

# CATEDRAL DE BRASÍLIA, 1958-70: REDUÇÃO E REDENÇÃO\*

CATHEDRAL OF BRASÍLIA, 1958/70: REDUCTION AND REDEMPTION

Fábio Müller\*\*

## RESUMO

O texto analisa, em primeira instância, a solução arquitetônica dada por Oscar Niemeyer àquele que é o mais significativo templo católico dos brasileiros – a Catedral de Brasília, na capital federal – divagando acerca do sucesso, simultaneamente, simbólico e funcional ali alcançado para discutir, nas entrelinhas e no limite, estratégias válidas para representação e construção do programa eclesástico em século dito dessacralizado, porque tecnicista, egocêntrico e espiritualmente plural.

Palavras-chave: Arquitetura brasileira; Modernismo; Catedral de Brasília; Oscar Niemeyer.

## ABSTRACT

This article examines the architectural solution presented by Oscar Niemeyer to the most expressive Brazilian catholic church – the Cathedral of Brasília, located in the capital city – taking into account the functional and symbolic success of that construction so as to discuss valid strategies to build and represent the ecclesiastical program in a century considered profane for being technical, egocentric and spiritually pluralist.

Key words: Brazilian architecture; Modernism; Cathedral of Brasília; Oscar Niemeyer.

---

\* O presente artigo é excerto da dissertação de mestrado do autor, intitulada **O templo cristão na modernidade**: permanências simbólicas e conquistas figurativas, produzida sob orientação da professora Glenda Pereira da Cruz e co-orientação do professor Carlos Eduardo Dias Comas, em fase de conclusão no Programa de Pós-graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

\*\* Arquiteto e urbanista, mestrando no Propar/UFRGS e professor das áreas de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo e Projeto de Arquitetura na Universidade Federal de Santa Maria (RS) e Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – *Campus* Santiago (RS).

**B**rasília significa uma (r)evolução na trajetória de Niemeyer: a profusão de elementos arquitetônicos vista anteriormente em sua obra dá lugar ao que é, estritamente, necessário para cumprir o fato arquitetônico, e o que permanece é porque assumiu, após profundo trabalho de eliminação do superficial, papel funcional e simbólico avantajado, como muito bem aponta Bruand (1999): “Dessa nova concepção, surge uma arquitetura simbólica e escultural, cuja força resulta de uma simplificação radical do número de elementos participantes e do papel a estes atribuído” (p. 216).

Em síntese, desse momento em diante, a arquitetura de Oscar passaria a assumir moldes mais disciplinados, menos figurativos e mais abstratos, embora não menos exuberantes e líricos, a liberdade formal primeira evoluindo de certa arbitrariedade em direção a um discurso no qual a racionalidade e a pureza previam não mais arbitrar plasticidade ao concreto, mas estabelecer real comprometimento entre forma e estrutura.

Tal constatação não poderia falar melhor a respeito das chaves conceptivas utilizadas na Catedral, obra-prima entre as tantas obras laicas da nova capital, e maior em significado que as outras duas obras religiosas que com ela participam do horizonte do planalto.<sup>1</sup> Desfrutando de virtual carta branca para os monumentos da cidade, Niemeyer decidiu fazê-la revolucionária, poderosa expressão da religiosidade intrínseca do brasileiro, que deveria ter, ali, ícone religioso maior. Concebida em 1958, foi iniciada após a inauguração da capital, em 1960, e permaneceu até 1970 apenas lançada, absoluta, sobre a linha do horizonte, em con-

---

<sup>1</sup> Além da Catedral, Niemeyer construiu em Brasília a Capela do Palácio da Alvorada, entre 1957 e 1958, e a Capela de Nossa Senhora de Fátima, na zona residencial da asa sul, em 1958 – como se vê, ambas anteriores à Catedral.

traste formal com os repetitivos edifícios dos ministérios que lhe fazem fundo (Fig. 1). No entanto, desde então, já se pressentia a excepcionalidade do cometimento, a redenção espiritual sendo tocada pela beleza que dela, irresistivelmente, emana por força de uns poucos elementos brilhantemente articulados.



Figura 1. Catedral de Brasília, de Oscar Niemeyer, com a estrutura apenas lançada, antes da inauguração, em 1970 (BRUAND, 1999, p. 215).

## PRECEITOS ARQUITETURAIIS

Para tanto, Oscar conciliou a técnica e a razão moderna adotadas de forma original em Brasília, com as chaves do passado pertinentes de serem mantidas, porque intrínsecas desde sempre ao programa. Tradicionalmente, o maior monumento terrestre da fé católica, a razão de uma catedral permanecia a de um edifício religioso cumpridor de particular papel de representação, devendo exalar magnitude mesmo em tempos de simplicidade, realismo e modéstia da igreja reformada do século XX. Como símbolo maior da cidade no imaginário coletivo, uma catedral, também, não podia furtar-se de atingir dimensão mais ampla que sua vocação litúrgica imediata; ao mesmo tempo em que grandiosa e acolhedora, deveria ser templo e casa, cumprindo função, simultaneamente, religiosa e social. Por terceiro, mas não menos importante, como em todos os tempos – e nos 1900 não haveria de ser diferente –, uma catedral deveria dar notícia da técnica e do espírito do tempo, sendo monumento reflexivo de uma época. Por suas palavras, Niemeyer demonstra ter noção de tais requerimentos:

O projeto de uma catedral é, sem dúvida, um dos temas mais sedutores que se pode propor a um arquiteto. Seu estudo permite uma ampla liberdade de concepção devido à simplicidade do programa em relação com o ritual sagrado. Não se trata de resolver problemas de espaços restritos aos quais se poderia aplicar qualquer sistema construtivo, mas, ao contrário, de criar os grandes espaços livres que caracterizam uma catedral. (NIEMEYER *apud* CHRIST-JANER & FOLEY, 1959, p. 118)

## SÍNTESE ESTRUTURAL

Seduzido uma outra vez pela liberdade de criação permitida pelo edifício religioso, analogamente ao templo por ele concebido para o Conjunto da Pampulha na década de 40, Oscar fez da solução técnica plasticamente livre e tecnicamente ousada a síntese arquitetônica entre monumentalidade, simbolismo e função social de uma catedral, impulsionando os valores ainda válidos, e criando novos, pela composição correta e caráter adequado, em forma pertinente ao fato. Formalmente, a catedral carrega-se de nuances ainda mais surpreendentes que São Francisco de Assis, pela necessidade de conceber uma grande estrutura, já que não se tratava mais de pequena capela de bairro, mas do templo maior de uma cidade, que reuniria, em seu interior sagrado, multidão de fiéis (Fig. 2). Construtivamente, Niemeyer encontra a solução com um pé no passado e outro no presente, antevendo o futuro: como os antigos mestres medievais, “(...) que criaram as cúpulas imensas, as vôutes espetaculares, as grandes catedrais!” (NIEMEYER, 2000, p. 59) pelo uso audaz da técnica de que dispunham, não poderia ser outro senão o concreto armado, o mais plástico e avançado material que a modernidade ofertava, o responsável por dotar a sua catedral de expressão monumental e simbólica absoluta:

Quando iniciei os estudos para a catedral, sabia que meu projeto deveria constituir, por sua ligeireza, um exemplo de técnica contemporânea. Recordei-me das

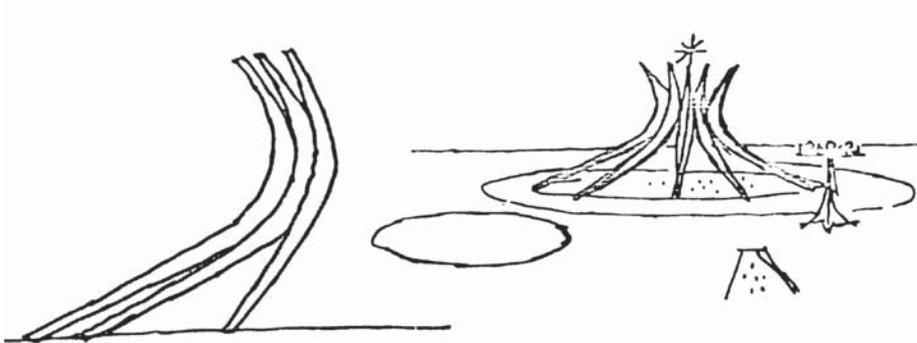


Figura 2. A solução sintética plasticamente livre e tecnicamente ousada, com os arcos parabólicos que acomodam multidão de fiéis; croquis de Oscar Niemeyer (SCHLEE, 1990, p. 18).

antigas catedrais do passado, as quais, cada uma exprimindo o progresso da época em que foram construídas, conquistavam o espaço com as estruturas audazes, a beleza das fachadas e dos interiores ricamente ornamentados. Ora, com a descoberta do cimento armado, que oferece inúmeras possibilidades, sentia poder ambicionar a algo mais. (NIEMEYER, 1998, p. 106)

Primordialmente, Niemeyer apóia o fato arquitetônico da Catedral numa estrutura em concreto que ascende aos céus, simples e compacta, diáfana e vigorosa, fazendo-a verdadeira *tour de force* pelo ímpeto de, por si só, definir, totalmente, o significado do edifício. Em essência, ambicionava com tal desenho algo mais do que via acontecer em termos de arquitetura religiosa no cenário daqueles dias, construindo uma catedral “(...) diferente de todas as catedrais do mundo, uma expressão da técnica do concreto armado e do pré-fabricado. Suas colunas foram concretadas no chão, para depois criarem juntas o espetáculo arquitetural” (NIEMEYER, 2000, p. 43).

Na estrutura, o espetáculo arquitetural ensaia-se tão sinteticamente que é possível descrevê-lo numa sentença: a partir de base circular, enterrada cerca de 3 m em relação ao nível exterior, série de pilares parabólicos justapostos alçam-se ao céu desde um anel inferior de concreto até unirem-se próximo ao topo por uma laje, sobre a qual repousa expressiva cruz metálica, ficando o intercolúnio completado por panos encurvados de vidro. Exceto pelos elementos subsidiários enterrados – túnel de acesso, batistério e sacristia – e pelo campanário separado, posterior, isso é tudo (Fig. 3).

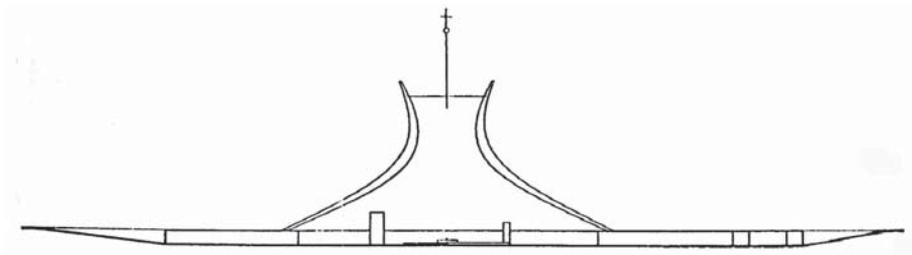


Figura 3. Corte esquemático da Catedral de Brasília, demonstrando toda síntese estrutural do objeto – arcos parabólicos, laje de união como base da cruz, acesso, nave e sacristia enterrados; croquis de Oscar Niemeyer (Revista Acrópole, 1960).

Se parece pouco, contudo, basta dizer que tal redução foi um dos maiores desafios técnicos empreendidos na Brasília de muitos outros desafios, tanto que o projeto inicial teve de ser retrabalhado: sob a competência de Joaquim Cardozo, a estrutura passou dos vinte e um parabolóides, inicialmente pensados, para dezesseis, e o que era apenas para ser uma cinta de concreto a unir os pilares quase no topo, teve de transformar-se em laje, posta um tanto mais abaixo do previsto; teve, ainda, de se construir o referido anel inferior de concreto de onde, na reali-

dade, os pilares arrancam (portanto, não integralmente do chão, como se refere o arquiteto). Só o que não fora resolvido, à época, foi como fazer o fechamento com vidro previsto para os vãos da estrutura, solução encontrada apenas em 1970, quando a Catedral foi, devidamente, completada e então inaugurada.<sup>2</sup> De qualquer maneira, nenhuma modificação em relação à idéia inicial chegou a prejudicar o efeito final do edifício; a *tour de force* surreal e expressionista – absoluta e etérea como uma “Coroa de Cristal” tautiana – continuou a ser o fato por excelência a evocar o tema religioso e a conferir monumentalidade à obra desde uma apreciação exterior, atingindo, desde que lançada isoladamente, a aspirada “unidade” entre forma e estrutura e, mais além, entre volume e significado religioso: quando a estrutura está pronta, o edifício está finalizado, o templo está antevisto, o sagrado está despertado.

## INTENSIFICAÇÃO FUNCIONAL

Simultaneamente à ousadia estrutural, explode, proporcionalmente, a adequação funcional e a significação litúrgica. “Estabelecida a forma da catedral, continuei meus estudos e, pouco a pouco, defini o projeto. Não desejava que a Catedral de Brasília, repetindo o que já existe, tivesse uma fachada principal e outra secundária. Queria que a igreja se apresentasse como um bloco uniforme simples e puro. Um objeto de arte” (NIEMEYER, 1998, p. 106). A solução funcional caracteriza-se pela combinação entre a aspiração mística e social de uma catedral e a abertura e intimidade requeridas pela reforma litúrgica empreendida no seio da religião católica na Europa do entreguerras. Com vistas a manter a integridade do “bloco uniforme simples e puro” desejado, Niemeyer distribuiu o programa em três partes, diferentemente tratadas, todas em subsolo: corpo principal, batistério e sacristia (Fig. 4). A essas se somam o túnel de acesso ao recinto sagrado – se não uma parte funcional, um subterfúgio surpreendentemente partícipe do fato arquitetônico – e o campanário.

O corpo principal é destinado tanto à celebração eucarística em massa quanto à experimentação íntima do sagrado, tocando ambas as dimensões de uma catedral. Constitui-se por esquema circular 3 m abaixo do nível da Esplanada, com capacidade para quatro mil fiéis em 70 m de diâmetro, coberto pela

<sup>2</sup> Até esse ano, perdurava a confessa incapacidade das empresas em fundir painéis únicos de vidro naquele tamanho, e a resistência de Oscar em dividi-los em caixilhos, o que tornaria o trabalho exequível. Parecia a Catedral de Brasília fadada ao mesmo destino dos grandes templos do passado, que levavam dezenas de anos para serem concluídos, ou por falta de recursos, ou por dificuldades técnicas, até que a vontade do governador José Aparecido de Oliveira em terminar a obra sensibilizou Niemeyer a aceitar que os vidros fossem feitos pequenas placas poligonais, inseridas em fina rede metálica, solução que conservava a transparência necessária para a leveza do conjunto.

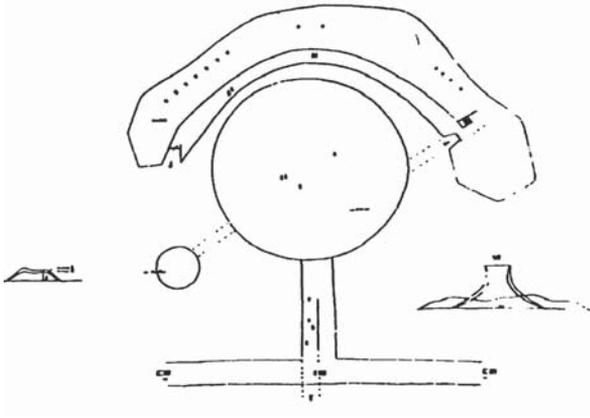


Figura 4. Solução funcional, demonstrando as partes compositivas do todo arquitetônico; croquis de Niemeyer (SCHLEE, 1990, p. 22)

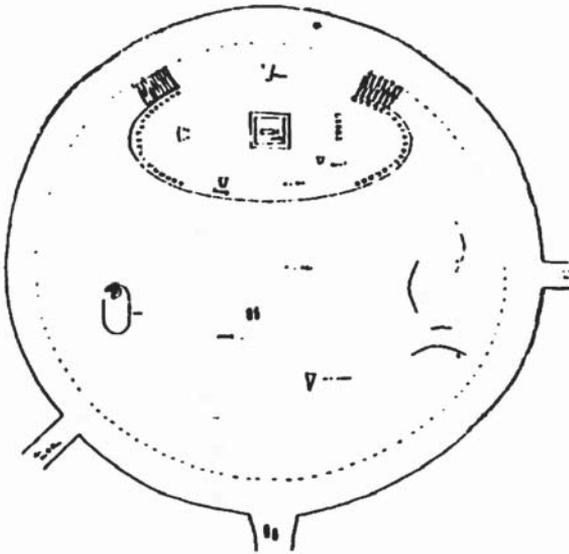


Figura 5. Esquema em planta da Catedral evidenciando a organização, ao mesmo tempo hierárquica, espartana, democrática e liturgicamente correta da grande nave circular; croquis de Niemeyer (SCHLEE, 1990, p. 22).

estrutura, ao mesmo tempo, parede e cúpula, que lega interior com cerca de 40 m de pé-direito. Nele, uma das grandes inovações é que as funções de culto dispõem-se todas livremente, em volumes independentes bem visíveis (Fig. 5), ensaiando organização espartana responsável por estabelecer relações litúrgicas mais significativas e adequadas aos ideais da igreja reformada pela criação de um recinto democrático, aos moldes do que, também, trabalhava o esloveno Josef Plecnik no período.

Tendo por base um círculo imaginário derivado do centro, agrupam-se, tangencialmente, o altar, em forma de elipse ligeiramente elevada, a massa retangular formada por pequenos cubos brancos, posta à direita, em lugar dos tradici-

onais bancos,<sup>3</sup> e o púlpito e o coro, ambos cones de base elíptica situados em oposição diametral: o primeiro, menor e mais baixo, fica à direita do altar e de frente para a congregação, sendo o coro, volume maior e bastante elevado, à esquerda, desde onde os cantores tecem cânticos de louvor ao céu imponderável que avistam, pelos vidros, em posição privilegiada. Em torno desse “centro”, um espaço periférico vazio serve tanto como extensão da nave quanto marco de passagem da esfera pública à celebração íntima possível nas capelas subsidiárias, colocadas nas extremidades do esquema circular; essas ocupam treze dos dezesseis nichos retangulares, derivados do intercolúnio dos dezesseis pilares parabólicos da estrutura, ficando um deles para o acesso ao templo, e os outros dois derivando os corredores que ligam a nave à sacristia e ao batistério.

Dessa maneira, o tradicional esquema organizativo para templos de planta circular, com capelas em nichos circundando um centro ocupado pela congregação, com altar e acesso opostos e em eixo – recorrente, pelo menos, desde Brunelleschi em *Santa Maria degli Angeli*, na Florença do século XV – resulta intensificado por Niemeyer: junto com a *tour de force* que ascende ao infinito, a opção de fazer a nave democrática com livre disposição de elementos em torno de um centro enfatiza a centralidade sugerida pelo plano circular, mesmo que acesso e altar, em eixo, potencializem experimentação visual linear em ambigüidade que, mais que confundir, enriquece a percepção do sagrado pela exaltação dos sentidos.

Desde a periferia, o plano circular permite aos fiéis poderem ver e ouvir, claramente, a celebração, porque continuam próximos do altar, sentindo-se, verdadeiramente, partícipes do culto, ao invés de distantes espectadores. No centro, eucaristia, palavra, canto e congregação colocam-se em harmoniosa ligação, formando espécie de triângulo litúrgico cuja hierarquia está posta, mas não oprime a união espiritual equânime de todos em direção a Deus, à Santa Mãe protetora do Brasil e a Jesus e seus santos. O altar não é ponto focal, propriamente, mas tanto mais o centro da celebração cósmica que se dá a partir dele. Exalta-se como protagonista do espaço pelo efeito da estrutura que ascende aos céus em gesto redentor, e pela luz que banha de claridade celeste o recinto sagrado e permite sentir a onipresença divina, transbordando o todo de matizes entre coloridos e azul, um azul como o céu, dos vitrais pintados, nos anos 80, por Marianne Peretti.<sup>4</sup> Junto a elementos menores, como o totem, onde estão fixadas iconografias cris-

<sup>3</sup> Isto originalmente; interessantes do ponto de vista de composição e desenho, os cubos brancos mostraram-se, ao longo do tempo, inadequados porque desconfortáveis e em pequeno número, tendo sido substituídos por cadeiras plásticas de cor e gosto duvidoso por muitos anos; atualmente, bancos de madeira ocupam o espaço para os fiéis.

<sup>4</sup> Antes deles, era o próprio céu físico que transmutava o vidro transparente em vitral, representando e confundindo-se com o céu religioso; no entanto, hoje isso se faz via ilusão pictórica, engrandecendo o desejo primeiro de Niemeyer pela força que tem a arte; a pintura cumpre, ainda, a função de auxiliar o vidro refratário a atenuar o excesso de luz e calor, criando atmosfera mais favorável ao recolhimento, sem abrir mão da transparência.

tãs, à direita, e os anjos esculpidos por Ceschiatti, pendentes por cabos de aço por sobre a nave, a arquitetura da Catedral resulta, então, engrandecida, como atesta o próprio Niemeyer (2000):

E vale lembrar outros detalhes, com a arquitetura se enriquecendo, como o contraste de luz com a galeria em sombra e a nave colorida. E lá estão os belos vitrais de Marianne Peretti, os anjos de Ceschiatti, e a possibilidade inédita que muito agradou ao representante do papa, de os crentes olharem pelos vidros transparentes os espaços infinitos onde acreditam estar o senhor. (p. 43)

A complementar o programa, o batistério, reservado, é parte anexa à composição subtrativa, e, para não comprometer a pureza do corpo principal, ocupa porção própria em subsolo, sobressaindo-se, discretamente, no exterior pela cúpula ovóide branca pouco à frente e à esquerda da rampa de acesso (Fig. 6). Assume esquema também circular, conectando-se com a nave por corredor subterrâneo e com o exterior por escada helicoidal e por uma passagem, posta no túnel de acesso ao recinto eclesiástico. Nessa disposição, configura-se adequado, funcional e simbolicamente, antecipando o ato do batismo à plena vivência cristã no interior da Casa de Deus: desde o exterior, quem aceita o catolicismo deve primeiro descer a escada, ouvir as palavras de ordem e sentir a água santa derramada na cabeça em sinal da cruz a correr pelo rosto, para só depois, cruzando o umbral escuro, experimentar o esplendor da fé na Santa Igreja do Senhor, bem

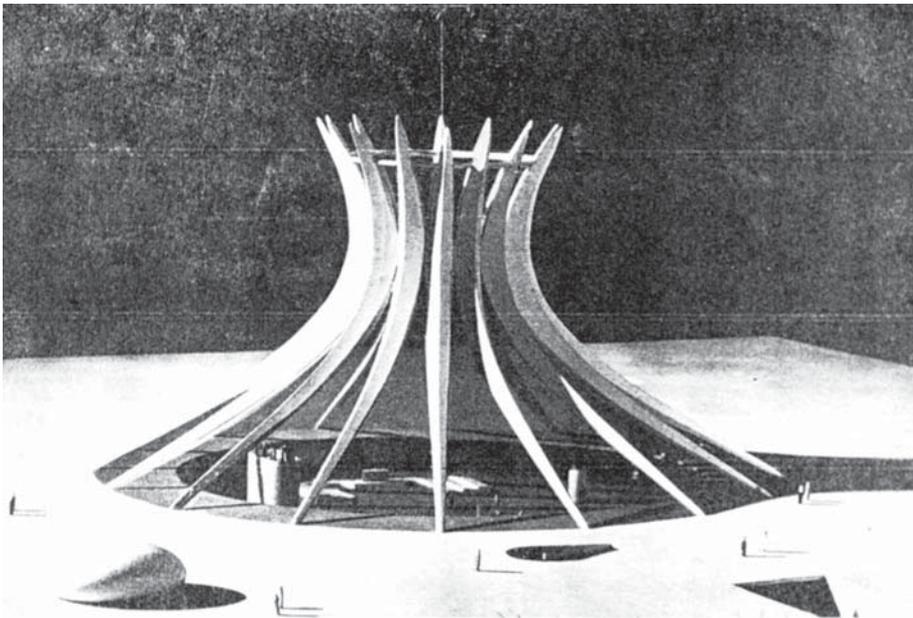


Figura 6. Solução volumétrica, demonstrando as partes compositivas do todo arquitetônico – maquete ilustrativa da proposta original (CHRIST-JANER & FOLEY, 1959, p. 119).

como rezava a tradição até então.<sup>5</sup> O rito de iniciação fica, assim, simbolizado como real nascimento, ou um renascimento, pela passagem da morte mundana à vida na fé cristã, ao percorrer, ritualmente, o caminho da escuridão à luz divina.

Por sua vez, o bloco contendo a sacristia, salas auxiliares de culto e escritórios eclesiásticos ocupa porção separada e enterrada, estando ligado ao corpo principal por outro corredor subterrâneo. Por ter sido construído diferente do plano original e não ser permitido o acesso as suas dependências, o pouco que se sabe é que conta com cerca de 1.000 m<sup>2</sup> de construção feita ao fundo do altar; os esquemas desenhados por Niemeyer, posteriormente, indicam que o espaço, que era para ser retangular, tomou forma de bumerangue, com o corredor, primordialmente, em eixo com a entrada, passando para porção média da lateral direita.

Já a solução dada ao acesso é recurso original que proporciona um dos mais poderosos efeitos plásticos e psicológicos proporcionados pela arquitetura para a experimentação do sagrado em todos os tempos. Para adentrar em tão belo templo, Niemeyer não poderia lançar soluções que declinassem a já comentada unidade interna e externa. Dessa maneira, descartou, deliberadamente, recursos tradicionais como nártex, átrio e a própria porta maciça e visível dos templos de antanho, para construir túnel subterrâneo que faz gradual e surpreendente aproximação desde fora ao interior do templo. Seguindo o caminho ladeado pelas estátuas dos evangelistas, feitas por Ceschiatti, postas em eixo perpendicular com a Esplanada, o fiel toma contato com o túnel estreito e escuro, onde uma rampa, com piso de granito preto, leva-o abaixo para, depois de alguns metros de caminhada, atingir o recinto esplendorosamente transbordante de luz e cor (Fig. 7). Como explica o próprio Niemeyer (1978),

Se o arquiteto deseja dar ao volume interior que criou maior imponência, uma das soluções é o contraste espacial, isto é, projetar um acesso mais estreito, dando ao visitante – pelo contraste –, a impressão da amplitude desejada. É a explosão da qual nos falava Le Corbusier, princípio que se repete por toda a arquitetura. Quando projetamos a Catedral de Brasília, desenhamos como acesso uma galeria estreita. O objetivo era dar aos que a visitam, ao entrarem na nave, uma impressão de grandeza multiplicada e, fazendo-a escura, acentuar a luminosidade e o colorido previsto. (p. 56)

Assim, o acesso pode, tal como a própria *tour de force*, ser lido como recurso surreal e expressionista; sua descrição parece com uma feita por Bruno Taut

<sup>5</sup> O Batismo, tradicionalmente, era visto como um ritual de iniciação, sendo que ao não cristão não deveria ser permitido o acesso à igreja antes de ser batizado; isto levou os batistérios a serem resolvidos arquitetonicamente, ao longo da história, em volumes separados das salas de culto: lembre-se os belos batistérios isolados em conjuntos como Ravenna, Florença ou Pisa, por exemplo. Só após o Concílio Vaticano II, a partir de 1960, é que há uma mudança de visão em relação ao batismo: passou, então, a ser permitido ao fiel não só adentrar o templo, como se batizar nas proximidades do altar, com a participação da comunidade, como forma de reafirmar a idéia da graça recebida e o compromisso espiritual com a eucaristia.

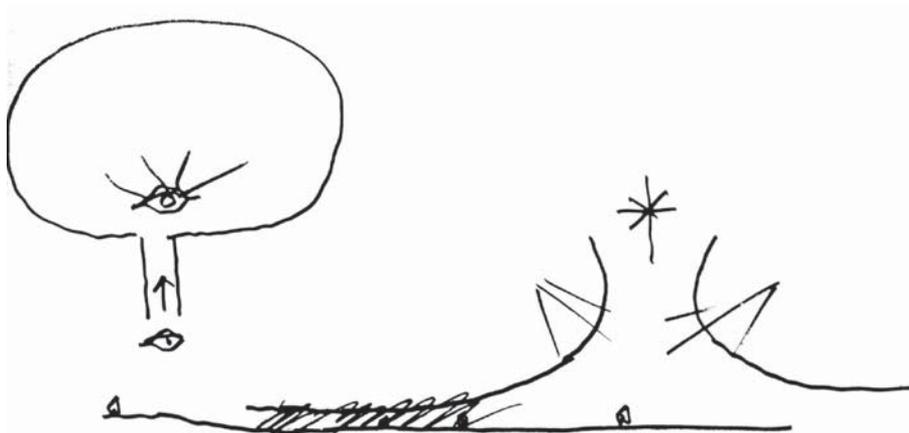


Figura 7. Croquis de Niemeyer, enfatizando a “explosão” arquitetônica dada pelo contraste entre estreitamento/alargamento e claro/escuro conseguida pela solução dada ao acesso à nave circular (BOTEY, 1996, p. 164).

em *Das Glashaus*: “(...) atravessamos uma zona escura, uma pequena cova: o lugar das trevas e do tormento desse mundo. Mas, chegando a um umbral, damos de novo com uma abóbada e uma luz interior, cálida, misteriosa e colorida, como a luz das catedrais góticas” (TAUT *apud* SUBIRATS, 1988, p. 212). Querendo extrair do caminho que todos têm de fazer para chegar ao interior uma reação, intimamente, inolvidável – como a que emula uma catedral gótica, uma igreja barroca ou deveria estimular a *stadtkrone* expressionista –, Niemeyer apela, deliberadamente, ao contraste entre escuridão e claridade, enquanto metáforas do profano e do sagrado, para criar passeio arquitetônico que é espécie de “(...) itinerário da alma humana a caminho da redenção” (UNDERWOOD, 2002, p. 102) – terra, umbral, céu, nascimento, morte, renascimento... Por outro lado, o acesso pode, igualmente, ser interpretado – assim como de maneira mais ampla, todo o edifício –, como retrato da concepção que Niemeyer tem da arquitetura, como meio utópico de elevar, espiritualmente, as massas (o que, também, o aproxima dos expressionistas): se não se pode construir tantas casas, parques ou campos de futebol quanto se gostaria, pode-se assoberbar o povo tão sofrido por experimentação mágica da vida, algo que arranque a existência, por alguns minutos, do terra-a-terra, e mostre o fulgor da transcendência, a esperança de dias melhores na beleza absoluta de outras esferas.

No limite, é tão relevante o que alcançara Niemeyer no interior da Catedral que mais que correto liturgicamente é exemplo consistente de como se pode tocar a tão desejada unidade espiritual entre clero e fiéis em prol de uníssono louvor à divindade. A partir da acertada organização dos elementos do culto e dos efeitos psicológicos da luz e da arte, Niemeyer reflete, também no interior, a unidade entre forma, volume, estrutura e simbolismo religioso, já atingida, externamente, pela estrutura sintética redentora (Fig. 8).



Figura 8. O espaço interior democrático e colorido da nave, unidade entre forma, estrutura e correção litúrgica (MÜLLER, 2002).

## REALCE ESPACIAL

Na macroescala, a posição que assume a Catedral e a relação que estabelece com os demais edifícios da nova capital do Brasil trataram de dar bom termo aos requerimentos sociais e de monumentalidade que devem ser tocados por edifício de tal natureza. Se observarmos o Plano Piloto de Lúcio para Brasília, verificaremos que despertam três porções claramente distintas: o eixo monumental – longo percurso reto e largo, que absorve os edifícios governamentais, administrativos, os monumentos, os palácios, os ministérios, o teatro, a torre e a própria Catedral, entre outros –; o eixo rodoviário e residencial – conglomerado de vias também largas que, inicialmente, compunha uma das linhas da “Brasília sinal da cruz” e que, posteriormente, por constrangimentos de sítio e programa, dobrou-se como asa de avião para absorver as superquadras residenciais, as áreas de lazer e o pequeno comércio e instituições da nova capital – e, finalmente, no cruzamento dos dois, por facilidade que não é, apenas, funcional, fica distribuída a estação rodoviária, ladeada pelos setores comercial e bancário.

Para cada uma dessas zonas, Lúcio, com consciência, legou escala própria de caracterização, segundo a relação a ser estabelecida com a cidade, com os demais edifícios e com os habitantes:

Na primeira, a intenção arquitetônica é de severa dignidade, prevalecendo, em consequência, o caráter monumental; a segunda (...) terá feição recolhida e íntima, conquanto mantenha, por suas proporções e tratamento arquitetônico, a postura urbana que se impõe; na terceira, o espaço foi deliberadamente concentrado e a atmosfera será gregária e acolhedora. (COSTA *apud* SCHELEE, 1990, p. 13)

Portanto, não se pode dizer que algo fugiu das intenções inicialmente traçadas, com relação à localização dos edifícios. O memorial dava conta, com didatismo inaudito, de estabelecer escala e caráter para tudo o que era necessário configurar-se, decisivamente, para o sucesso da empreitada. Os palácios e monumentos da cidade deveriam, por exemplo, transformar-se em símbolos da nova capital e do novo Brasil. Para a Catedral, a previsão, desde a gênese, era a seguinte:

A Catedral ficou igualmente localizada nessa esplanada, mas numa praça autônoma disposta lateralmente, não só por questão de protocolo, uma vez que a Igreja é separada do Estado, como por uma questão de escala, tendo-se em vista valorizar o monumento e, ainda, principalmente, por outra razão de ordem arquitetônica: a perspectiva de conjunto da esplanada deve prosseguir desimpedida até além da plataforma onde os dois eixos urbanísticos se cruzam. (COSTA, 1995, p. 289)

Interpretando, com precisão máxima, as indicações urbanísticas, a Catedral de Niemeyer ocupa o eixo monumental da cidade (Fig. 9), emergindo desde a porção média de uma fatia de terra retangular lateral à Esplanada, no início da seqüência de edifícios postos no lado direito de quem olha em direção ao Congresso Nacional. Nessa porção, a massa branca e azul, diáfana e vigorosa, claramente, desvincula-se da condição tradicional de centro físico na simetria urbana para ratificar a monumentalidade do conjunto, como queria Lúcio, por duas razões cruciais, justamente adequadas à ordem das coisas no Brasil e à razão da nova capital: a primeira delas é que, na lógica hodierna, não é a Igreja que domina o Estado, mas o Estado que controla as instituições que graçam no país; havendo

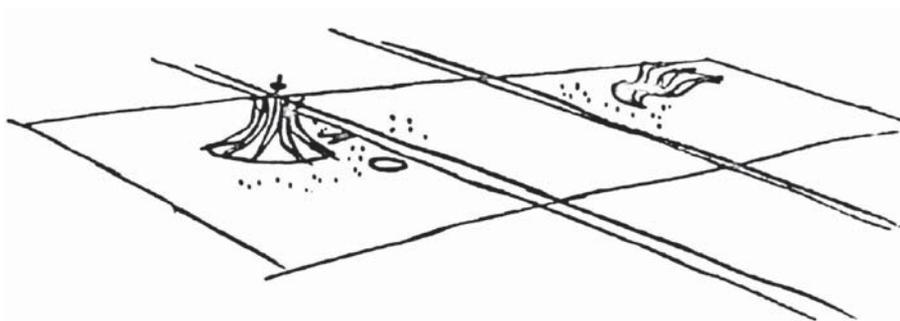


Figura 9. Em porção lateral do eixo monumental, a Catedral fica posta em oposição ao Congresso Nacional e em conjunto com o Teatro Nacional, conformando portal à área governamental a partir do eixo transversal, onde está o comércio e a rodoviária (SCHLEE, 1990, p. 16).

distinção, há hierarquia, uma deve estar acima e outro abaixo, ou uma no centro e a outra gravitando à volta. Não sendo a razão de Brasília a de uma cidade tradicional, figurativa, mas a de uma cidade nova, funcional, capital não por longo processo de desenvolvimento e dominação econômico-política, mas construída para reunir, num só local, em condições mais adequadas e longe das vicissitudes, o governo do Brasil, não parecia viável reafirmar a velha dominação da igreja, mas enfatizar a importância da ligação com o divino, localizando o Seu templo entre os templos do homem, como forma de não superestimar o poder – tantas vezes nefasto –, da Igreja como instituição de domínio. Nada mais justo. A outra razão, apontada por Lúcio como “arquitetônica”, descende dessa primeira, “protocolar”: devendo a perspectiva de conjunto da esplanada prosseguir desimpedida até além da plataforma, onde os dois eixos urbanísticos se cruzam, a Catedral, e nenhum outro edifício, poderia colocar-se centralmente, em oposição ao poder governamental, para que os representantes do país pudessem ter a vista larga, com o horizonte desfraldado, metaforicamente, aos pés.

Nem por isso, no entanto, a Catedral subtrai-se da condição histórica de “centro da vida”, símbolo maior no imaginário coletivo da *urbs*, em boa parte graças a Niemeyer e à arquitetura de exceção (Fig. 10). Em nenhum momento, também, perde a monumentalidade particular, porque submetida à monumentalidade do conjunto na *civitas* Brasília. Equivoca-se quem assim pensa, derivando a argüição de questões anacrônicas, que dizem respeito a uma outra estrutura de vida e pensamento não mais verificada no “dessacralizado” século XX; é até um

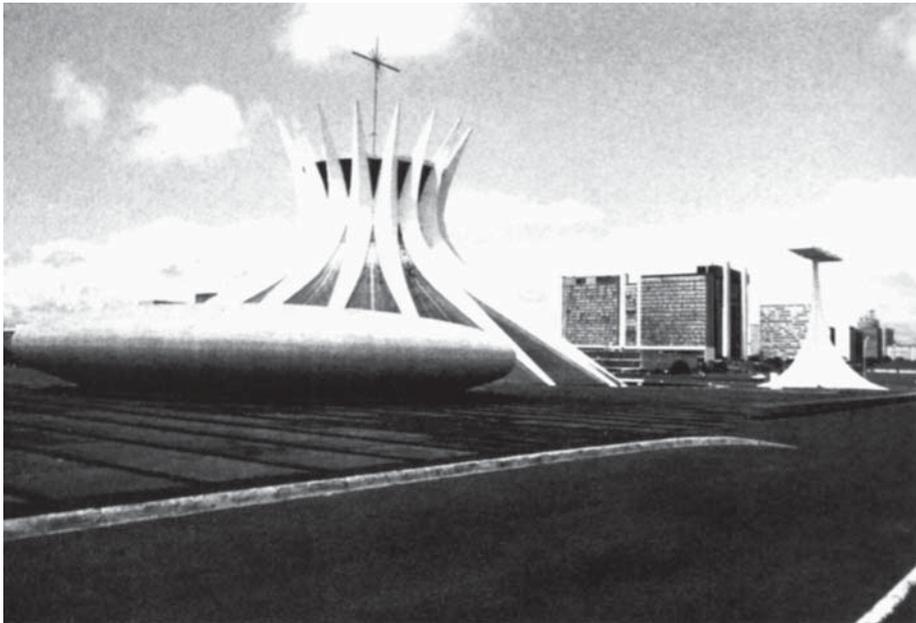


Figura 10. Catedral de Brasília, com batistério em primeiro plano e, ao fundo, os edifícios do setor bancário (UNDERWOOD, 2002, p. 100).

paradoxo afirmar tal coisa em relação à Catedral, como o fez Santos (1989, p. 40-55).<sup>6</sup> Como pode alguém ser destituído dos valores que lhe são intrínsecos, apenas porque socializa com o todo o que possui? Não estará a Catedral em acordo com a posição requerida para a igreja no século XX e com a posição que a religião católica assume na estrutura brasileira – de tantas raças, sotaques e crenças? Não estando posta centralmente, em termos geométricos, a Catedral reafirma os ideais de austeridade e simplicidade da igreja reformada do século XX, sem, contudo, declinar do papel fundamental de marco na condução espiritual do homem.

É apenas aparente, no entanto, que a Catedral não se vincula com chaves tradicionais de localização. Se bem atentarmos, é possível afirmar que, de alguma maneira, ela mantém situação na malha urbana semelhante a que tinha, por exemplo, a praça e a catedral gótica. Em primeiro lugar, como os antigos templos medievais, impõe-se na seqüência de edifícios da cidade pela plástica atraente, garantindo a própria identidade e monumentalidade. Forma, estrutura, escala, materiais, adequação simbólica e, sobretudo, o reconhecimento e a valorização, por parte dos habitantes e pela comunidade nacional e internacional, garantem a afirmação da Catedral como o monumento principal entre os tantos monumentos da Esplanada de Brasília.

Em segundo lugar, e a embasar a relação feita, numa cidade medieval – ou mesmo nas cidades coloniais brasileiras – a igreja principal, raramente, estava localizada em eixos visuais estritos, apenas dominava praça à frente, próxima à praça do mercado. Brasília não é desenhada em volta da catedral, ficando o edifício religioso como ponto focal da cidade (como queria, por exemplo, Bruno Taut, na figuração da *stadtkrone*), mas o edifício é muito visível, convenientemente colocado entre o eixo principal governamental, o comércio e as residências; a praça que se desfralda aos pés não é o coração da cidade, como também não o era no período medieval, papel desempenhado, em maior grau, pelo clima profano do comércio na praça do mercado.

Em outras palavras: no aludido “espaço de maquete”<sup>7</sup> onde pousa a *tour de force* surreal e expressionista, a cúpula ovóide do batistério, o campanário e onde aponta o túnel escuro, há, sim, uma praça verdadeira (Fig. 11). O vazio é adro

<sup>6</sup> Partindo de constatações ligadas à tradição, tomadas tendenciosamente como verdades para o fato religioso, a autora afirma, na página 45, demonstrando todo seu pragmatismo a respeito do assunto: “No plano da nova capital, seu edifício religioso mais importante, a catedral, tem uma posição secundária em relação àqueles que abrigam os poderes políticos e institucionais. (...) Afasta-se do eixo para não atrapalhar a perspectiva. Esconde-se atrás da seqüência de edifícios destinados aos ministérios, um fundo pouco valorizado para sua bela estrutura. Não ganha uma praça verdadeira que lhe dê destaque – está pousada no meio do vazio – nem eixo de perspectiva próprio. Ela não constitui mais, como reza a tradição, o ponto de encontro principal da cidade, já que este foi deslocado pelo seu idealizador (e reconhecido pelo uso) para o centro comercial, no cruzamento dos eixos urbanísticos que definem o plano. No projeto de Brasília, cidade-monumento, a catedral, mais do que os edifícios representativos dos poderes do Estado, foi privada de sua monumentalidade particular, para se submeter à monumentalidade do conjunto”.

<sup>7</sup> Este, e os termos destacados na seqüência, são de COMAS (1986, p. 92).



Figura 11. Eixo de acesso à Catedral, demarcado pelas esculturas dos Profetas, de Alfredo Ceschiatti – o vazio é praça verdadeira e adro revisitado, com o céu azul, de brancas nuvens, do Planalto como fundo absoluto (UNDERWOOD, 2002., p. 101).

revisitado, a “perspectiva desoladora” tem, como clímax, um monumento maior que emana o sagrado, o “conceito passivo” é nada mais que praça autônoma, onde se pode funcionalizar procissões, encontros, sermões e até comícios (por que não?). Não desempenharia, assim, papel semelhante ao adro tradicionalmente visto nas igrejas coloniais brasileiras? Não seria tal disposição, livre e aberta, em vez de “experiência insólita”, sentido mais de acordo com o espírito requerido nos novos tempos e numa nova idéia de cidade do que uma Catedral constrangida entre edifícios, que desde longe, se não fosse muito alta, não se avistaria mais do que a porção final de suas torres? Não tendo torres, o pouso no meio do vazio justifica-se pelo sentido da cidade e pela potencial visão ao infinito. Pergunto de outra maneira: seria bom olhar entre os vidros e enxergar não o belo céu de Brasília, mas série de edifícios a constrangê-la? E que luz teria lá dentro se assim fosse? Rememoro Oscar, que parafraseando Rilke afirma que a planície a tudo engrandece (NIEMEYER, 1978, p. 55).

Portanto, não parece haver traição de escala ou desprezo por monumentalidade, crítica amplamente aceita até então; há, apenas, retrabalho de aspectos que, desde a tradição, derivou decisões arquitetônicas e urbanísticas mais coerentes aos novos pressupostos funcionais e simbólicos em cidade que não é como as outras. E, enfim, a Catedral, conjugada ao Teatro que lhe opõe, transversalmente, marca sua representatividade, no todo, por ambos, formas especiais livres, opos-

tas à ordinariedade dos edifícios-barras dos ministérios funcionarem, metaforicamente, como portal, as duas alegorias logo sendo avistadas por quem chega à capital de ônibus ou de avião e não se furta de lançar o olho em direção ao coração do poder no Brasil, ou mesmo tomar parte dele.

## EXALTAÇÃO SACRA

Não por acaso, a magia da catedral é tanto estrutural e espacial, quanto simbólica. São muitas as metáforas, signos, símbolos e leituras possíveis para a bela *tour de force* em concreto e vidro. Quem a avista, de qualquer lado, ao longe ou próximo dela, logo escolhe a que, ao seu juízo, melhor explica a forma do edifício em termos cristãos ou, ainda, cria nova. Isso porque, indubitavelmente, a forma da Catedral de Brasília emana sentido religioso; é apelo contundente ao sagrado, porque como diz Oscar, o desejo era criar um templo que extrapolasse a necessidade de cruz ou santos para conferir-lhe caráter, incitando acima de tudo uma “idéia religiosa”:

Não era suficiente realizar uma catedral que não tivesse necessidade de cruz ou de santos para caracterizar-se exteriormente como a Casa de Deus. Pensei que a Catedral de Brasília pudesse refletir, como uma grande escultura, uma idéia religiosa, um momento de oração, por exemplo. Projetei-a circular, com colunas curvas que se elevam como em um gesto de reclamo e de comunicação. (NIEMEYER, 1998, p. 106)

Essa é uma primeira metáfora que toca o simbólico na Catedral: a forma como sendo a união de braços elevados aos céus em súplica ou agradecimento através da oração. Também foram referidas, nas várias apreciações já feitas, a relação de sua forma com o “desabrochar de uma flor tropical” ou de uma “flor de lótus”, como um signo arquitetônico da “coroa da Rainha dos Céus ou de espinhos de Cristo na Paixão”, tanto quanto, a partir da sugestão do arquiteto, a imagem terrena de “duas mãos abertas em súplica”.<sup>8</sup> Schlee (1990), por sua vez, atenta para a forma da catedral como gigantesca “tenda”, “(...) templo-tenda, local de reunião e de oração, marcado pelos montantes do hiperbolóide” (p. 41) – sem

<sup>8</sup> “Uma sensação de ‘irrealismo mágico’, que repercute no emergir e lançar-se ao exterior (quase um nascer da terra, um grito de fé e esperança) da estrutura, a qual evoca e imobiliza o desabrochar estranho de uma flor tropical” (PUPPI, 1988, p. 84); “Somente a agulha da torre, que desabrocha como uma flor de lótus, ergue-se acima do solo, uma arquitetura poética” (ECKARDT, 1975, p. 218); “Seu topo pontiagudo tem também a função simbólica de nos lembrar a coroa da Rainha do Céu e a coroa de espinhos de Cristo” (UNDERWOOD, 2002, p. 100); “Uma coroa de espinhos. Este é o símbolo que ascenderá na nova cidade capital, Brasília” (CHRIST-JANER & FOLEY, 1959, p. 119); “(...) a estrutura em forma de coroa estilizada com pontas aceradas lembra fortemente a coroa de espinhos de Cristo na Paixão” (BRUAND, 1999, p. 215); e “De fora, as mesmas colunas curvas parecem duas mãos abertas em súplica a Deus” (Revista *Veja* apud SCHLEE, *op. cit.*, p. 29).

dúvida, imagem cabível, ligada a uma das supostas origens da arquitetura –, enquanto Gil (1999), igualmente lendo o fato por signos míticos de mundo, vincula o cometimento da Catedral ao mito da “Montanha Sagrada” em relação ao Centro do Mundo, fazendo referência “(...) ao mito da caverna no interior da montanha, porque a vivência do espaço produz-se depois de um recorrido descendente, ao final do qual se percebe a grandiosidade da estrutura, como o interior de uma cúpula sobre muros verticais” (p. 91). Todas belas imagens, poeticamente descritas, mas salvo as exceções apontadas, um tanto gratuitas porque superficiais.

Particularmente, prefiro pensar que a catedral funciona mais cenograficamente, derivando daí o maior trunfo para a experimentação humana do sagrado. Na insistência niemeyeriana de que a beleza cumpre papel relevante para a arquitetura, a bela forma plástica, livre, platonicamente absoluta no ‘vazio’ proporcionado pelo afastamento dos edifícios incita, tanto do exterior quando do interior, uma mesma imagem invertida: a Casa de Deus na Terra com o céu infinito – lugar do divino – ao fundo da perspectiva. Desde o interior, o cristão, em culto público ou oração íntima, pode elevar os olhos ao amplo céu, o azul céu de brancas nuvens do planalto brasileiro, e sentir sua vinculação transcendente e a onipresença divina. Desde fora, outra sedutora imagem do imponderável desperta da apreciação da *tour de force* como filigrana divina, materialização cósmica da Casa de Deus na Terra, também com o infinito céu como cenografia ao fundo. Assim, em qualquer uma das posições que se tome, a catedral surge como a *Domus Dei* em meio ao vácuo, deflagrando-se em poderoso instrumento de contato entre dois mundos: o humano/mundano, potencialmente, transfigurado em divino/celeste pelo afastamento ilusório das coisas da Terra<sup>9</sup> (Fig. 12).

## UNIDADE EXPERIENCIAL

Além de todos esses aspectos, Niemeyer consegue ser, ainda, surpreendente e revolucionário pela redução inovadora que faz de constantes arquiteturais e permanências simbólicas datadas de outros momentos-chave da história eclesial cristã ocidental. A Catedral alia, na concepção redentoramente simples, o dinamismo formal gótico/expressionista com a estaticidade e pureza geométrica e espacial clássico/renascentista, sintetizando tudo com uma vontade de experimentação da forma e do espaço sedutoramente barroca.

<sup>9</sup> “O exterior: a estrutura aérea nascendo da terra, um grito de fé e esperança; depois a galeria situada em penumbra para preparar os fiéis ao espetáculo religioso; por fim, os contrastes de luz e os efeitos exteriores, os fiéis se afastam do mundo e se projetam entre a catedral e os espaço infinitos” (NIEMEYER *apud* GIL, *op. cit.*, p. 91).



Figura 12. O templo em seu potencial cenográfico, despertando tanto do exterior quanto do interior, uma mesma imagem invertida, relacionando homem e divindade, o natural e o sobrenatural, através da arquitetura (PETIT, 1998, p. 232).

Formalmente, a *tour de force* em concreto guarda relação com o que criaram, na pedra bruta, os velhos mestres construtores medievais e, depois, nas primeiras décadas do século XX, aspiraram os expressionistas: um impulso de ascensão ao infinito, dado pela verticalidade das linhas, pela inclinação triangular dos elementos, pela separação entre estrutura e fechamento e pela leveza diáfana do todo. Combinação que exala transcendência a ponto de firmar-se como signo por excelência do religioso arquitetural, desde que o gótico legou às grandes catedrais, ainda hoje, tão admiradas.

Também é gótico-medieval a situação urbana, como já afirmamos, assim como a luz e os vitrais da Catedral. A luz passara a ser o símbolo fundamental para evocar a comoção religiosa desde que a penumbra da igreja românica cedeu ante a separação entre estrutura e fechamento lançada por Suger em *St. Denis*, o que fez das paredes superfícies vítreas por onde a claridade exterior passou a penetrar soberba, transformando a matéria terrestre em instrumento divino pelo novo sentido perceptivo e plástico. Se pensarmos que na igreja gótica, como esclarece Graeff (1979): “a luz e a sombra se degladiam em uma luta silenciosa, comandada aparentemente pelo acaso, luta que se decide nos momentos culminantes através de inundações de luz e cores, que derramam em jorros pelas naves, carregando a

alma dos fiéis até os pés de Deus” (p. 85), podemos relacionar os grandes planos de vidro da Catedral de Brasília aos vitrais góticos (Fig. 13), transfigurando a “penitência” e o “castigo”, infundidos pela escuridão, na “paz” e na “esperança” que a luz e a cor legam, pródigas, ao interior, partilhando com o homem, metaforicamente, a claridade das esferas celestiais e a brilhante glória divina. As trevas são deixadas no corredor de acesso, ficando a nave plena de luz, alegria e transparência, a matéria arquitetônica transformando-se em elemento imaterial pelo banho de luz celestial. Nada mais próximo do que pretendia Niemeyer, quando afirma:

não desejava repetir o contraste habitual, o exterior luminoso e o interior em penumbra (...) que infundem um senso de penitência e de castigo. Preferi fazer o contrário, para que os fiéis, tendo percorrido a galeria obscura, experimentassem, ao entrar na nave, no contraste de luz e de cores, uma sensação de paz e de esperança. (NIEMEYER, 1998, p. 106)

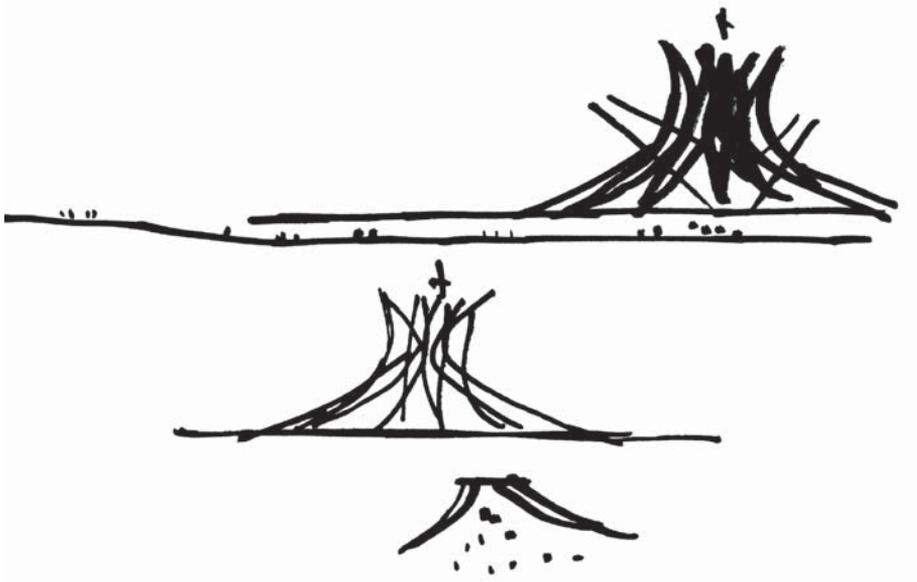


Figura 13. Croquis de Niemeyer, demonstrando a relevância da luz natural para a emanção do sagrado no interior do templo – o preenchimento vítreo dos intercolúnios cumpre papel análogo aos vitrais gótico-medievais nas grandes catedrais do passado.

Em contraste ao dinamismo formal, a planta circular remete à estaticidade classicista do *tholos* grego, transmutado na lógica geométrica e obsessão pela perfeição formal, pelo templo circular renascentista (ideais que, também, de alguma maneira, permearam o pensamento arquitetônico moderno, em especial religioso, via os templos cristocêntricos, estimulados circulares, pelos teóricos da reforma litúrgica da Alemanha entreguerras). Alberti, um dos mais influentes teóricos renascentistas, já apontava, no *quattrocentto*, ser o círculo a forma naturalmente

mais perfeita<sup>10</sup> e, sendo de origem divina, a mais apta para a construção de templos, edifícios tomados como especiais em relação aos outros programas públicos.<sup>11</sup>

Ao fazê-la circular (Fig. 14), Niemeyer não só escolhe forma que se adapta ao programa, como expressa, conscientemente, na modernidade, a crença dos humanistas do Renascimento no círculo, forma que tudo contém e desde onde derivam todas as outras. Como Palladio ou Alberti, igualmente antevê a unidade, pureza e homogeneidade da forma circular, as quais aludem, em outro plano, à perfeição e à onipresença divina; isso fica claro quando declara que “Para a Catedral de Brasília, procuramos encontrar uma solução compacta, que se apresentasse externamente de qualquer ângulo com a mesma pureza” (NIEMEYER *apud* PETIT, 1998, p. 237), uma que, aos moldes teóricos de Alberti, fosse bela a partir da harmonia estabelecida por todas as partes, “(...) ajustadas de tal maneira e em proporção e conexão tais que nada poderia ser acrescentado, separado ou modificado sem prejuízo do conjunto” (ALBERTI, *apud* PEREIRA, s.d.b., p. 5). Ratificando o que intuiu Summerson a respeito da essência da arquitetura renascentista estar expressa, consciente ou inconscientemente, em todas as arquiteturas do mundo (SUMMERSON, 1999, p. 5), Niemeyer parece seguir o dito albertiano de não ser necessário agarrar-se aos esquemas dos antigos, como se fossem leis inquestionáveis, mas a partir de suas lições, encontrar novas soluções, que igualassem ou até superassem a glória passada: a planta circular da Catedral afirma a perfeição da natureza divina, a Casa de Deus na Terra como centro de celebração cósmica transcendente e o homem, como centro do mundo criado por Deus, à sua imagem e semelhança, porque é ele que ocupa a porção central da nave.

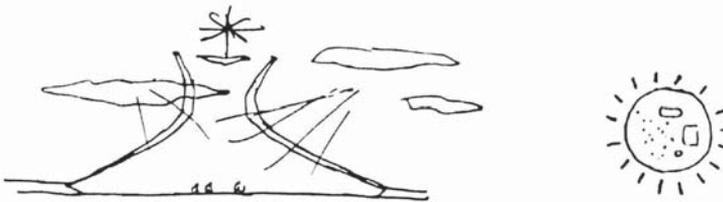


Figura 14. A planta circular e o volume puro remetem ao esquema estático do *tholos* grego, revigorado, em termos católicos, pelo intelectualismo humanista no Renascimento italiano, quando da busca classicista de perfeição geométrica dada pelas formas platônicas.

<sup>10</sup> “É óbvio que a natureza encanta-se, principalmente, com as figuras redondas, se considerarmos que a maioria das coisas que são geradas, feitas ou dirigidas pela natureza são redondas. Por que necessitaria eu procurar exemplo nas estrelas, nas árvores, animais ou ninhos de aves, ou em similares partes da criação, que ela escolheu para fazer geralmente redondas?” (ALBERTI, 1988, p. 196).

<sup>11</sup> Dessa maneira, também, pensava Palladio, um dos arquitetos mais ativos e brilhantes do humanismo italiano, quando afirmava, categoricamente: “Nós, que não adoramos falsos deuses, escolheremos as formas mais perfeitas e belas para as nossas igrejas. Uma vez que o círculo supera todas as outras formas por ser simples, homogêneo, o mesmo em todas as partes, sólido e espaçoso, nossos templos devem ser circulares. O círculo espelha a unidade, a infinidade, a homogeneidade e a justiça de Deus” (PALLADIO *apud* LOTZ, 1998, p. 148).

Afora o impulso ascendente, emocionalmente gótico-expressionista, a *tour de force* estrutural da Catedral rememora, em essência, a volumetria barroca por unir, num gesto contínuo, parede e cúpula como ensaiou, por exemplo, Borromini em *San Carlo alle Quattro Fontane*, até atingir o desejado efeito em *San Ivo alla Sapienza*, ambas na Roma do século XVII. Mais que isso, é indubitável que o contraste lumínico sentido no percurso desde o exterior ao interior e a “experimentação cenográfica” da Catedral são, em emoção, barrocos, a teatralidade da luz constringendo os sentidos para proporcionar o espetáculo religioso coroado pelos anjos pendentes de Ceschiatti, presos na estrutura, tal como em *S. Andrea al Quirinale*, de Bernini, ou na própria *San Carlo*, de Borromini. Por outro lado, ao jogar com sensações de claro e escuro e distância e proximidade entre edifício e horizonte, Oscar toca o que ele mesmo referira como “terceira dimensão”, prática muito antiga da qual os construtores barrocos serviam-se muito bem:

Numa composição arquitetural não existem apenas os espaços externos e internos, mas também o espaço próximo e distante, a terceira dimensão. Jogar com esses elementos é uma prática antiga, um jogo de volumes, de distâncias, de claro e escuro, que o barroco usou numa escala menor e requintada. Na arquitetura contemporânea tudo isso assume outra importância, pelos volumes inesperados que os programas estabelecem e a técnica e a imaginação do arquiteto diversificam. (NIEMEYER, *op. cit.*, p. 60)

Também é barroco, como em São Francisco de Assis, na Pampulha, o desejo de conciliar pintura, escultura e arquitetura no templo para, juntas, assoberbarem os fiéis e conquistarem simpatia à Igreja;<sup>12</sup> lá estão, além dos anjos de Ceschiatti e dos vitrais de Peretti, os evangelistas, também, de Ceschiatti, conduzindo as pessoas, no adro, um pouco acima do leito das avenidas da Esplanada, até o corredor que dá acesso ao interior da Catedral e os painéis de Athos Bulcão, no batistério. Com tal junção, partindo de uma releitura crítica e criativa do que a experiência lega como sempre válido para estimular o que de sagrado pode despertar o arquiteto, Niemeyer reafirma tanto o conhecimento amplo que detém a respeito da história da arquitetura como o talento genial para criar espaços e formas atualizados às aspirações e necessidades do homem, reinventando a arquitetura religiosa nos tempos modernos a partir da tradição.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Sobre a integração das artes na Capela da Pampulha, ver artigo do autor intitulado “Capela da Pampulha: arquitetura integracionista?” (MIRANDA & BRUM, 2002).

<sup>13</sup> Como muito bem apontam CHRIST-JANER & FOLEY (1959), em apreciação feita ainda antes da catedral ser construída: “A Catedral de Brasília – rejeitando inteiramente o que agora parecem ser débeis símbolos tradicionais – é incontrovertidamente uma igreja, uma igreja Cristã, uma Igreja Católica, uma grande Catedral. Aqui, pela primeira vez em nossa era um novo sinônimo arquitetural para religião foi cunhado” (p. 118).

## REDUÇÃO E REDENÇÃO

Por todos os aspectos deflagrados, sei que não me arrisco ao afirmar que a catedral de Niemeyer é digna da capital e símbolo católico maior do Brasil, monumento eclesiástico marcante por reter o sagrado na unidade proporcionada pela pureza volumétrica. A composição, que toma o céu cheio de sugestões simbólicas para esvaír-se no infinito, é das realizações mais significativas da arquitetura religiosa mundial no século XX, senão a representação mais exata do que a técnica construtiva e a mente do arquiteto poderiam legar, naquele momento, ao homem que desejava, ainda, sentir, intimamente, a onipresença divina. A unidade alcançada entre forma, volume, estrutura e simbolismo religioso faz dela concepção revolucionária tão ou mais importante que Gaudí na Sagrada Família, Perret em Raincy, Corbusier em Ronchamp ou que o próprio Niemeyer da Pampulha, ícones consagrados em termos de arquitetura religiosa cristã do século XX. O que mais impressiona é que tamanha conciliação parece se fazer sem muito esforço, um retrato fiel das ambições do arquiteto na arquitetura de Brasília e signo de seu comprometimento com uma plástica pura e rigorosa, como jamais o havia preocupado.



Figura 15. Redução compositiva e redenção espiritual com economia de meios – via para tocar o sagrado no dito dessacralizado século XX, redefinindo a imagem da Catedral enquanto edifício religioso onipresente para o catolicismo ocidental.

Se a grandeza de uma tarefa é definida pela economia de meios com que se atinge o objetivo, então a Catedral de Brasília, pela dimensão e significado, é a grande catedral do século XX, podendo ser medida contra outras de qualquer tempo: o céu físico, avistado sem nenhuma intermediação de elemento terrestre, é sofisticado subterfúgio que permite o espírito ascender ao sagrado e experimentá-lo como poucas vezes feito na história da arquitetura cristã ocidental.

## Referências

- ALBERTI, Leone Battista. **On the art of building in ten books**. Translation of De Re Aedificatoria. Cambridge: The MIT Press, 1988.
- BOTEY, Josep Ma. **Oscar Niemeyer**. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno**: guia de arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CHRIST-JANER, Albert; FOLEY, Mary Mix. **Modern church architecture**. New York-Toronto-London: McGraw-Hill, 1959.
- COMAS, Carlos Eduardo D. Nemours-sur-Tietê, ou A modernidade de ontem. Revista **Projeto**. São Paulo: Arco, n. 89, p. 90-93, 1986.
- COSTA, Lúcio. **Lúcio Costa**, registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- ECKARDT, Wolf Von. **A crise das cidades**: um lugar para viver. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- GIL, Paloma. **El templo del siglo XX**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.
- GRAEFF, Edgar A. **Cadernos brasileiros de arquitetura**: o Edifício. São Paulo: Projeto, 1979.
- LOTZ, Wolfgang. **Arquitetura na Itália 1500-1600**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- MIRANDA, Macklaine M. da S.; BRUM, Nelcy D. **As relações arquitetônicas do Rio Grande do Sul com os países do prata**. Santa Maria: Palotti, 2002.
- NIEMEYER, Oscar. **Minha experiência em Brasília**. Rio de Janeiro, Vitória, 1961.
- NIEMEYER, Oscar (c/ Claudio Valentineti). **Diálogo pré-socrático**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1998.
- NIEMEYER, Oscar. **A forma na arquitetura**. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.
- NIEMEYER, Oscar. **Brasília**. Rio de Janeiro: Livroarte, 1986.
- NIEMEYER, Oscar. **Como se faz arquitetura**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- NIEMEYER, Oscar. **Conversa de arquiteto**. Rio de Janeiro: Revan, UFRJ, 1993.
- NIEMEYER, Oscar. **Meu sócia e eu**. Rio de Janeiro: Revan, 1992.
- NIEMEYER, Oscar. **Minha arquitetura**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

NIEMEYER, Oscar. Problemas de Arquitetura 1: o espaço arquitetural. **Módulo** – Revista de arquitetura e artes plásticas. Rio de Janeiro, n. 50, p. 54-61, ago./set. 1978.

PEREIRA, Cláudio Calovi. **Geometria e proporções na obra de Leone Battista Alberti**. Datil., s.d.b.

PETIT, Jean. **Niemeyer: poeta da arquitetura**. Lugano: Fidia Edizione d'Arte, 1998.

PUPPI, Lionello. **A arquitetura de Oscar Niemeyer**. Rio de Janeiro: Revan, 1988.

Revista **Acrópole**, edição especial, 1960.

SANTOS, Cecília R. dos. ... Porque a catedrais não eram brancas. São Paulo, **Projeto**, n. 128, p. 40-55, dez. 1989.

SCHLEE, Andrey R. **O amor ou a repulsa: revisão crítica de duas obras de Oscar Niemeyer**. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, PROPAR, 1990.

SUBIRATS, Eduardo. **A flor e o cristal**. São Paulo: Nobel, 1988.

SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

UNDERWOOD, David K. **Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Endereço para correspondência:  
FÁBIO MÜLLER  
Rua Senador Cassiano, 51/104  
97050-680 – Santa Maria – RS  
e-mail: fmuller@ig.com.br