela.
- FIG 85. Memória do projeto escrita pelo arquiteto junto a croquis. Fonte: SPIRO, Annette. Paulo Mendes da Rocha -Bauten und Projekte. Zürich: Verlag Niggli, 2002. p. 182.

Fotografias de capa, contracapa e abertura dos capítulos. Fonte: Autor.