

Igreja do Centro Administrativo da Bahia - Lelé em uma abordagem pré-iconográfica

Church of the Administrative Center of Bahia - Lelé in a pre-iconographic approach

Daniel J. Mellado Paz*

Resumo

Analisa-se como a Igreja do Centro Administrativo da Bahia, de João Filgueiras Lima “Lelé”, lida com imagens recorrentes na história da arquitetura – uma abordagem pré-iconográfica. E o papel das imagens, no sentido dado por Bachelard, como inspiração formal para a arquitetura, enfatizando-se a síntese de metáforas distintas, os híbridos e a presença de edifícios que usem as metáforas da flor e do caracol, e temas vegetais relacionados com os espaços sagrados.

Palavras-chave: Pré-iconografia; Imagem; Metáfora; Lelé.

Abstract

This is an analysis of how the Church of the Administrative Center of Bahia, by João Filgueiras Lima ‘Lelé’, deals with recurrent images in the history of architecture – a pre-iconographic approach. It focuses on the role of images, in Gaston Bachelard’s concept, as a formal inspiration for architecture, emphasizing the synthesis of distinct metaphors, hybrid elements and the existence of buildings that use metaphors of the flower and the snail, as well as vegetal themes in sacred spaces.

Key words: Pre-iconography; Image; Metaphor; ‘Lelé’.

* Arquiteto e urbanista, graduado pela Faufba e mestrando no Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA.

Um cristal, uma flor, uma concha destacam-se da desordem comum do conjunto das coisas sensíveis. São para nós objetos privilegiados, mais inteligíveis à vista, conquanto mais misteriosos para a reflexão que todos os outros que vemos indistintamente. (Paul Valéry, *Les merveilles de la mer*, *apud* BACHELARD, 1996, p. 118)

Valéry dá-nos o ponto de partida. Como bom poeta, observa o poder das imagens do cristal, da flor e da concha. Sintéticas e evocadoras, reais e oníricas, elas nos interessam aqui em sua relação com a arquitetura. Erwin Panofsky distingue pré-iconografia da iconografia propriamente dita, “ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (PANOFSKY, 2002, p. 47). Na primeira, a matéria de trabalho é o tema primário, que lida com:

(...) a identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante; pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressivas, como o caráter pesadoso de uma pose ou gesto, ou a atmosfera caseira e pacífica de um interior. (PANOFSKY, 2002, p. 50)

116 A iconografia propriamente dita trata do tema secundário, em que se relacionam motivos artísticos e suas composições, na forma de imagens, histórias e alegorias (PANOFSKY, 2002, p. 51). A associação entre forma e conteúdo que fundamenta o estudo iconográfico não é possível à larga nas obras arquitetônicas do século XX, que abandonaram o recurso às alegorias explícitas.

Então a abordagem será pré-iconográfica e se dará sobre a Igreja do Centro Administrativo da Bahia (CAB), obra de João Filgueiras Lima “Lelé”, construída em 1975,¹ que acreditamos permitir uma leitura rica no terreno

¹ Em 1978 o governo estadual inaugurou o Centro Administrativo da Bahia, área vazia e distante na Av. Luís Vianna Filho, atualmente vetor de crescimento da cidade, para onde deslocou suas repartições do centro histórico da cidade. Nesse esforço concentrado de construção, que Cordiviola (2005) chama de “terceira fase de ocupação”, o arquiteto João Filgueiras tem algumas obras expressivas.

das imagens. Investigaremos a forma arquitetônica, as metáforas fortemente evocadas, sem relacioná-las com o rito católico.² E como a Igreja do CAB é uma obra relevante, embora sem investir na questão do sagrado. A trajetória dessas metáforas corresponde à investigação de como os temas foram explorados e não a um encadeamento real de influências e apropriações.

As metáforas

No reino das metáforas – daquelas imagens no sentido dado por Bachelard (1996), que será o nosso –, as eleitas para representarem antíteses foram o cristal e a flor. A tradição ocidental artística e arquitetônica operou nos últimos séculos a partir de binômios relacionados com essa antítese, no campo das imagens.³ O binômio é a diferença que Alois Riegl estabeleceu entre tipos geométrico e naturalista de obra de arte (IRIGOYEN, 2002), reinterpretado por Wilhelm Worringer a partir da teoria do *Einfühlung*: a apreciação da arte pela abstração ou pela empatia. A primeira, satisfeita com o inorgânico, o cristalino, sujeito a leis abstratas, e o desejo do *Einfühlung*, com o orgânico, o natural, o belo.⁴ A partir daí confundiu-se a abstração com uma apologia das formas puras (as analogias eram, então, mais poderosas no plano dos discursos). Vingava a idéia de dois amplos setores da produção artística e arquitetônica, amparados na flor e no cristal. Na **Memória descritiva da universidade do Brasil** (1936), Lúcio Costa fala de duas grandes abordagens arquitetônicas: a gótico-oriental e a greco-latina, correspondendo, em **Considerações sobre arte contemporânea**, de 1940 (publicada em 1952), ao orgânico-funcional e ao plástico-ideal. O primeiro desabrocha como uma flor, o segundo se domina e se contém como um cristal (COSTA, 1995, p. 204). Tais imagens

² Há uma distância entre a forma arquitetônica e seus significados explícitos e as ações instaladas nessa forma. De um mesmo programa podem emergir distintas edificações. Em muitos casos, correspondem a temas formais e espaciais que o arquiteto desenvolve ao longo da trajetória profissional. Isso é importante, já que a forma arquitetônica da igreja pode servir a uma concepção litúrgica e mesmo do espaço sagrado.

³ Ao longo dos anos e autores, varia a carga de ambigüidades e de analogias vinculadas a tal binômio.

⁴ O desejo de abstração teria ainda duas formas: a abstração pura, sem referência a modelos naturais, e a abstração da natureza, a partir de suas essências, que possuiria alguma afinidade com o *Einfühlung*.

esgotam-se em generalizações, sem fertilizar as obras, sem servir-lhes de sopro vital. As imagens tanto da flor como do cristal serviram a um binômio que empobrece sua força, ao tratá-los como antitéticos, sem explorar as possibilidades de híbridos, ao descartar a possibilidade de outras imagens e, finalmente, ao vincular imagens poéticas a teorias questionáveis, com ares de determinismo antropológico e mesmo místico, com fim explicativo e não propositivo, coibindo-lhe vôos maiores.

A metáfora do cristal guiou arquitetos como Peter Behrens (1868-1940),⁵ Mies van der Rohe (1886-1969),⁶ Wassili Luckhardt (1889-1972)⁷ e Hugh Ferriss (1889-1962).⁸ E pintores como Heckel, Halblik e Lyonel Feininger,⁹ todos influenciados pelos sonhos da *Glasarchitektur* de Paul Scheerbart (1863-1915), veiculados em seus diversos livros. Se constituir uma edificação que se alimente e por sua vez enriqueça uma metáfora e sua percepção é algo difícil, ainda mais é fundir imagens distintas em uma mesma obra, dar-lhe multivalência¹⁰ sem ser ambígua e aproveitar-se das imagens para além da mera fantasia, e lograr criar algo substancial para o espaço e para a prática arquitetônica.

Bruno Taut (1888-1938) conseguiu sair da associação de equilíbrio e harmonia à rigidez geométrica e fundir essa imagem com a da flor. Sua única obra construída nesse espírito foi o pavilhão de vidro, *Glashaus*, da Exposição Werkbund, Colônia (1914). Está ali o cristal, brotando do solo, parente dos botões florais. Ao contrário do vidro transparente, irradia cores em sua

⁵ *Ausstellungspavillon für den Verein Deutscher Spiegelglas Fabriken*, Köln, 1925.

⁶ Com o *Friedrichstrasse Skyscraper Project* (1921) e o arranha-céu de cristal.

⁷ *Kristall auf der Kugel e Kultbau*, em 1920.

⁸ *Tower of philosophy, Science zone e Verticals on wide avenue*, de 1929.

⁹ Sua xilogravura para o manifesto da Bauhaus, *Kathedrale* (1919), será uma mostra desse ideário.

¹⁰ “Algumas construções têm uma riqueza e uma densidade de significação que as tornam mais agradáveis para viver, ver e visitar, do que outras. Essas são as construções que todas as gerações reinterpretam segundo novas perspectivas. Voltamos a elas repetidamente, não tanto por causa de qualquer significado particular que possam veicular, mas devido à forma, profunda e estimulante, como as significações se inter-relacionam ou aglutinam num conjunto poderoso. Para essa qualidade adotei o termo genérico de ‘multivalência’, porque aponta para a presença de níveis de significação multivalentes” (JENCKS, 1985, p. 18).

riqueza mineral, divide a luz branca em todo o espectro possível.¹¹ Outras especulações líricas estão na série de desenhos da Arquitetura alpina (*Alpine Architektur*), de 1919, onde o cristal é interpretado como pedras preciosas, inflorescências inorgânicas. Montanhas de cristal, vales em forma de flor, a amálgama entre o orgânico e o inorgânico.¹²

Para Frank Lloyd Wright (1890-1978), a natureza fornecia as figuras elementares para a arquitetura, como a árvore, o caracol, o casulo e o cristal (FORSEE, 1962, p. 163). A partir da necessidade do arranha-céu, sintetiza duas imagens aparentemente antagônicas: a do cristal e da cidade feérica e iridescente do futuro (BLAKE, 1966, p. 90), também sob a influência de Scheerbart, na forma de um revestimento delgado para uma estrutura interna que concebeu como árvore, o único exemplo que conhecia que se apurava e subia.¹³ Então enraizou a fundação e engastou balanços em uma coluna de concreto armado, a raiz de derivação, que centrava ainda instalações e torre de elevadores, como o tronco da árvore conduz os fluidos em todo o sistema.¹⁴ Nos projetos **St. Mark's Tower** (1929) e **Price Tower** (1952-56)¹⁵ a planta, volumetria e textura emergiam como cristal multifacetado, e o projeto utópico do **One Mile High** (Chicago, Illinois, 1956) leva aos píncaros a idéia de seu arranha-céu arquetípico. Essa forma estrutural Wright desenvolveu ao longo de 32 anos, com poucos exemplares construídos.

Uma imagem próxima do cristal é a do caracol, na evocação da geometria, do mistério matemático de sua formação. O caracol, sintetizado pelo tema da espiral, tem também vínculo com a idéia de floração, pelo impulso

¹¹ Paul Scheerbart não somente influencia, como compõe 14 aforismos relacionados à *Glasarchitektur*, postos no pavilhão.

¹² No romantismo não havia distinção entre orgânico e inorgânico: os cristais podiam ser vistos como formas que crescem e florescem. Taut, como todo o expressionismo germânico, situa-se nessa tradição do particular, do extremado, da vitalidade da natureza. Por isso é capaz de escapar à associação com a ordem e a transparência.

¹³ “A F. L. Wright repugnava usar o esqueleto em trama regular” (ROWE, 1990).

¹⁴ O tema do cristal monolítico e facetado e sua estrutura arbórea aparece em **Skyscraper for Century of Progress** (1931); **Crystal Heights Hotel** (1939-40); **Roger Lacy Hotel** (1946); **S. C. Johnson and Son Company Research Tower** (1944-50); e **The Golden Beacon Apartment Building** (1956-57).

¹⁵ Efetivamente construído em Bartlesville, Oklahoma.

vital que possui. A questão da espiral é a do crescimento:¹⁶ “Estas leis não são leis abstratas do espaço, mas as leis que presidem ao crescimento (...) das coisas naturais: não são, portanto, leis da forma, mas leis da matéria” (VENTURI, 1984, p. 260).

Uma abordagem é a efetiva, do projeto pensar em crescimento real, em expansibilidade, como Le Corbusier desenvolveu no Museu Mundial do Mundaneum (1929), no Museu de Arte Contemporânea, em Paris (1931) e no Museu do Crescimento Ilimitado (1939). Neles empregou o princípio gerador real do náutilo, que cresce pela série Fibonacci – cresce a criatura e, portanto, a espiral, por adição de invólucros adequados ao seu tamanho. Corbusier sabia que tal princípio aliava a geometria, a ordem e a organicidade do crescimento.

Es un medio de llegar a hacer construir em París un Museo en condiciones que no sean arbitrarias, sino que (...) sigan las leyes orgánicas del crecimiento que están en el orden en que se manifiesta la vida orgánica, siendo susceptible de agregarse en armonía, habiendo precedido la idea de conjunto a la da parte. (BOESIGER; GIRSBERGER, 1971, p. 296)

Conotação importante: “El Museo es extensible a la voluntad; tiene planta en espiral, verdadera forma de crecimiento armonioso y regular” (BOESIGER; GIRSBERGER, 1971, p. 236). Trata-se de dominar o crescimento, de forma a não corromper a ordem do edifício. Outro comentário sobre o Museu do Crescimento Ilimitado nos dá a chave: “El conjunto es regulado por relaciones de sección de oro que aseguran combinaciones fáciles, armoniosas, ilimitadas” (BOESIGER; GIRSBERGER, 1971, p. 238). A forma é harmônica porque regulada por princípios geométricos. A ampliação é fractal:¹⁷ além de gerar uma forma controlada, é infinitamente extensível, apenas altera o

¹⁶ “La forma [em Wright] se concibe como algo que crece y, como resultado de este crecimiento, el espacio es una simple zona vital, constituida en una sola dimensión” (ZEVI, 1993, p. 13).

¹⁷ Uma característica fractal é a “ego-semelhança”, a semelhança de suas partes componentes com o original, independentemente da escala. É o que acontece com o processo das folhas formato A, uma função iterativa simples, a seção áurea, ou a série Fibonacci, igualmente fractal e simples, a guiar a formação do náutilo.

tamanho, e não a conformação. O acesso, anisotropia em potencial, se contorna por artifício em desnível.¹⁸

Outra abordagem é formal, da idéia de crescimento. A espiral evoca um crescimento, uma força que molda a matéria, que pertence somente ao reino da percepção e não à maneira real de sua construção, nem anterior nem futura. Uma idéia de revolução, de geração, não apenas algo que se dá no tempo, mas algo que se revolve, que segue em movimento em torno de um mesmo eixo, de um mesmo princípio.

Em F. L. Wright, o tema da espiral vem pela forma do fuso invertido. O mais famoso é o Museu Solomon R. Guggenheim (1956-59).¹⁹ O resultado é uma idéia de ascensão, não de crescimento, reforçada pelo espaço interno condicionado por uma rampa contínua, experimentado em percurso. Em vez de uma espiral, a forma wrightiana é um helicóide – não como desenho, mas como expressão – em que o componente vertical sobrepuja o horizontal. A espiral bidimensional é a emanção geométrica da idéia da concha, a razão de seu fascínio na ótica de Bachelard.

Porém, estamos indo de encontro à Igreja do CAB e a suas metáforas. A flor pertence ao reino das imagens vegetais. A metáfora vegetal se entrelaça de duas maneiras na história da arquitetura e na história das teorias da arquitetura: como material de construção e como analogia formal, nos detalhes decorativos ou na forma compositiva global. Sem distinção rigorosa, pois os argumentos vão de um nível a outro.

A questão construtiva foi usada em defesa de certos estilos, através de primitivismos ideais que os sacramentavam como primeira, e arquetípica, forma arquitetônica. Assim foi na defesa dos estilos clássicos, em especial do grego, a partir do argumento de que sua forma é uma transposição para a

¹⁸ Nos dois primeiros projetos, o prédio cresceria ao rés-do-chão, e o acesso se daria por túnel, começando de seu princípio germinativo. No último, um edifício elevado sobre pilotis, o acesso seria ao rés-do-chão, novamente chegando ao centro.

¹⁹ E ainda nos projetos: **Gordon Strong Automobile Objective and Planetarium** (1924-25); **Self-Service Garage** (1949) e **Monumento a Haroun al-Raschid**, do Baghdad Cultural Center (1957).

pedra de elementos em madeira.²⁰ Elaborou-se o mito do abrigo primitivo, onde os ornatos de acanto da ordem coríntia seriam florações reais de troncos recém-cortados.²¹ Entre a inspiração formal do tronco ramado e sua ramificação real pós-construção, transcendeu-se o uso da madeira como material de construção. Igualmente defendeu-se o gótico, na mesma época, como derivado do uso da madeira, com as mesmas peculiaridades. Suas florações não se limitariam a modestos capitéis, porém inspirariam a efusão gótica, tomada por outros como temas fantásticos ligados à imaginação desenfreada do medievo.²² Importa-nos aqui a questão dos motivos, os fatos dos discursos que avançam sobre tais metáforas, e não os fatos arquitetônicos primordiais.

O reino vegetal é fonte de inspiração para ornamentos de variadas épocas: as folhas de acanto das colunas gregas coríntias e, nos pilares egípcios, as colunas inspiradas em feixes de papiros, folhas de palmeira e de lótus.²³ O *art nouveau* também bebia no manancial dos temas vegetais.²⁴ A partir do mote da coluna, Wright nos dá um exemplo magnífico, fenômeno à parte no terreno das imagens. Trata-se do S. C. Johnson and Son Company Administration, Racine, Wisconsin (1936-39). Seus pilares foram associados a grandes folhas de nenúfar, seguras por talos esbeltos. A luz nega o papel de apoio – aparentemente, a folha mal encosta no teto. E o talo brilha espectral. Porém, nossa trajetória não se concentrará nos detalhes, mas partirá para aqueles prédios cuja forma total é nitidamente inspirada por tais temas.

Queremos sair da árvore e avançar rumo à flor, da qual Valéry elogia a síntese e força evocativa. Da verticalidade, passamos à idéia de pétala, de

²⁰ Presente em Vitruvius (no Primeiro Livro) e recontada, com diferentes conotações e diferentes percursos, por M. A. Laugier, A. C. Quatremère de Quincy, Gottfried Semper, entre outros (RIKWERT, 1999).

²¹ M. Ribart de Chamoust, em seu *L'ordre français trouvé dans la nature, présenté au Roi le 21 de septembre 1776* (1783), fala da floração que inspira a arquitetura clássica.

²² James Hall, em “On the origin of gothic architecture”, em *Transactions of the royal society of arts and sciences of Scotland* (1797), usa o mesmo argumento de Ribart de Chamoust, exemplificando com obra que ele mesmo construiu e deixou florescer, para a arquitetura gótica.

²³ Rikwert (1999) afirma que os pilares não simulavam as árvores, mas postes de madeira decorados com folhas e hastes, já que a própria atadura foi estilizada em pedra.

²⁴ “Se é certo poder-se considerar como um dos temas dominantes do *art nouveau* a curva longa e sensível, semelhante ao caule de um lírio, à antena de um inseto, ao filamento de uma flor” (PEVSNER, 1995, p. 79).

algo leve e amplo sustentado por um talo, presente na obra de Wright em Racine. E da pétala, que pode servir tanto à idéia de flor quanto à de folha, chega-se à flor a partir do princípio da floração, de algo que se ramifica, que desabrocha, que sugere, estaticamente, um processo dinâmico na natureza. Singular apropriação da imagem da flor faz o Pavilhão da Venezuela, na Expo Hannover em 2000, do arquiteto Fruto Vivas. Nele, as folhas/pétalas se movem: ora estão abertas, em balanço, levíssimas, brancas, ora se fecham e protegem o espaço exterior. As folhas/pétalas são armações metálicas e lonas tracionadas, num uso inusitado e feliz da tecnologia ao seu alcance. Nela tudo é luminosidade. Mutável de acordo com o clima, uma interpretação que penetra em significados ecológicos, mais afim com os novos conhecimentos e sentidos que os temas vegetais possuem atualmente.

A crítica ao prédio

Toda narração é um percurso e uma obra polifônica como essa é repleta de percursos possíveis e de significados que emergem em distintas escalas, a partir de diversas leituras. Tornar a apreciação dessa obra algo inteligível é um tento.

A igreja é uma espiral formada por pétalas aninhadas no seio da rocha, que quase encosta no beiral (FIG. 1), à entrada. O arrimo tem uma inclinação suave, uma leve concessão de braços poderosos para com a flor que desabrocha ali, feita de matéria mais esguia. A base seria também um ninho, outra figura poderosa como metáfora (BACHELARD, 1996). Além da igreja, há uma edificação anexa, com espaços dedicados aos padres, sob um falso arrimo e um terraço-jardim, que a tornam similar ao talude do outro lado (FIG. 2). O anexo revela-se somente seguindo parte da trajetória da entrada para o estacionamento. A orla de pedra inicia-se lentamente, em curva, desimportante.



FIGURA 1 – Igreja do CAB, acesso principal.
Foto do autor.



FIGURA 2 – Arrimo na lateral, com anexo dos
padres abaixo. Foto do autor.

A apologia é a dos elementos naturais: o entorno boscoso (que vem se perdendo ao longo dos anos), o acesso enviesado em sombra e os beirais amplos. A igreja foi construída quando o acesso era ainda uma área distante da cidade, mata e charcos do começo ao fim. Hoje, em franca urbanização, a localização da igreja perde a sua aura de mistério. A vegetação cresceu na fachada principal e alcança os beirais mais altos, e somente eles restam (FIG. 3). Lambris de madeira verticais vedam o intervalo entre os pilares – ainda que com menos verdor, conferem o sentido de organicidade vertical.



FIGURA 3 – Parede do altar vista do exterior.
Foto do autor.

São as pétalas o fato construtivo mais significativo. Cada uma sobe por seu mérito próprio, sem encostar-se às demais (FIG. 4). Pequenas vedações entre as pétalas impedem a entrada de água. Doze giram em espiral que se encerra no momento em que completa o círculo. À medida que se afunila, cresce em altura. A entrada principal é no ponto mais largo e baixo da espiral. As pétalas são uniformes em sua lógica, embora cada uma tenha dimensões distintas. As mais baixas são mais largas e seu talo, mais robusto. Adelgaçam-se e elevam-se até o altar. Diminuem em largura, pois a espiral arremete para dentro. A analogia literal com a folha é o fundamento de sua estrutura: a rigidez é conferida por espinha de nervuras, na parte superior. As ripas da forma, diagonais, dão-lhe mais dinamismo e estendem a força de nervura ao talo. Em vez de um buquê de feixes centrais que se orientam para fora, é uma flor que ascende invertida: os talos são exteriores e as pétalas voltam-se para dentro e para cima. É o somatório das pétalas que forma o espaço arquitetônico, e o prodígio está em um edifício composto por partes claramente discerníveis. No abrigo umbroso de tais folhas, largas como as folhas tropicais, vedações leves, de madeira treliçada e vidro, dizem: “Aqui se pode fazer o culto”. A igreja se irmana com as árvores vizinhas. O vidro fumê aprofunda as sombras. O interior é tomado pelas nervuras da cobertura – formada pela simples geometria de cada pétala, o conjunto é intenso.



FIGURA 4 – Acesso à igreja.
Foto do autor.

A circularidade da igreja não se restringe ao abraço do arrimo e aos talos. Os caminhos são dessa maneira, simples em planta baixa, de articulação imaginativa. A entrada principal é um arco, como um caminho lateral, oculto entre vegetação e altar. Também são arcos os caminhos enterrados e o anexo, conectados entre si por raios. O espaço interior, porém, ocupa-se à maneira de planta quadrangular, a partir da disposição do biombo, do altar e dos bancos.²⁵ O comportamento, onde tudo se desenha circular, é quadrangular (FIG. 5).

Um fenômeno à parte é o batistério. Entranhado na terra, chega-se a um espaço ovalado, abraçado pela pedra, polarizado pelos extremos, dramaticamente iluminados pela luz zenital, revelando as nuances da pedra. Em uma o altar e, no lado oposto, a pia batismal. Do lado exterior, constitui volume que se alça a partir do falso talude. Em planta, ambos são lugares distantes. Construtivamente, fazem parte da mesma edificação. O volume externo é discreto e não se revela com facilidade. Somente percorrendo o terraço gramado da ala dos padres, as operações se revelam: as lajes em desnível e suas janelas, para o jorro de luz do batistério (FIG. 6). Lajes também gramadas. No interior a pedra se amolda. Os arrimos são inclinados e os caminhos variam em largura: abrem-se na entrada do batistério, afinam-se no corredor a partir

²⁵ Essa observação perspicaz é do arq. Sérgio Kopinsky Ekerman. As conclusões, no entanto, não lhe podem ser imputadas.

do acesso franco ao reservado e nos cômodos dos padres. O teto é de concreto aparente, com formas de compensado ou de tábuas, os pisos e paredes têm concreto apicoado e silicret (placas pré-moldadas), todos êmulos da pedra. No batistério impera a imagem da gruta, com larga trajetória, que não nos arriscaremos a percorrer. O que está enterrado, por ora continuará assim.

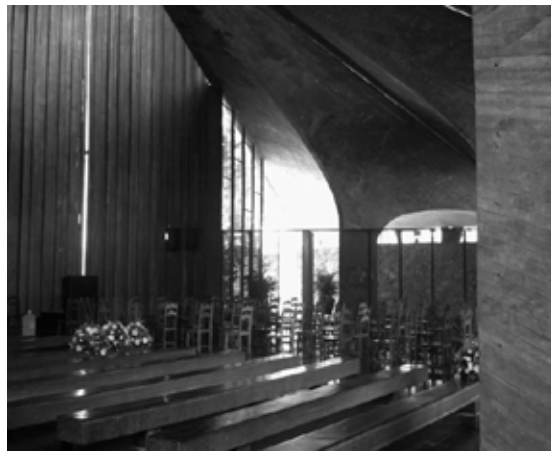


FIGURA 5 – Interior da igreja.
Foto do autor.

Acreditamos ser a igreja uma obra genial, que se inscreve em longas genealogias da tradição arquitetônica. Há um diálogo possível a partir de obras distantes no tempo e no espaço. As comparações esclarecem a força da poética da Igreja do CAB.

Em relação ao Pavilhão da Venezuela, a igreja explora outro universo de sensações e significados. Está aninhada em um recanto, cresce graciosamente, embora estática na construção, oferece ambientes umbrosos e o abraço da caverna ao rés-do-chão e em espaços enterrados e semi-enterrados. Um mesmo princípio pode alimentar duas sinestésias opostas, ainda assim ricas. Já as folhas de nenúfar da sede da Johnson Wax Company são levíssimas. Brancas, ampliam-se à medida que sobem, a transição é suave, e sua folha se desmaterializa pela luz do teto. As folhas da igreja produzem sombra densa, são vigorosas, de talo grosso, forte com as estrias do ripado aparente, mostrando suas linhas de força, angulosas onde em Wisconsin são curvas, e uma direção

clara. Em Wisconsin estamos em um bosque encantado no meio do prédio, que oculta por artifícios da luz ser uma parte estrutural dele. Estão ainda dentro de um prédio. Em Salvador, a formação é o próprio prédio, sem nada a mais senão algumas vedações, que não tiram a força expressiva de seus talos e folhas. O prédio emerge de um talude suavemente construído, rotacionando, com a base de seus talos aninhada, sem tocar, em pedras. No reino das imagens, aponta um caminho particular e o faz com êxito.



FIGURA 6 – Talude e teto gramado do anexo da igreja.
Foto do autor.

128

Panofsky (2002, p. 407) fala da obra de Carl Wilhelm Kolbe, o Velho (1757-1835), “que costumava construir selvas e florestas admiráveis, aumentando o tamanho de arbustos e árvores”. Não se trata disso, a igreja? De algo tornado gigante, de algo que, com seu gigantismo, flor à distância, torna-se floresta em seu interior? A igreja possui a virtude de suas metáforas emergirem em diferentes escalas, do conjunto ao detalhe.

Ao contrário do Museu do Crescimento Ilimitado, que se enrodilha para deixar claro que cresce sobre si mesmo, a igreja mal encerra o perímetro. Seu efeito espiralado dá-se por aceitar o impulso ascensional das partes que a compõem. Elas crescem a alturas sucessivas, e sua geometria, clara em planta, não é tão evidente ao olhar. Porém, a maneira como explora a verticalidade não dificulta a percepção do arquétipo do caracol, mas o reforça, à medida que se

percebe o movimento de rotação, e que sua abertura, rebaixada em relação à sua altura, também oculta o seu interior, por sua curva (FIG. 7).



FIGURA 7 – Parte superior do batistério em primeiro plano e igreja em segundo, a partir dos fundos.
Foto do autor.

A simplicidade densa em síntese, forte na imagem, no impacto. Capaz de inspirar sonhos, dos mais variados tipos. Um gesto conciso, a racionalidade compositiva, giros simples de compasso, acessos de um círculo a outro, a serviço do devaneio. Poucos elementos, repetições e diferenças simples.

O vínculo do edifício com o sagrado

O edifício não adota nenhum elemento da iconografia como mote formal, tal como a Igreja de Nossa Senhora de Fátima ou a Catedral de Brasília, ambas de Oscar Niemeyer e de 1958, inspiradas respectivamente no chapéu de uma freira e na figura de mãos segurando um cálice.²⁶ Não se vincula ao rito litúrgico em si como raiz do significado, como nas basílicas e seus deambulatórios. Tampouco opera com significados num nível imperceptível ao leigo, como no desenvolvimento das plantas centrais renascentistas,

²⁶ Niemeyer, em seu projeto para a nova Catedral no Caminho Niemeyer, a faz em forma da mitra papal. F. L. Wright faz a capela da **Unitarian Church**, Wisconsin (1947), a partir das mãos conjugadas no ato da prece. E Corbusier, em **Notre Dame du Haut**, Ronchamp (1956), consegue, na complexa forma, evocar também o chapéu de uma freira.

que implicavam uma concepção do universo e uma nova situação do divino e de seus representantes, como a versão de Bramante para a Basílica de São Pedro. A circularidade da planta da igreja, em seu interior, abriga uma disposição quadrangular, à maneira das igrejas tradicionais. A estrutura conforma um vão livre disposto de modo modesto, sem grandes arranques. Aqui não se questiona se o significado sagrado conferido é novo. Mas a forma não realça nem mesmo a disposição tradicional.

É clara a associação intencional do prédio com a idéia de natureza. Porém, a capela como expressão da divindade e, em especial, da divindade cristã, não se sustenta nessa relação, já que não é algo constitutivo da tradição iconográfica católica.²⁷

A interpretação das catedrais góticas como floresta petrificada é atributo dos séculos XVIII e XIX. Por um lado, interpretações deterministas da pedra como expressão de uma construção anterior, de peças de madeira e seus brotos em foliação. Outras, românticas, como evocações de tempos pagãos na floresta e da própria floresta como espaço dos poderes visíveis e invisíveis da natureza. A primeira interpretação encontra-se na **Notícia sobre as ruínas da Roma Antiga** (RIKWERT, 1999), originalmente atribuído a Rafael Sanzio (ou pseudo-Rafael), e depois a Bramante ou Baldassare Peruzzi (PANOFSKY, 2002), que entende a arquitetura gótica como uma transposição de formas rudimentares de cobertura. A segunda concepção, a catedral como uma floresta, parece ter origem no Bispo de Warburn, em comentário à Epístola de Pope ao Lord Burlington (RIKWERT, 1999).²⁸ A sacralidade desses espaços não tem relação com nenhuma analogia natural. A simbologia medieval não investe em tal metáfora. Interpretação posterior é que alimentou o apreço dado ao gótico. As catedrais góticas tornam-se emulações das florestas de antanho à luz do romantismo, que estabeleceu um novo olhar sobre a natureza e lugares

²⁷ Não se descarta o panteísmo ou religiões onde a natureza é a imanência do sagrado. Apenas tal não é o propósito de um templo cristão, muito menos católico.

²⁸ O filósofo Hegel percebe que a poética da nave gótica é a da floresta, porém alerta que esse não foi modelo formal de tal arquitetura: trata-se de uma percepção e não de um sentido originário (RIKWERT, 1999).

como montanhas e florestas, prenes de uma nova subjetividade. A natureza, toda ela e não um perfil específico, será a manifestação de um divino difuso e abstrato, relacionando-se escassamente à teologia convencional (GUINSBURG, 1978).

Há referência a uma capela verde na Idade Média tardia, a partir de elementos anteriores ao cristianismo, em **Sir Gawain e o cavaleiro verde** (TOLKIEN, 1990, p. 70). Mas era uma conformação natural – uma caverna com três entradas frontais encimada por vegetação espessa, “verde” – e não uma capela propriamente dita, a serviço de poderes que, senão demoníacos, ao menos eram distantes da beatitude da comunhão com o Deus único.²⁹ Por último, há a ubíqua figura do homem verde, presente na iconografia das mais diversas igrejas católicas européias, e mesmo brasileiras, associado a divindades pagãs, pré-cristãs, da natureza. Nos ornatos vegetais das igrejas, emerge o seu rosto, que pertence a uma simbologia não assumida pela igreja católica. Um vínculo do divino com o sagrado, mas não o divino católico, aposto ao significado assumido das igrejas e catedrais.

Restam-nos os aspectos sinestésicos, como a luz, fundamental em vários espaços religiosos.³⁰ Entretanto, não pertence à matéria central de trabalho da igreja, ao contrário de outros projetos religiosos paradigmáticos.³¹ No interior da igreja, a iluminação zenital não se estabelece com nitidez – é um resultado previsível na lógica que gerou a edificação. A luz não incide de maneira diferente no lugar do altar. E a iluminação do conjunto, embora contida, é homogênea e presente o suficiente para evitar uma distinção clara entre platéia e altar.

²⁹ No conto há reminiscências dos cultos celtas e anteriores, incorporados à lógica cristã. Não seria estranho que a capela verde derivasse de algum espaço sagrado anterior, porém distante do rito católico, senão por uma paródia sinistra.

³⁰ A luz é fundamental para a experiência religiosa (WEIGHTMAN, 1996): através da sua presença ou ausência separa o sagrado do profano e, em suas formas cognitivas, estéticas e simbólicas, favorece a percepção sensorial e emocional (TUAN, 1978; ROSENDAHL, 1999).

³¹ A **Unitarian Church** (1946) de F. L. Wright e **Notre-Dame du Hâut** (1950-54) de Le Corbusier apresentam concepções sacras relacionadas à luz. Na primeira a luz dilui-se no ambiente, de maneira leve. Na segunda, realça a espessura e textura das paredes e a escuridão do interior por focos pontuais coloridos.

O outro elemento é o espaço ascensional. Porém, as pétalas não convergem para o centro, mas para pontos de um círculo imaginário de dois metros de raio a partir de um centro, que as bordas de cada folha tangenciam. O vetor construído pelas nervuras e pétalas não coincide com a dilatação do espaço. O centro genérico para onde convergem as linhas é o mais baixo do conjunto, já que para ele também convergem as folhas mais baixas. O ponto superior do interior não é simétrico e está oculto em um canto acima do altar. A luminosidade o revela, e a vedação vertical do altar puxa o olhar para cima. Essa ambigüidade não se resolve, nem comunica nada relevante. O centro virtual das pétalas, eixo dado por um tubo que as conecta na vertical a partir de ponto em comum, não recai sobre o altar, mas em um ponto assimétrico, no equilíbrio de importância dos espaços. Seu vetor vertical será uma consequência inevitável da força comunicativa da estrutura, diluída por um sentido horizontal dado pelo vão, pela inclinação do arrimo, pela transparência entre solo e beiral, pela extensão do beiral e pelo modo como as pétalas se abrem, suavemente (FIG. 8).

132



FIGURA 8 – Altar e conjunto das pétalas.
Foto do autor.

O batistério conta-nos outra história. É uma gruta, que se imiscui em outra sinestesia do sagrado, apelando para o primeiro espaço cristão no Ocidente, as catacumbas. E a intensidade simbólica da luz permite o uso parcimonioso de ícones evidentes, como a cruz. Mas o batistério não é o espaço central da edificação, nem tem o dom de lhe conferir o caráter de revelação (FIG. 9).



FIGURA 9 - Altar do batistério.
Foto do autor.

Arriscamos afirmar que na Igreja do CAB o significado religioso não é o mais importante. É uma dimensão não marcante, em meio a outros atributos mais intensos. O prédio é mais um regaço sereno que o local de uma hierofania cristã; para a meditação tranquila, mais que para o culto religioso.³² Graciosa e sem ter seu atributo católico conferido por similitude formal com arranjos anteriores, a Igreja do CAB bem poderia ser uma capela verde. Em sítio boscoso, rodeado por taludes plantados, materializando no concreto formas vegetais sobre pedras – na verdade, arrimos e construções com tal revestimento – que a protegem. Cumpriria com melhor performance essa figura poética.

³² O culto nas igrejas católicas fundamenta-se no rito coletivo, conduzido por alguém mais instruído na doutrina e na fé. Um edifício caracterizado pela tranquilidade e mansidão, sem a força de um eixo, seria adequado para o rito muçulmano – as mesquitas são essencialmente lugares coletivos de oração individual.

Conclusão

Não coube rastrear influências. Não está em questão se o arquiteto conhecia seus antecedentes e os digeriu de forma criativa para a confecção da obra. Quisemos mostrar que a igreja é uma contribuição singular dentro do tema – escasso mas recorrente – dos edifícios que se desenham a partir de imagens primordiais, e especialmente de algumas imagens, desenvolvendo explicitamente a flor e o caracol, com evocações da gruta. Uma soberba materialização, extremamente sintética e forte. O programa arquitetônico do rito religioso foi mero pretexto para desenvolvimento. Ainda que o edifício seja uma igreja, não acrescenta nada à história específica do espaço religioso, nem à questão da natureza como imbuída ou portadora de conteúdo sagrado – embora esta seja mais escassa do que pareceria à primeira vista. Outras perguntas possíveis darão lugar a outras abordagens, que seguramente encontrarão outros atributos.

A comparação com exemplares de primeira grandeza da arquitetura ocidental visa a mostrar que em nenhum dos casos a igreja é obra inferior. Situa-se no mesmo patamar, por motivos diversos. E quisemos mostrar um dos motivos, pesquisa que não pode ser empreendida em todos os prédios, visto que nem todos possuem liberdade de alçar vôos formais e penetrar no imaginário dos homens e da arquitetura dessa maneira. Ainda uma última observação, a partir de comentário do próprio autor:

134

Gosto mais de certos projetos do que de outros, tem obras que a gente rejeita um pouco porque foram deturpadas, não gostaria de ter feito. E em outras, mesmo aquelas de que gosto da concepção, como é o caso da igreja do CAB, de 1975, fico triste ao ver que o espaço interno se deteriorou da forma que está hoje, com um painel horrível sobre o altar, descaracterizando tudo. Foram feitas tantas confusões naquele espaço que nem entro lá, apesar de ser um projeto que me deu muita alegria. (LIMA, 2004, p. 94)

Há sempre uma distância entre o projeto e a execução. Distantes dos círculos de divulgação mais intensa da arquitetura, certos arquitetos, como João Filgueiras Lima, nem sempre recebem o merecido reconhecimento. Não bastasse isso, o poder público descuida da manutenção dos seus prédios. Ainda que conturbada por contingências de sua execução, alheias ao traço do

arquiteto, e relegada a um descaso injusto – como é qualquer descaso com o patrimônio público – a Igreja do Centro Administrativo emerge como uma obra singular na paisagem arquitetônica brasileira, digna de figurar entre os destaques da produção mundial.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BLAKE, Peter. **Os grandes arquitetos**: F. L. Wright e o domínio do espaço. Rio de Janeiro: Record, 1966.

BOESIGER, W.; GIRSBERGER, H. **Le Corbusier 1910-65**. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

CORDIVIOLA, Alberto Rafael. **Bahia: tempo, cidade, arquitetura – em torno às transformações da “Nova Bahia”**. 2005. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

COSTA, Lúcio. **Lúcio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

FORSEE, Aylesa. **Frank Lloyd Wright: vida e obra**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1962.

FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GUINSBURG, Jacó (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

IRIGOYEN, Adriana. **Wright e Artigas: duas viagens**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

JENCKS, Charles. **Movimentos modernos em arquitetura**. Lisboa: Edições 70, 1985.

LIMA, João Filgueiras. **O que é ser arquiteto: memórias profissionais de Lelé. Depoimento dado a Cynara Menezes**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RIKWERT, Joseph. **La casa de Adán en el paraíso**. 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

ROSENDAHL, Zeny. **Comparação entre as Hierápolis da América Latina e Europa: uma introdução**. In: ROSENDAHL, Zeny. **Hierápolis: o sagrado e o urbano**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999. p. 74-110.

TOLKIEN, J. R. R. **Sir Gawain and the green knight: Pearl and Sir Orfeo**. London: Unwin Paperbacks, 1990.

VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

ZEVI, Bruno. **Frank Lloyd Wright**. 5. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

Endereço para correspondência
Daniel J. Mellado Paz
Conj. Guilherme Marback, setor 1, bloco 4, ap. 202
41720-005 - Imbuí - Salvador - BA
e-mail: danielmelladopaz@hotmail.com