

**Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes**

JAQUELINE PEREIRA DE VASCONCELOS

CÚPULAS EM IGREJAS DE SÃO PAULO

**SÃO PAULO
2020**

JAQUELINE PEREIRA DE VASCONCELOS

CÚPULAS EM IGREJAS DE SÃO PAULO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais,

Área de Concentração: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli

**SÃO PAULO
2020**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

V331c Vasconcelos, Jaqueline Pereira de, 1990-
Cúpulas em igrejas de São Paulo / Jaqueline Pereira de Vasconcelos. - São Paulo, 2020.
192 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Arte sacra. 2. Arquitetura de igrejas. 3. Patrimônio cultural. 4. Cúpula. I. Tirapeli, Percival. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 726.5

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

JAQUELINE PEREIRA DE VASCONCELOS

CÚPULAS EM IGREJAS DE SÃO PAULO

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, com a Área de concentração em Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, pela seguinte banca examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Percival Tirapeli
UNESP – Instituto de Artes

Prof. Dra Rosângela da Silva Leote
UNESP – Instituto de Artes

Prof, Dra Maria Elisa Linardi
Instituição Externa

São Paulo, 25 de agosto de 2020

Dedico aos meus pais, pilares da minha formação como ser humano. Agradeço pelo apoio incondicional em todos os momentos difíceis da minha trajetória acadêmica. Esta é a prova de que todo o investimento e toda a dedicação valeram a pena.

À minha irmã, pelas orações, carinho e torcida nesta jornada.

Ao meu noivo, Jean, pois sua presença tornou esta jornada mais fácil. Esta é uma das conquistas ao seu lado.

Ao meu amigo, Iury Gregghi, que foi uma fonte inesgotável de apoio técnico e de boa vontade durante todo o processo.

AGRADECIMENTOS

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”. Agradeço à agência de fomento, pela concessão da bolsa de mestrado que possibilitou a execução desta pesquisa.

Meus respeitosos agradecimentos ao meu orientador, Percival Tirapeli, pela confiança. É uma honra fazer uma pesquisa com um mentor de conhecimento tão aprofundado no assunto, que, apesar da intensa rotina de sua vida acadêmica, aceitou me orientar nesta dissertação

Aos professores do Mestrado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unesp, pelo crescimento acadêmico e conhecimento que me proporcionaram dentro da Instituição durante esse período.

Agradeço pela contribuição da banca examinadora da qualificação, à Dra. Karin Philippov e à Dra. Maria Elisa Linardi, que, a partir do conhecimento e sensibilidade, sugeriram caminhos seguros.

À participação da banca de defesa, composta por Dra. Maria Elisa Linardi e Rosângela da Silva Leote.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), agência de fomento, pela concessão da bolsa de mestrado que possibilitou a execução desta pesquisa.

Ao Instituto de Artes da Unesp, desde o processo seletivo, e durante a permanência na Universidade.

Às vivências como pesquisadora na área do patrimônio sacro, e à inserção no grupo de pesquisa Barroco Memória Viva.

Às professoras da Universidade do Oeste Paulista (Unoeste), Denise Penna Quintanilha e Adriana Pedrassa Prates, que me apoiaram desde as aulas como aluna ouvinte no Instituto de Artes da Unesp.

Aos professores que me auxiliaram desde o processo seletivo até a conclusão do curso, Maria Elisa Linardi, Fernando Teixeira Luiz, Patrícia Lakchmi Leite Mertzig, André Luiz Gonçalves de Oliveira e Paula Ferreira Vermeersch. Foram também eles os que auxiliaram com livros e outras fontes bibliográficas.

À professora Dra. Rosângela da Silva Leote, que acompanhou o pré-projeto, no início do ingresso na Instituição, acolhendo-me como discente do programa.

Ao professor Dr. Agnus e à professora Dra. Joedy Luciana Barros, que colaboraram no aprofundamento da minha identidade como artista plástica.

Ao querido professor Luiz Alberto de Genaro, que, por meio da prática e reflexão pictórica, ajudou na minha construção como artista plástica, reforçando a minha vocação e promovendo o conhecimento da teoria através da prática.

Aos funcionários da secretaria da Pós-Graduação, Fábio Akio Maeda e Rodrigo Gutierrez Leão, que sempre foram atenciosos com minhas dúvidas.

À Biblioteca do Instituto de Artes da Unesp, que possui vasto acervo bibliográfico específico da área, inspirando a pesquisa e a permanência no espaço.

À Biblioteca da Universidade do Oeste Paulista (Unoeste), pelo acolhimento como ex-aluna enquanto estive transitando na cidade de Presidente Prudente.

Aos meus amigos Gustavo Thiago Souza Andrade e Mariane Cristina de Souza, por poder contar com o apoio durante o curso.

Também agradeço à minha colega do curso, Paloma Bazan, pelo companheirismo e cooperação mútua durante esses anos.

Aos amigos que fiz durante esse período na Instituição e no grupo Barroco Memória Viva.

“A arquitetura é a vontade de uma época traduzida em espaço.”

Mies van der Rohe.

RESUMO

A presente pesquisa investiga as cúpulas localizadas nas igrejas católicas da cidade de São Paulo–SP e contempla sua importância como elemento arquitetônico nessas edificações. Pretendeu-se, à luz da história da arquitetura sacra ocidental, compreender o significado simbólico da cúpula e as relações que ela estabelece com a própria edificação. Foi realizado o estudo de caso de cinco igrejas da capital paulista, inclusas no contexto arquitetônico e histórico local. Parte das igrejas apresentadas foram reedificadas e outras foram erguidas durante o final do século XIX e início do século XX, as quais pertencem à arquitetura eclética.

Constata-se a importância de reconhecer o devido valor do aludido patrimônio, em união aos estudos que vêm sendo realizados em pesquisas historiográficas, artísticas e arquitetônicas, de maneira que possa despertar o interesse para a conservação e manutenção desse patrimônio.

Palavras-chave: Arte Sacra. Arquitetura Eclética. Cúpula. São Paulo. Igrejas.

ABSTRACT

This research investigates the domes of the Catholic churches of São Paulo (SP) city and addresses their importance as an architectural element in these buildings. Supported by the history of Western sacred architecture, it aimed to understand the symbolic meaning of the dome and the relations it establishes with its own construction. A case study of five churches located in the capital of São Paulo was carried out. These churches belong to the local architectural and historical context. Some of them were rebuilt and others were constructed during the late 19th and early 20th centuries and belong to the eclectic architecture. Recognizing the value of the patrimony in conjunction with the studies that have been carried out in historiographic, artistic and architectonic research is a key element in order to arouse the interest for the conservation and maintenance of this patrimony.

Keywords: Sacred Art. Eclectic Architecture. Dome. São Paulo. Churches

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Planta baixa do Panteão	21
Figura 2 - Corte do Panteão	23
Figura 3 - Corte esquemático com volumetria em perspectiva da Basílica de Constantino	25
Figura 4 - Planta baixa da Basílica de Magêncio e Constantino	25
Figura 5 - Basílica cristã, São João Laterano, Roma (318 324 d.C)	26
Figura 6 - Corte esquemático e planta baixa da Basílica de Santa Costanza	27
Figura 7 - Corte esquemático e planta baixa da Basílica de Santa Sofia	29
Figura 8 - Corte esquemático e planta baixa da Basílica de Santa Sofia	31
Figura 9 - ilustração para identificação visual de elementos da arquitetura	33
Figura 10 - Planta baixa da basílica de Santiago de Compostela, 1112	34
Figura 11 - Esquema proposto por Pietro Cataneo	34
Figura 12 - Cúpula oval da Catedral de Pisa (1092)	35
Figura 13 - Desenho ilustrativo da Catedral de Pisa em visão lateral e frontal (1092)	35
Figura 14 - Planta baixa da Catedral de Pisa	36
Figura 15 - Planta baixa da basílica de Santiago de Compostela, 1112	37
Figura 16 - Catedral de Santa Maria Assunta (1196 -1226)	39
Figura 17 - Planta baixa da Catedral de Santa Maria Assunta	40
Figura 18 - Planta baixa da Catedral Santa Maria del Fiore (1417)	41
Figura 19 - Corte esquemático da Catedral Santa Maria del Fiore (1417)	41
Figura 20 -- Esquema estrutural da cúpula da Catedral Santa Maria del Fiore	43
Figura 21 - Desenho da vista externada cúpula da Catedral Santa Maria del Fiore ..	43
Figura 22 - Mapa da cidade de São Paulo	57
Figura 23 - Mapa da cidade de São Paulo no ano de 1881	61
Figura 24 - Retrato de Dom Duarte Leopoldo e Silva	65
Figura 25 - Mapa da cidade de São Paulo, em 1905	70
Figura 26 - Mapa da cidade de São Paulo no ano de 1916	71
Figura 27 - Localização das igrejas em um recorte ampliado do mapa da cidade de São Paulo de 1916	72
Figura 28 - Vista frontal da fachada Paróquia Imaculado Coração de Maria	74
Figura 29 - Planta baixa da Paróquia Imaculado Coração de Maria, São Paulo	78

Figura 30 - Planta baixa igreja San Giorgio Maggiore.....	78
Figura 31 - Nave central da Paróquia Nossa Senhora da Consolação	79
Figura 32 - Nave central da Igreja São Jorge maior com vista para o altar-mor	80
Figura 33 - Vista em escorço da cúpula	81
Figura 34 - Cúpula em escorço	81
Figura 35 - Assinatura do pintor Arnaldo Meozzi.....	82
Figura 36 - Cúpula da igreja.....	87
Figura 37 - Santo Ambrósio de Milão (dc 340-397).....	88
Figura 38 - São Jerônimo de Estridão (347-420)	88
Figura 39 - Santo Agostinho de Hipona (354-430)	88
Figura 40- São Gregório Magno(540-604)	88
Figura 41 - Alegoria da virtude (PRUDENTIA)	91
Figura 42 - Alegoria da virtude (FIFELITAS)	91
Figura 43 - Alegoria da virtude CLEMENTIA.....	91
Figura 44 - Alegoria da virtude CASTITAS.....	91
Figura 45 - Alegoria da prudência, pintada por Girolamo Macchietti.....	95
Figura 46 - Fachada Matriz Paroquial Nossa Senhora da Consolação.....	98
Figura 47 - Fotografia da Igreja Nossa Senhora da Consolação no séc. XIX, após reforma de ampliação.....	100
Figura 48 - Desenho do primeiro projeto da fachada	101
Figura 49 - Desenho da fachada	101
Figura 50 - Planta baixa Planta da parte térrea da Igreja da Consolação.	102
Figura 51 - Planta baixa Pavia	103
Figura 52 - Cúpula catedral de Pavia	104
Figura 53 - Vista da cúpula.....	104
Figura 54 - A anunciação do Anjo a Virgem Maria imagem disposta na cúpula vista de baixo para cima	105
Figura 55 - Assunção de Nossa Senhora aos céus	107
Figura 56 - Vista frontal fachada da Paróquia de Santo Agostinho	111
Figura 57 - Foto de época vista lateral da Paróquia de Santo Agostinho.....	112
Figura 58 - Foto de época cúpula da Paróquia de Santo Agostinho	112
Figura 59 - Construção da cúpula da Igreja de Santo Agostinho	114
Figura 60 - Construção da cúpula da Igreja de Santo Agostinho	114
Figura 61 - Planta baixa de adição das capelas laterais	115

Figura 62 - Desenho da fachada	116
Figura 63 - Desenho da torre	116
Figura 64 - Catedral de Worms,1125, Alemanha	117
Figura 65 - Foto de época vista lateral da Paróquia de Santo Agostinho.....	117
Figura 66 - Planta baixa da Catedral de Worms,1125, Alemanha.....	118
Figura 67 - Vista em escorço da cúpula	120
Figura 68 - O Menino na Praia	121
Figura 69 – Santo Agostinho e Santa Mônica	121
Figura 70 - Toma e lê	121
Figura 71 – Morte de Santo Agostinho.....	121
Figura 72 - São João Evangelista	125
Figura 73 - São Mateus Evangelista	125
Figura 74 - Lucas Evangelista.....	125
Figura 75 - São Marcos Evangelista	125
Figura 76 - Fachada da Igreja Nossa Senhora da Achiropita.....	128
Figura 77 – Imagem de Nossa Senhora Achiropita em Calabreze.....	131
Figura 78 - Vista aérea da Paróquia N. Sra. Achiropita.....	133
Figura 79 - Planta baixa da Paróquia N. Sra. Achiropita	133
Figura 80 - Ilustração da planta baixalgreja San't Agnese	134
Figura 81 - Ilustração fachada da Igreja San't Agnese.....	134
Figura 82 - Vista da cúpula e teto da Paróquia Nossa Senhora Achiropita.....	135
Figura 83 - Vista frontal e lateral com cúpula	136
Figura 84 - Vista em escorço da cúpula central	136
Figura 85 - Pintura na cúpula central com o tema da coroação de nossa senhora.138	
Figura 86 - Pintura na cúpula central representando as preces de São Luiz Orione	141
Figura 87 - Pintura na cúpula central: Assunção de Nossa Senhora ao céu	144
Figura 88 - História de Nossa Senhora Achiropita	147
Figura 89 - Alegoria FIDES (Fé).....	149
Figura 90 - Alegoria CHARITAS (Caridade).....	149
Figura 91 - Alegoria PURITAS (Pureza).....	149
Figura 92 - Alegoria FIRMITAS (Tenacidade)	149
Figura 93 - Vista de baixo da cúpula central	152
Figura 94 - Vistas perspectivada da cúpula octogonal do altar-mor com penditivos.	

.....	153
Figura 95 - Vistas em escorço da cúpula octogonal do altar-mor com penditivos...	154
Figura 96 – São Marcos Evangelista.....	155
Figura 97 –São Mateus Evangelista.....	155
Figura 98 – São João Evangelista.....	155
Figura 99 –São Lucas Evangelista.....	155
Figura 100 - Assinatura do pintor de paredes Ceperó Perozzi.....	157
Figura 101 - Assinatura do pintor de paredes Pietro Gentili.....	157
Figura 102 - Documento timbrado por Dom Duarte Leopoldo e Silva.....	160
Figura 103 - Vista Frontal da Catedral da Sé, São Paulo.....	161
Figura 104 - Vista posterior da Catedral da Sé, São Paulo.....	162
Figura 105 - À direita Catedral da Sé na Praça da Sé, 1880 foto de autoria de Marc Ferrez.....	164
Figura 106 - Cúpula em construção durante a inauguração da Catedral.....	169
Figura 107 - Cúpula da Catedral da Sé.....	170
Figura 108 - Planta baixa da Catedral de Santa Maria Assunta (1196-1264), Siena.....	171
Figura 109 - Planta baixa da Catedral da Sé (1913-1954), São Paulo.....	171
Figura 110 - Planta baixa da Abadia de Saint-Denis, França.....	171
Figura 111 - Vista de baixo da Cúpula da Catedral da Sé.	173
Figura 112 - Vista aérea da catedral da Sé.....	174

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	18
2	O SIGNIFICADO SIMBÓLICO DA CÚPULA NA ARQUITETURA SACRA.....	20
3	ARQUITETURA SACRA PAULISTANA NA VIRADA DO SÉCULO XIX.....	48
3.1	Atuação do Arcebispo Dom Duarte Leopoldo e Silva na capital durante o início do século XX.....	65
4	CÚPULAS EM IGREJAS DE SÃO PAULO ERIGIDAS DURANTE O FIM DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX.....	70
4.1	Paróquia Imaculado Coração de Maria.....	74
4.2	Análise da iconografia disposta nos quatro penditivos da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - Tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.	88
4.3	Análise da iconografia disposta nos quatro penditivos da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b -Tema secundário ou convencional: A primeira interpretação do significado.....	90
4.4	Análise da iconografia disposta nas quatro faces da calota da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - Tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.....	91
4.5	Análise da iconografia disposta nas quatro faces da calota da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b -Tema secundário ou convencional: A primeira interpretação do significado.....	94
5	MATRIZ PAROQUIAL NOSSA SENHORA DA CONSOLAÇÃO E SÃO JOÃO BATISTA	98
5.1	Análise da iconografia disposta na primeira face da cúpula por meio aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.	106
5.2	Análise da iconografia disposta na primeira face da calota da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b- Tema secundário ou convencional.....	107
5.3	Análise da iconografia disposta na segunda face calota da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.	108
5.4	Análise da iconografia disposta na segunda face da calota da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b- Tema secundário ou convencional.....	109
6	PARÓQUIA DE SANTO AGOSTINHO.....	111
6.1	Análise das iconografias dispostas em quatro faces da calota da cúpula	

	por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.....	121
6.2	Análise das iconografias dispostas em quatro faces da calota da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b Tema secundário ou convencional.....	124
6.3	Análise da iconografia disposta nos quatro penditivos da por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.	125
6.4	Análise da iconografia disposta nos quatro penditivos da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b Tema secundário ou convencional.....	127
7	PARÓQUIA NOSSA SENHORA ACHIROPITA	128
7.1	Análise da iconografia disposta na primeira face da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.	138
7.2	Análise da iconografia disposta na primeira face da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: b- Tema secundário ou convencional.....	140
7.3	Análise da iconografia disposta na segunda face da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.	141
7.4	Análise da iconografia disposta na segunda face da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b- Tema secundário ou convencional.....	143
7.5	Análise da iconografia disposta na terceira face da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.	144
7.6	Análise da iconografia disposta na terceira face da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b- Tema secundário ou convencional.....	146
7.7	Análise da iconografia disposta na quarta face da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.	147
7.8	Análise da iconografia disposta na quarta face da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b- Tema secundário ou convencional.....	148
7.9	Análise das iconografias dispostas em quatro faces da calota da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.....	149
7.10	Análise das iconografias dispostas em quatro faces da calota da cúpula	

por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b- Tema secundário ou convencional.....	151
7.11 Análise da iconografia disposta nos quatro penditivos da cúpula do altar-mor por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.	155
7.12 Análise da iconografia disposta nos quatro penditivos da cúpula do altar-mor por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b- Tema secundário ou convencional.	157
8 CATEDRAL METROPOLITANA NOSSA SENHORA ASSUNÇÃO E SÃO PAULO - SÉ	161
9 CONCLUSÃO	175
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	178
GLOSSÁRIO	184

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa estuda o patrimônio sacro da cidade de São Paulo, diante da análise arquitetônica e artística das cúpulas que compõem as Paróquias: Imaculado Coração de Maria, Nossa Senhora da Consolação, Santo Agostinho, Nossa Senhora Achiropita e Catedral da Sé.

O patrimônio material imóvel – legado do passado que será transmitido às futuras gerações -, como é o caso das igrejas aqui abordadas, fazem parte de um conjunto de bens culturais existentes no país de estimável valor artístico, que deve ser preservado e protegido.

A obra arquitetônica é inseparável da história local, e o Brasil, considerando sua pouca idade, necessita expandir a atenção ao patrimônio, preenchendo pouco a pouco lacunas que impeçam atingir situações negativas, como, o recente incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro, ocorrido em 2018.

Cada elemento, componente de uma edificação, possui uma importância ímpar que agrega valor à edificação como unidade. Estudos que vêm sendo realizados sobre o patrimônio sacro paulistano abordam temas como: autoria das obras de arte, análises profundas sobre as obras de arte, sejam elas pintura ou escultura. Em mobiliário, há pesquisas que abordam o tema da talha; em arquitetura e história, aprofundamentos com pesquisas documentais em igrejas específicas, sejam coloniais, sejam ecléticas, que muito agrega em valor e preservação.

Ainda não foi realizada uma abordagem específica em relação à cúpula, como elemento específico integrante de um conjunto de igrejas ecléticas.

Logo, o trabalho pretende analisar as pinturas presente em quatro das cinco cúpulas em estudo. Para isso, o embasamento teórico parte do método iconográfico desenvolvido por Panofsky.

A pesquisa irá averiguar o uso das cúpulas na arquitetura sacra da capital paulista, em razão do seu uso ser mais comum nas edificações religiosas da cidade de São Paulo, do que nas outras grandes cidades brasileiras. Pretende-se essa investigação, porque seu emprego foi mais frequente em edificações religiosas datadas do final do século XIX e início do século XX.

Dentre os motivos que levaram à construção destes elementos, está o emprego recorrente da arquitetura eclética naquele momento, inserida em um

processo de substituição dos templos coloniais. Este processo está ligado à reedificação e à construção de novos edifícios arquitetônicos da cidade, aliado à transformação e expansão urbana, provenientes da culminância de fatores que ocorreram na capital, que serão abordados no desenvolvimento do texto.

A arquitetura eclética, em São Paulo, teve um intercâmbio direto com o ecletismo europeu e, por outro caminho já estabelecido no Brasil, foi influenciada pela arquitetura neoclássica iniciada no Rio de Janeiro com a chegada da missão artística francesa, em 1816, que se espalhou para outras cidades, atingindo, também, São Paulo.

Tendo em vista a natureza do objeto de estudo, a pesquisa engloba a seguinte metodologia: partirá do mapeamento das igrejas que apresentam este componente arquitetônico, seguido de visitas, registros, investigação histórica, análise arquitetônica e artística. Selecionará, também, exemplos relevantes à história local que enfatizam a diversificação existente no ecletismo paulistano.

Ainda no que se refere à metodologia, pretende-se compreender o significado simbólico da cúpula por meio de uma investigação histórica da arquitetura sacra Ocidental, para incluir seu emprego nas igrejas paulistanas averiguadas.

Nesse sentido, indaga-se qual a origem da cúpula na arquitetura sacra Ocidental, acompanhando sua trajetória desde a Roma antiga, passando pelo período Medieval até o Renascimento, em compreensão com a relação que estabeleceu com a própria edificação a qual pertence. Segundo a morfologia destes templos, aplicará o conceito de espacialidade na arquitetura proposto pelo teórico Bruno Zevi.

As metodologias, aplicadas às paróquias: Imaculado Coração de Maria, Nossa Senhora da Consolação, Santo Agostinho, Nossa Senhora Achiropita e Catedral da Sé, partem da análise morfológica e espacial seguindo o conceito de Bruno Zevi.

2 O SIGNIFICADO SIMBÓLICO DA CÚPULA NA ARQUITETURA SACRA.

A cúpula é um elemento arquitetônico carregado de simbolismo que foi utilizado em muitos templos que se apresentaram durante a história da humanidade. Remonta à antiguidade clássica, quando foi edificada no templo romano o Panteão, mas há ainda outras memoráveis construções durante a era cristã medieval e renascentista em que ela comparece.

Independentemente da época ou local em que é concebida, carrega em sua essência o mesmo simbolismo, as particularidades ficam imbuídas na compreensão do homem em relação à fé, e as intenções representacionais que estão contidas na edificação. A capacidade de possuir um único significado só pode ser atingida por ser primitiva a ligação que é tecida pelo homem e seu símbolo.

Primeiramente o homem obteve a impressão sensorial e perceptiva do formato abobadado, logo foi tecida a representação da abóbada celeste.

Posteriormente, foi descoberta a forma esférica do Planeta Terra, logo passou também a corresponder com a simbologia do próprio objeto “esfera”, que é definida como “um círculo passado a tridimensionalidade [...] considerada a mais perfeita forma espacial, tornou-se símbolo do universo (- Pré-socráticos), do –Céu, que rodeia a terra como *sphaera*, e do homem primordial (- Platão)”. (LUCKER, 2003, p. 234)

Como representação do elevado conhecimento geométrico e técnico construtivo, foi primeiramente empregada no Panteão (118-125), destacada por sua grandiosidade, que, além de ser engenhosa, completava a função espiritual do templo pagão, que passou a função religiosa quando o cristianismo foi adotado na Europa Ocidental.

Entretanto, mais do que a religião, foi verdadeiramente o símbolo da força e a glória do Império Romano, que perdurou do séc. I ao IV. O símbolo revelou a autoridade e o domínio dos cidadãos “suas terras e povos díspares unidos pela autoridade celestial e perfeição de Roma” (FIEDERER, 2017, s/p).

Quanto ao símbolo religioso, a cúpula foi utilizada inicialmente pelos primeiros cristãos: os bizantinos. Estes a empregaram majestosamente na Basílica de Santa Sofia (532-537); mais tarde, na românica Catedral de Pisa (1064 a 1118) e, no renascimento, na Basílica de Santa Maria Del Fiore (1296-1436). Logo a cúpula

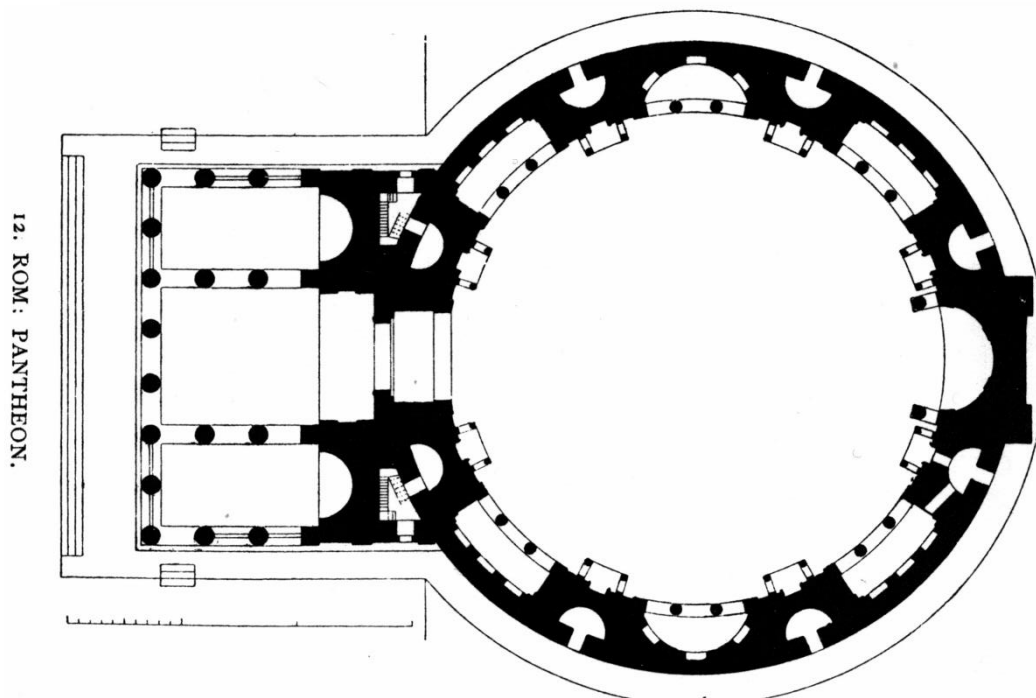
arranjou-se a estes templos que se formataram espacial e funcionalmente a cada época a fim de atender o espírito religioso e artístico vigente.

A espacialidade dos templos foi, além de tudo, alcançada por meio da cúpula, que mais adiante foi observada a partir deste tema, “entre 1435 e 1436” por Alberti (1404-1482), a cúpula da Basílica de Santa Maria Del Fiore (1296-1436).

Ao analisá-la, o arquiteto que refletia sobre o tema da representação na pintura e na escultura, considerou-a como uma representação do espaço. Também a cúpula da Basílica Fiorentina remontou, assim como o Panteão, ao conhecimento construtivo, pois foi considerada uma inovação técnica desenvolvida pelo arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1443), erigida no céu de Florença.

Segundo o tema espacial, também foi destacada a cúpula do Panteão, pelo fato de relacionar-se por completo ao templo, sendo a única cobertura da grande edificação arquiteturalmente denominada “rotunda”. Além de ter sido a primeira a ser erguida monumentalmente na Itália.

Figura 1 - Planta baixa do Panteão



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/802972/classicos-da-arquitetura-panteao-romano-imperador-adriano>

O arco e a abóbada já existiam no Egito e no Oriente, no entanto os romanos empregaram estes elementos técnicos construtivos com um significado bastante

distinto, pois, além de ampliarem em escala, transportaram para um tema espacial totalmente novo. Diferentemente dos gregos, os romanos privilegiavam o espaço interno das edificações. Assim, para conseguir construir um espaço interno com o teto abobadado, como é o Panteão, utilizaram o recurso do arco romano.

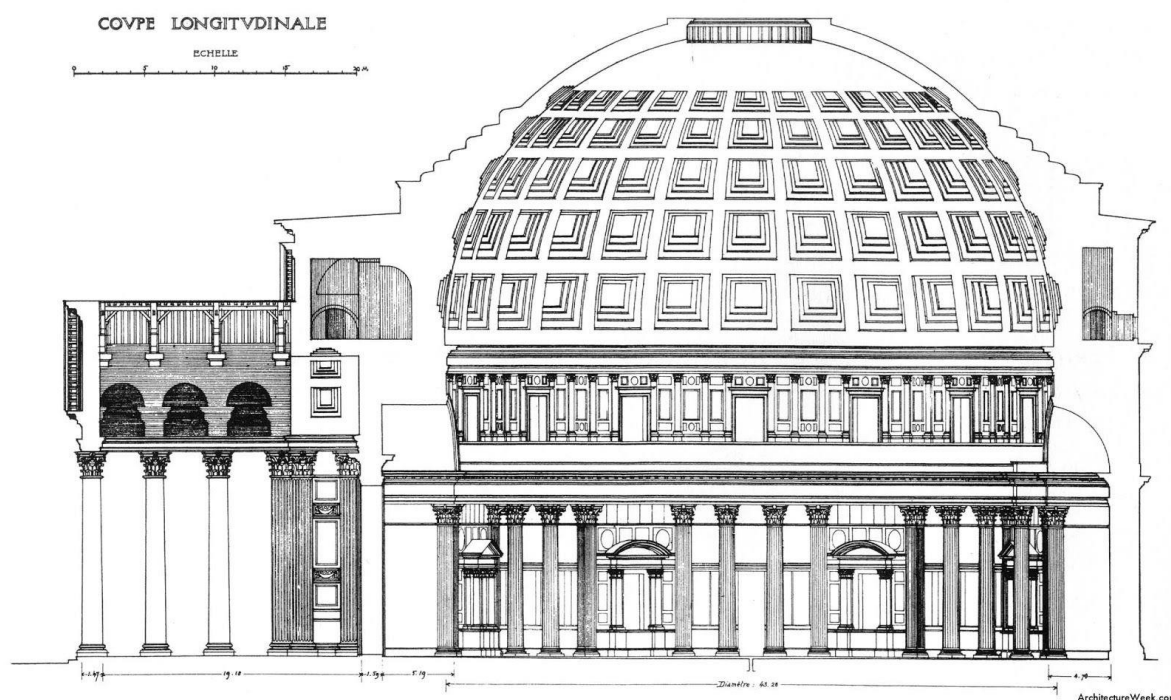
O “arco romano” foi caracterizado como: um arco de volta perfeita em 180 graus, que teve como função descomprometer a estrutura da unidade que comprometia aquela feita anteriormente com pilares e dintéis. Além disso, ainda, permitiu a distribuição do peso estrutural, gerando a possibilidade de erguer construções monumentais.

O método estrutural utilizado para a construção do ousado Panteão, assim como do Coliseu, foi suceder “arcos romanos” em fileira e sobreposição. Porém o Panteão, ao contrário do Coliseu, teve as paredes preenchidas com concreto nos vãos dos arcos.

O concreto também foi uma importante inovação técnica que possibilitou a construção da cúpula e dos oito arcos que foram escondidos no interior das densas paredes de 6 metros de espessura. Ao contrário das paredes, a cúpula não fez esforços em esconder sua estrutura que, expõe:

[...] as cinco linhas horizontais de caixotões, chamados de cofres, que, além de serem esteticamente, atraentes, reduzem a quantidade de concreto utilizado e, conseqüentemente, do peso morto da cúpula entre seus membros estruturais, limitando o esforço colocado sobre os arcos. (FIEDERER, 2017, s/p).

Figura 2 - Corte do Panteão



Fonte: <https://www.pinterest.es/pin/73746512622881714/>

O peso da cúpula seria maior se fosse construída com pedra, o que pôde ser amenizado com o uso do concreto. Se fosse utilizada a pedra seria mais difícil de ser alcançado o formato côncavo, por ser menos moldável, e ainda teriam que ser talhadas uma por uma.

O concreto que foi utilizado, foi a primeira versão desenvolvida, chamava-se *Pozolana*, era composto por uma mistura de cal com cinzas vulcânicas.

No interior do edifício o diâmetro horizontal é quase igual à altura que mede 43,4 m, logo, o espaço da cúpula semiesférica é contido em uma esfera perfeita, cuja forma converge para o seu centro gerando a característica de ser um “espaço [...] estático, centrado uniformemente” (Zevi, 2017, p.72).

Bruno Zevi (1918-2000), arquiteto que discute sobre a característica espacial nas edificações históricas em sua obra *Saber Ver a Arquitetura*, descreve o Panteão como um expoente das construções romanas, uma vez que manifesta a característica fundamental destas edificações, que se resumem em serem espaços estáticos.

Explica que “não há necessidade de nos movermos no Panteão, porque é um ambiente elementar e definido que se apreende à primeira vista” (Zevi, 2017, p.73),

neste caso, a homogeneidade característica da esfera, herdada a “semiesfera”, ou seja, a cúpula, justifica o fato de o templo ser apreendido pelo espectador em uma primeira vista.

A edificação não possui aberturas devido às espessas paredes. Por este motivo, foi inserido o óculo, orifício localizado no topo da cúpula com 9 m de diâmetro, que permite a entrada da luz.

Apesar de o significado espacial da arquitetura romana ser o oposto da grega, as edificações romanas mantiveram alguns padrões que podem ser notados na fachada do Panteão, que é retangular encimada por um frontão triangular.

Tanto quanto a grega, a edificação romana era de eixo central, caracterizada por possuir planta em cruz grega ou qualilateral, aquela em que a largura dos braços possui a mesma medida da altura do corpo. As edificações romanas, ainda, possuíam bases retangulares, circulares e octogonais.

Encerra-se, desse modo, com o Panteão o estudo da cúpula em templo pagão. Para as próximas análises, foram selecionados os edifícios que pertencem à arquitetura cristã, os quais trazem uma nova simbologia à cúpula tal como todo o espaço da edificação.

No início da era cristã,

as igrejas não usaram os templos pagãos como seus modelos, mas adotaram o tipo de amplos salões de reunião que, em tempos clássicos, eram conhecidos pelo nome de “basílica”, o que significa aproximadamente “pórtico real”. (GOMBRICH, 1993, p. 133).

As basílicas eram locais de temática social, de múltiplos usos, incluíam mercados, edifício bancário e sala de justiça. As igrejas que foram construídas a partir desta referência alteraram alguns elementos do seu formato original.

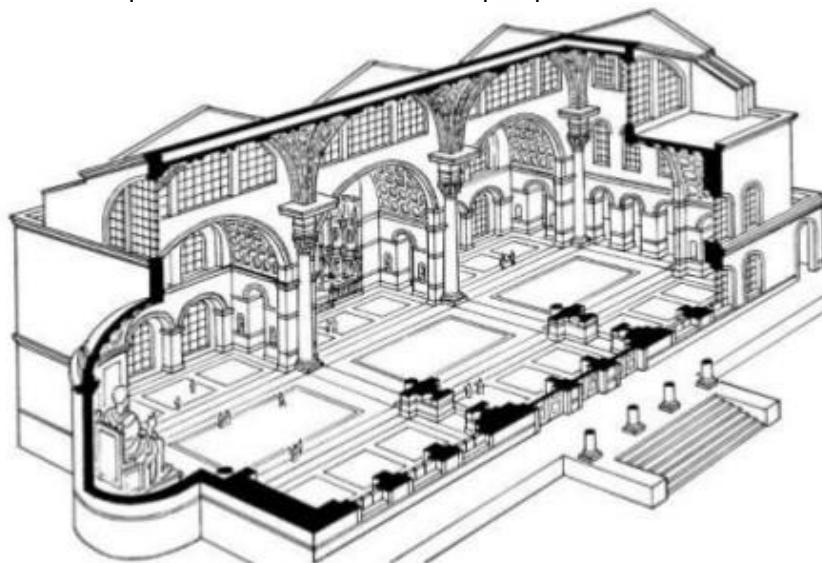
A igreja cristã, além de ser a morada de Deus, foi o local onde os fiéis se reuniam para orar e comungar,

também é natural que eles tenham com frequência reduzido as dimensões da basílica romana porque uma religião do íntimo e do amor exigia um palco físico humano, criado segundo a escala dos que devia acolher e elevar espiritualmente. (ZEVI, 2017, p.71)

Enquanto eram adaptadas às basílicas romanas a função religiosa, cada ponto do interior do edifício era transposto a uma nova finalidade. A abside, onde

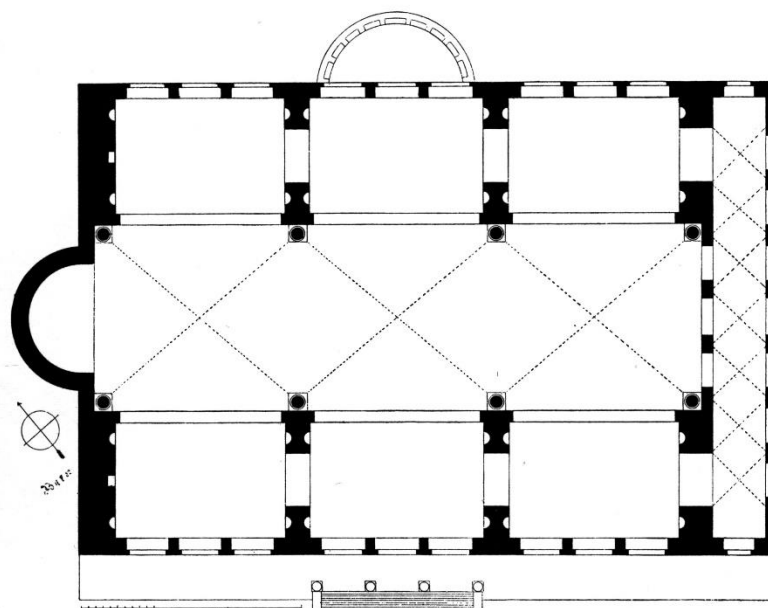
antes era posto o juiz, passou a ser o lugar do altar-mor, que recebeu o nome de “coro”. O corpo central, onde a congregação se reunia, passou a ser chamado, mais tarde, de “nave”, que na verdade significava (e significa) “navio”, enquanto os compartimentos laterais foram chamados de “asa”. (GOMBRICH, 1993, p. 135)

Figura 3 - Corte esquemático com volumetria em perspectiva da Basílica de Constantino



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/387942955404009095/>

Figura 4 - Planta baixa da Basílica de Magêncio e Constantino



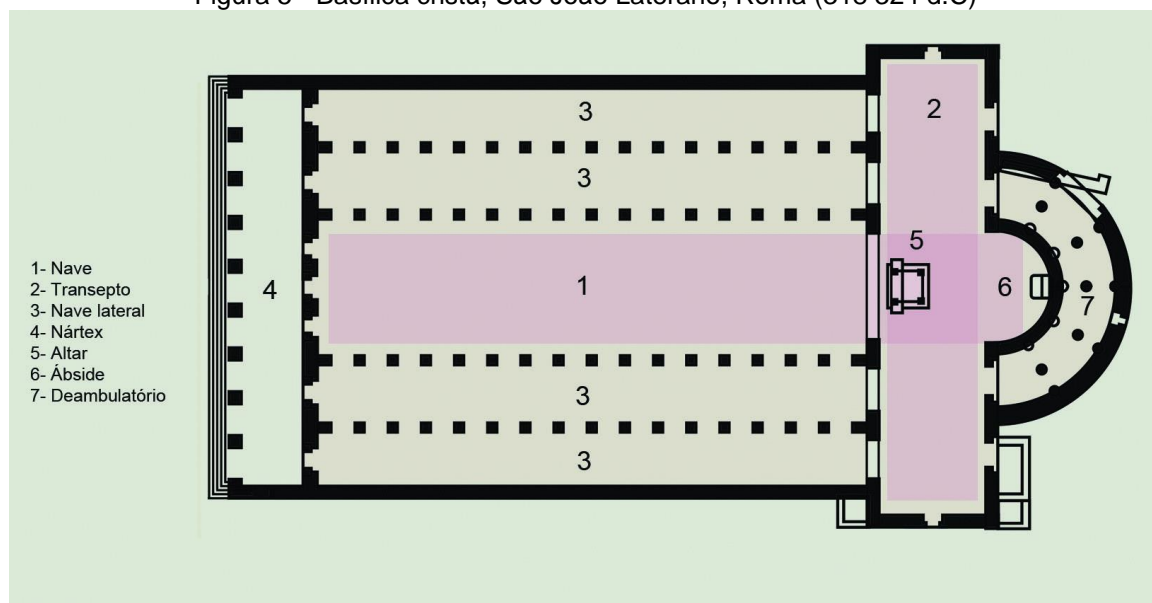
2. ROM: CONSTANTINSBASILICA.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Dehio_6_Basilica_of_Maxentius_Floor_plan.jpg

O arquiteto cristão “suprimiu uma abside e deslocou a entrada para o lado menor”. Dessa forma, “rompe a dupla simetria do retângulo, deixa o único eixo longitudinal e faz dele a diretriz do caminho do homem. Toda a concepção planimétrica e, por isso, toda a decoração tem uma única medida de caráter dinâmico: a trajetória do observador.” (ZEVI, 2017, p. 71)

O local mais sagrado dentro da igreja é aquele onde reside o altar cerimonial, ou seja, a abside, e a simbologia deste local é a mais importante, a mais pensada e de maior sacralidade, é também um local reservado apenas ao clero, [...] A nave é o local onde fica a congregação de fiéis (SANTOS, Amanda Basilio, 2016, p.39)

Figura 5 - Basílica cristã, São João Laterano, Roma (318 324 d.C)



Fonte: <https://coisasdaarquitectura.files.wordpress.com/2011/09/sc3a3o-joc3a3o-de-laterano-cc3b3pia.gif>

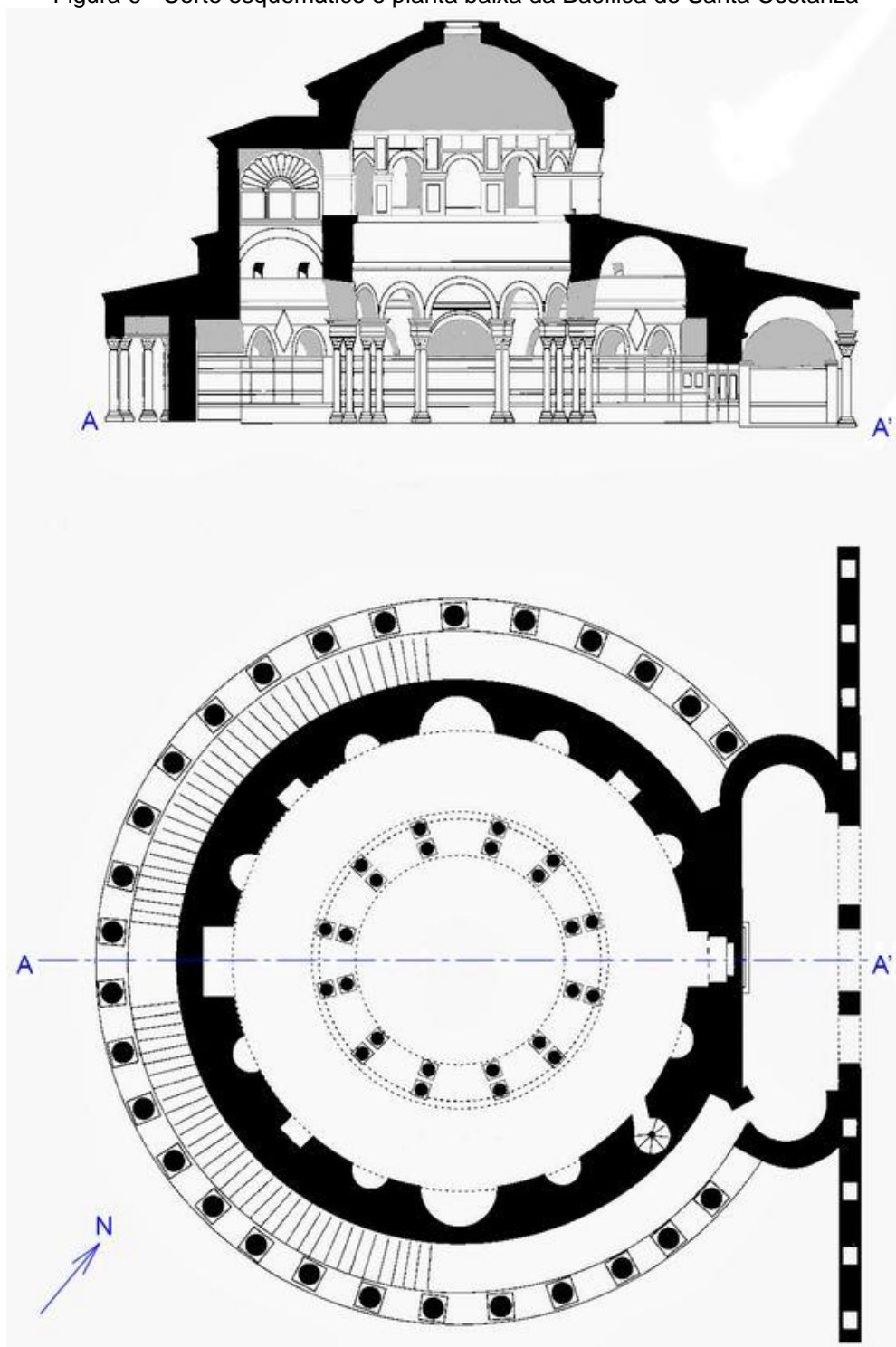
A Basílica transformou-se espacialmente, passando a privilegiar a trajetória do observador, organizando o espaço para ser percorrido e visto pelo homem, logo herda dos gregos a escala humana e dos romanos a consciência espacial.

Nas igrejas cristãs, seus elementos decorativos e estruturais estão orientados para compor o percurso dinâmico do homem, “construindo e encerrando o espaço ao longo do seu caminhar.” (ZEVI, 2017, p.71)

Esta característica dos espaços cristãos se faz presente tanto nas basílicas retangulares, quanto naquelas que possuíam espaços centrados, como, por exemplo, na Basílica de Santa Costanza que adiciona o observador neste espaço,

visto que dispõe a ele uma pluralidade de percursos através das passagens que lhe foram abertas.

Figura 6 - Corte esquemático e planta baixa da Basílica de Santa Costanza



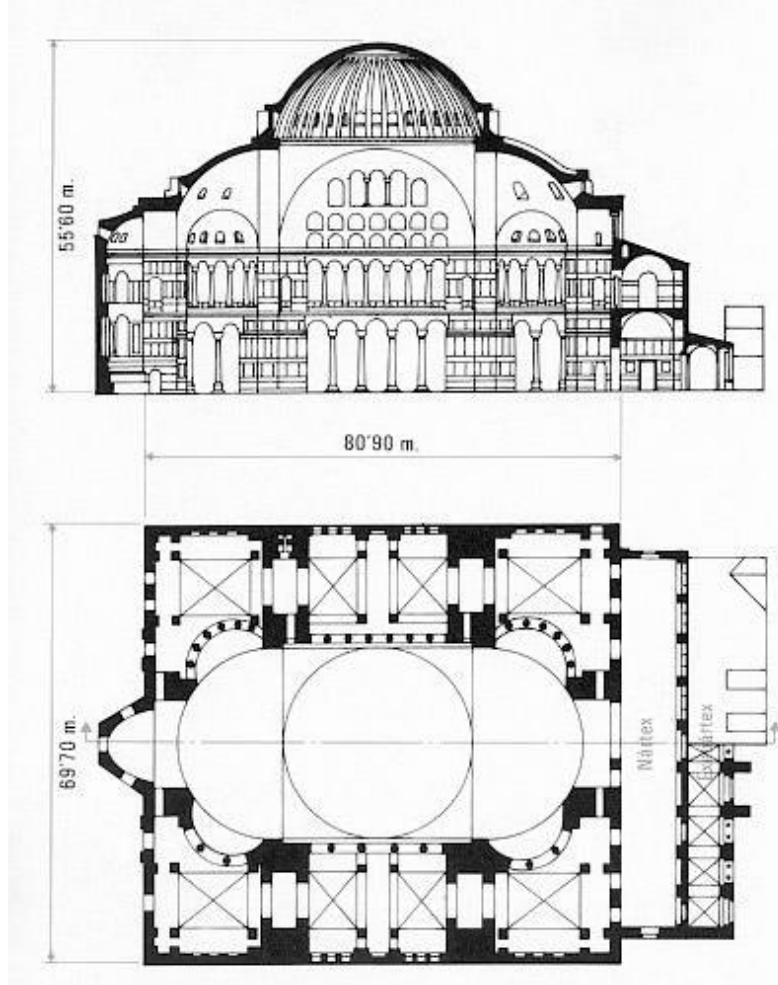
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/47639708547211974/>

A Basílica Bizantina de Santa Sofia (532-537), em Constantinopla, também foi projetada com planta de eixo central, carregando consigo mesma a intenção de alcançar o ritmo do percurso longitudinal, portanto esta basílica “lançou para as laterais exteriores duas semiesferas” (ZEVI, 2017, p.75), resultando em uma combinação de planta central e axial, ou seja, a rotunda e o modelo basilical.

Em Santa Costanza as diretrizes perspectivas das pequenas arquivadas radiais indicam ao observador que se move na galeria anular o centro do edifício: existe um motivo centrípeto nitidamente antitético das forças centrífugas do espaço bizantino. Ao se caminhar pelo interior do ambiente central de Santa Costanza, as arquivadas radiais assinalam a passagem, por sugestões lineares, entre uma zona luminosa e uma atmosférica massa circundante. O bizantinismo ignora uma dialética do gênero: aqui existe uma superfície mural que se curva, afasta-se do centro através de formas côncavas cada vez mais impelidas para o exterior, para o vão circular. (ZEVI, 2017, p.76)

A Basílica de Santa Sofia representou a fase em que a arquitetura bizantina expandiu a igreja centralizada, padrão adotado até meados do século IX. A forma centralizada era adequada à liturgia que se proclamava no centro da edificação. Essa formatação derivou “dos túmulos gregos e romanos, mas, principalmente, das basílicas gregas do século V.” (SILVA, 2010, p.17)

Figura 7 - Corte esquemático e planta baixa da Basílica de Santa Sofia.



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/545217098610800875/>

Foi idealizada como uma Igreja Cristã, e este foi o tema fundamental para a constituição espacial da igreja. Outro assunto que envolve sua formatação foram as influências econômicas e culturais inseridas no contexto da idade de ouro do império bizantino, que, antes de atingir seu auge, passou por um longo trajeto de deslocamento do império romano do Ocidente para o Oriente, ou seja, de Roma para Bizâncio.

Esta transição geográfica se deu por decisão do imperador Constantino, que reinou de 307 a 337, quando observou indícios da decadência de Roma como capital do império, devido aos vários conflitos de disputa por território que estavam ocorrendo. A nova capital teve o nome alterado para Constantinopla, cujo nome derivou de Constantino. Devido à localização da nova sede, foi facilitado o crescimento econômico proveniente do comércio marítimo, dessa forma, alcançando

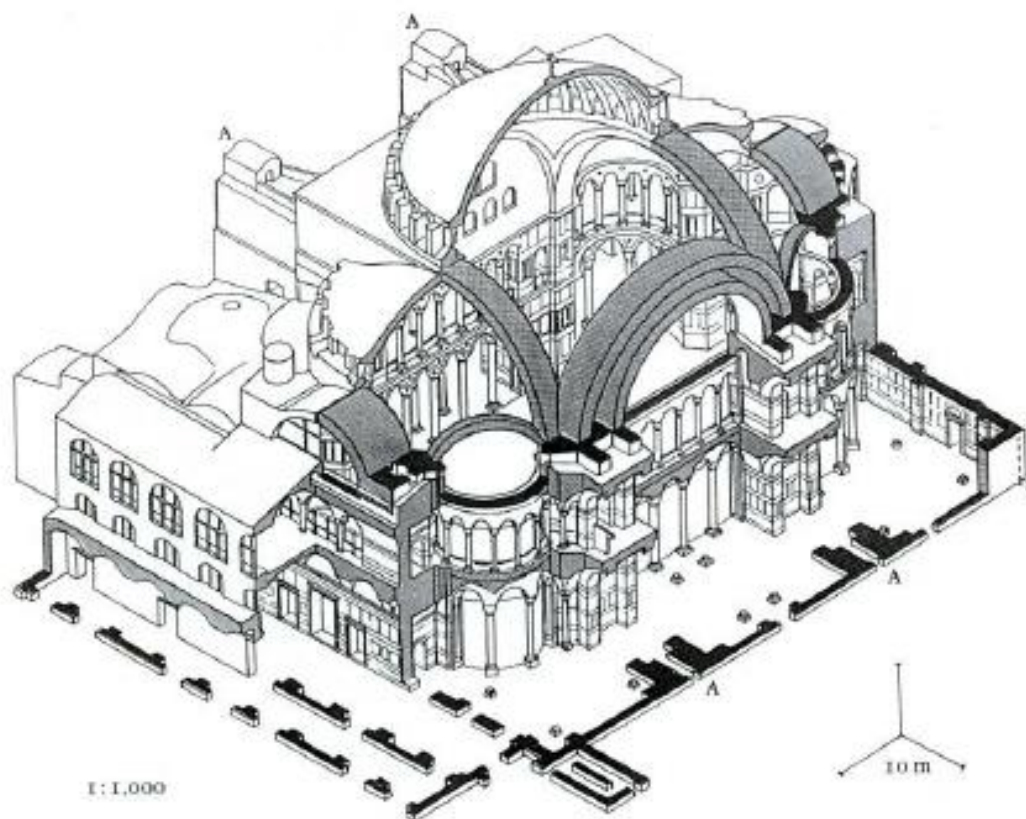
a riqueza que já teve Roma.

Em 330 d.C., Constantinopla veio a constituir o Império Bizantino, que alcançou seu auge durante o reinado de Justiniano (527-565), cujo imperador encomendou a construção da Basílica de Santa Sofia que significa “Sagrada Sabedoria”. Esta Basílica foi construída, entre 532 e 537, e projetada pelos arquitetos Antêmio de Tralles e Isidoro de Mileto que privilegiaram a amplitude do espaço interior, compondo a edificação, além da rotunda que possuía uma única cúpula, e, para isso, utilizaram duas semi-cúpulas dispostas no eixo longitudinal. Deste modo, explode o círculo se afastando do centro por meio de duas formas côncavas, ou seja, dois semicírculos.

Essas três volumosas coberturas trabalharam em uma interdependência estrutural, podendo livrar o interior de algumas colunas de sustentação, que viriam a impedir o fluxo entre a nave central e as laterais e o deambulatório. Esta solução resultou em um vão livre no interior da igreja.

A cúpula de base circular foi inserida em uma base quadrada, que foram unidas através dos penditivos esféricos, os quatro arcos ligavam os quatro ângulos ao quadrado. Este tipo de abóbada foi desenvolvido pelos bizantinos.

Figura 8 - Corte esquemático e planta baixa da Basílica de Santa Sofia.



Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Hagia-Sophia-isometric-view-Mainstone-2006_fig1_251230815

A Basílica de Santa Sofia era ampla, tendo 20 mil metros quadrados de área interna, com mais de 30 metros de comprimento e 53m de altura. A cúpula também foi erigida em grandes medidas com 31m de diâmetro e 56 de altura, foi edificada com quarenta janelas em sua base que representam os dias de Jesus Cristo no deserto e o interior foi todo coberto por riquíssimos mosaicos.

Por dentro, a basílica era muito mais exuberante, e detalhadamente ornamentada com mosaico brilhante e colorido, feito com pedras preciosas e esmaltes, criando aos espaços fechados uma sensação de leveza e luminosidade; já do lado de fora, era rústico, austero e simples, feito de espessos muros maciços, era como toda arquitetura sacra bizantina, simples por fora e exuberante por dentro, espelhando a filosofia cristã que deveria compor os próprios fiéis.

De aparência exterior robusta, interior austera e oposta aos espaços leves e luminosos das Basílicas bizantinas, eram as edificações românicas, que se desenvolveram no Império Romano do Ocidente, florescendo com a ascensão de

Roma.

A arquitetura românica começou a ser edificada no final do século X, foi iniciada na Normandia e se espalhou pela Europa. Contudo, alguns teóricos afirmam que o referido estilo surgiu um pouco antes, mas quanto as suas características, concorda-se que foi inspirado na Roma Antiga.

No momento que surgiu o estilo românico, o continente europeu estava se dividindo em países, logo, as igrejas que pertenciam a cada país possuíam particularidades diferentes. Na França, as basílicas apresentavam influência das igrejas de peregrinação.

Flavio Conti trata das diferentes “escolas”, os regionalismos responsáveis pela heterogeneidade que é presente no estilo românico. Willibald Sauerländer também endossa as diferentes perspectivas e aplicações da arte românica, destacando particularidades em diversos países, e sobre a Inglaterra há a importante conclusão de que há uma grande diferença em relação aos países de regiões mediterrâneas, ou até mesmo a França, que possuem uma estilística e simbologia muito mais ligada a uma herança latina (SANTOS, 2016, p.33).

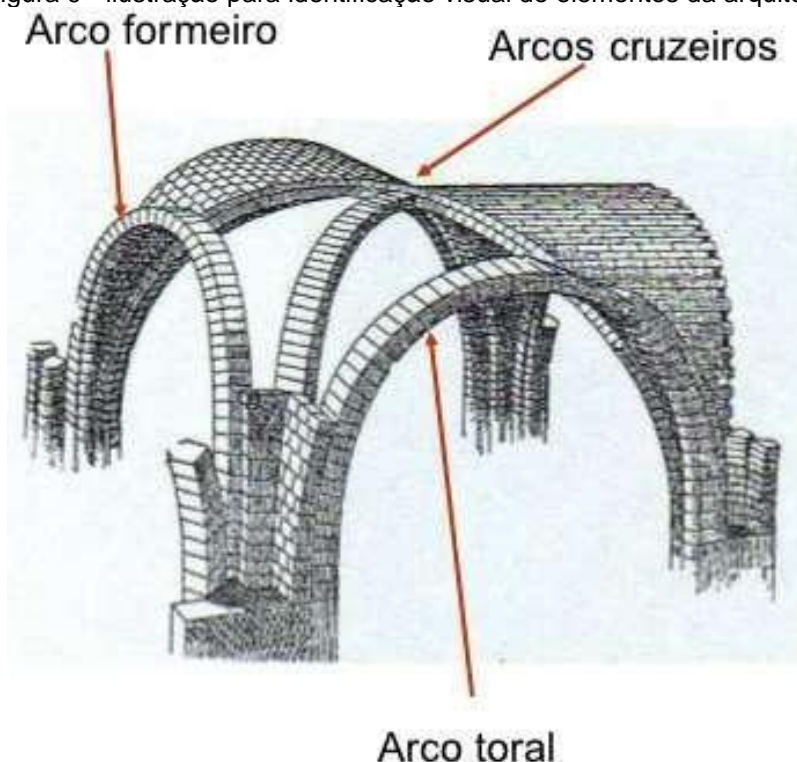
Também foi o período em que a Europa apresentou uma certa estabilidade diante das invasões dos bárbaros, sendo possível erguer as novas edificações. Em consequência, essas novas construções eram robustas, com estreitas janelas, erigidas como um tipo de fortaleza, que tinham a função de resistir aos ataques destes exércitos. Estes povos costumavam incendiar as antigas basílicas, que eram facilmente destruídas pelo fogo por causa dos seus telhados planos que eram feitos de madeira, de modo que as coberturas foram erigidas de pedra, e colocadas sobre os arcos, resultando em abóbadas de berço, que estão entre as principais características deste estilo.

Para suportar o peso da cobertura, constituíram-se paredes externas de pedra maciça, entretanto, ainda, desenvolveram-se muitos recursos estruturais capazes de suportar o peso da própria edificação, que “deixa de agir em termos superfícies, de pele, e se exprime em termos de estruturas e ossaturas.” (ZEVI, 2017, p.89).

Como estrutura, eram construídos contrafortes, que são colocados na área externa, escorando as paredes, impedindo que elas abram para fora. Também foram responsáveis pelo desenvolvimento das abóbadas de aresta, que se constituem no cruzamento de duas abóbadas, obteve ainda, a utilização, nas igrejas da Normandia, da “nervura, que é uma moldura saliente que suporta a maior parte das pressões da

estrutura, alongando-se da abóbada até o chão. ” (SANTOS, 2016, p.35). Entre outros elementos construtivos, os arquitetos românicos utilizaram o arco formeiro e arco toral. O arco formeiro situa-se longitudinalmente em relação às paredes laterais e, o arco toral, situa-se perpendicularmente a elas.

Figura 9 - ilustração para identificação visual de elementos da arquitetura



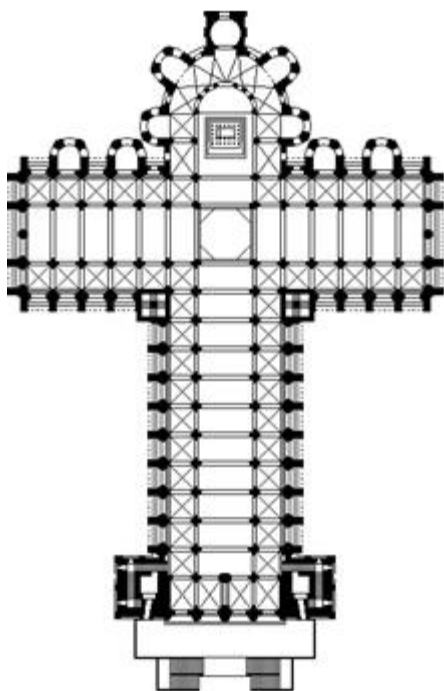
Fonte: <https://pt.slideshare.net/abaj/arquitetura-romnica>

A planta de três naves costumava ser coberta por abóbadas que serviam “para contrabalancear a pressão que a abóbada central faz em direção ao exterior, fazendo então uma pressão ao interior do prédio. ” (SANTOS, 2016, p.35)

As estruturas também agiam para atender as necessidades pré-estabelecidas diante da concepção, intenção espacial e simbólica da edificação.

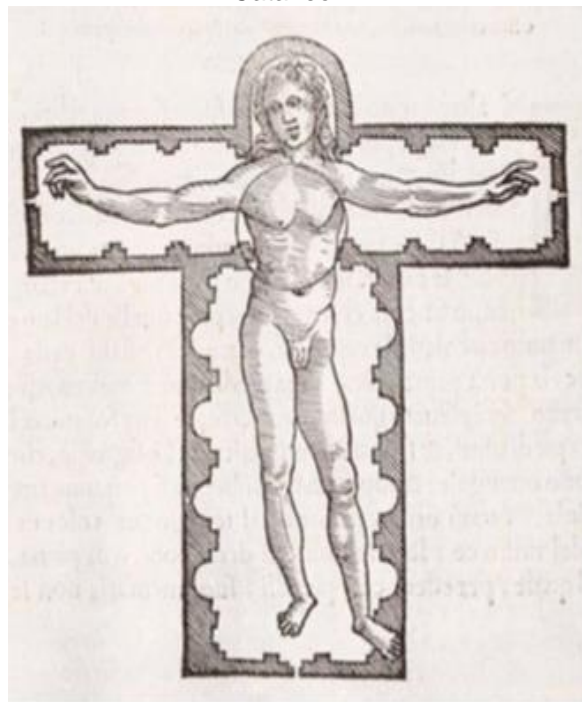
Os românicos estabeleceram a planta em formato de cruz latina, que simbolizava o corpo de cristo crucificado Logo, o transepto simbolizava os braços; a nave, o corpo; a abside, a cabeça e, a cúpula no cruzeiro, remetia ao sagrado coração de Jesus, conforme é ilustrado na figura 12:

Figura 10 - Planta baixa da basílica de Santiago de Compostela, 1112



Fonte: <https://www.estilosarquitectonicos.com.br/arquitetura-romantica/>

Figura 11 - Esquema proposto por Pietro Cataneo



Fonte: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde04122018164536/publico/MEMarinalunacastordelima.pdf>

No cruzeiro, onde se interseccionou a nave e o transepto, era inserida uma torre ou uma cúpula, fato que variou de acordo com a influência cultural local, posto que, se a edificação teve influência nórdica, apresentava a torre; se recebia maior influência mediterrânea, apresentava cúpula.

Por meio da arquitetura e da arte, pretendia-se, nas igrejas, integrar o mundo ideal com o mundo real. Tentava-se criar a sensação de que a igreja não está à parte ou isolada do mundo, mas sim integrada nele, sendo uma continuação perfeita da criação divina.

Na cúpula, existe “um simbolismo teológico que representa o encontro do céu com a terra na forma do nascimento de Cristo.” (SANTOS, 2016, p.39). Isso se aplica no seu encontro com a igreja, representado pela incidência das duas formas, ou seja, da forma esférica da cúpula com a forma quadrada da edificação. Pelas pinturas celestiais, que eram feitas sobre a superfície côncava, eram estabelecidas uma ponte em direção aos céus.

Na arquitetura românica, foi construída no cruzeiro da Catedral de Pisa (1092) uma cúpula oval, de trompas com pendentes baixos. Justifica-se a utilização da cúpula nesta edificação pelo fato dela ter sofrido influência oriental, pois estava

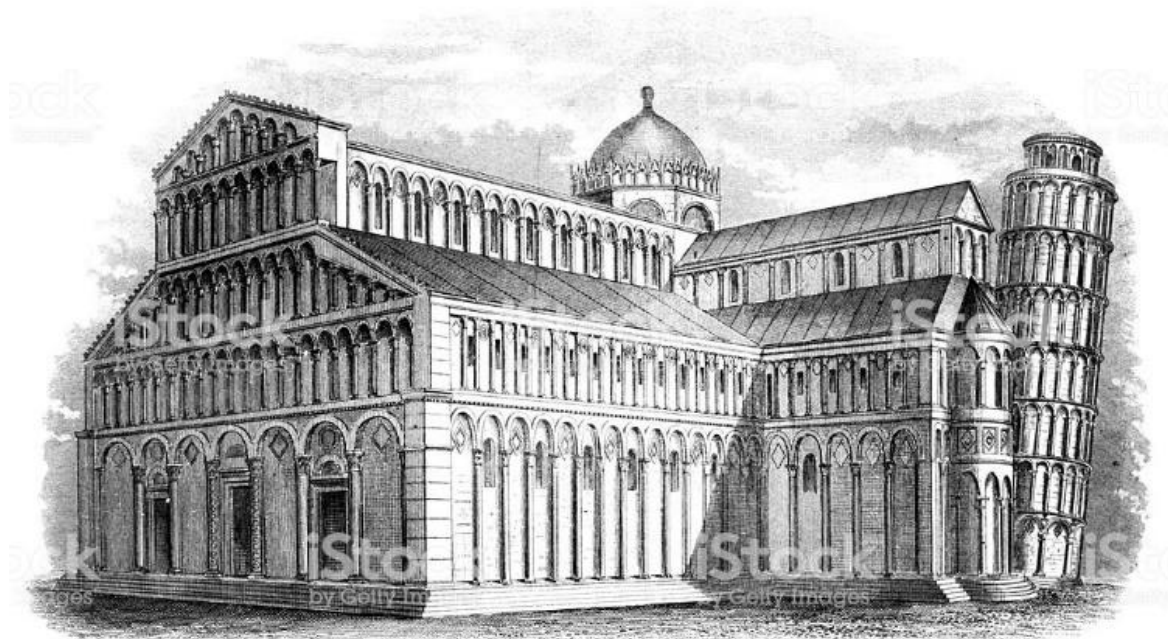
localizada na Toscana que pertenceu ao limite do império romano do Oriente

Figura 12 - Cúpula oval da Catedral de Pisa (1092)



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:C%C3%BApula_catedral_Pisa_05.JPG

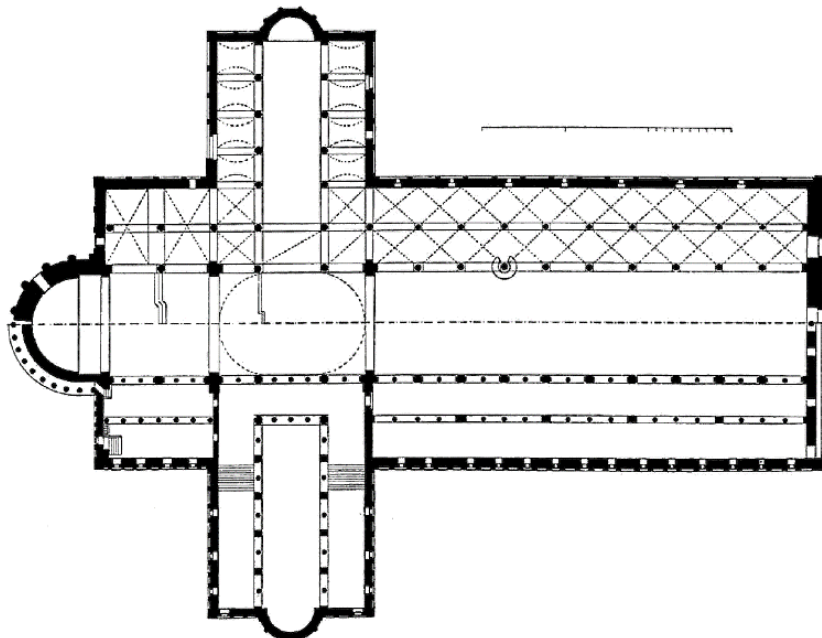
Figura 13 - Desenho ilustrativo da Catedral de Pisa em visão lateral e frontal (1092)



Fonte: https://www.alamy.com/stock-photo-19th-century-engraving-of-the-church-and-leaning-toweron78502279.html?irclickid=xOXxDY36ExyOWT90JSywsQuwUkiWxxQKRwOtVc0&irgwc=1&utm_source=357605&utm_campaign=Online%20Tracking

A Catedral de Pisa foi projetada por Buschestto com planta em cruz grega, porém, após a sua consagração em 1116, o arquiteto Rainaldo projetou o alongamento de um dos braços da cruz, transformando-a em cruz latina.

Figura 14 - Planta baixa da Catedral de Pisa

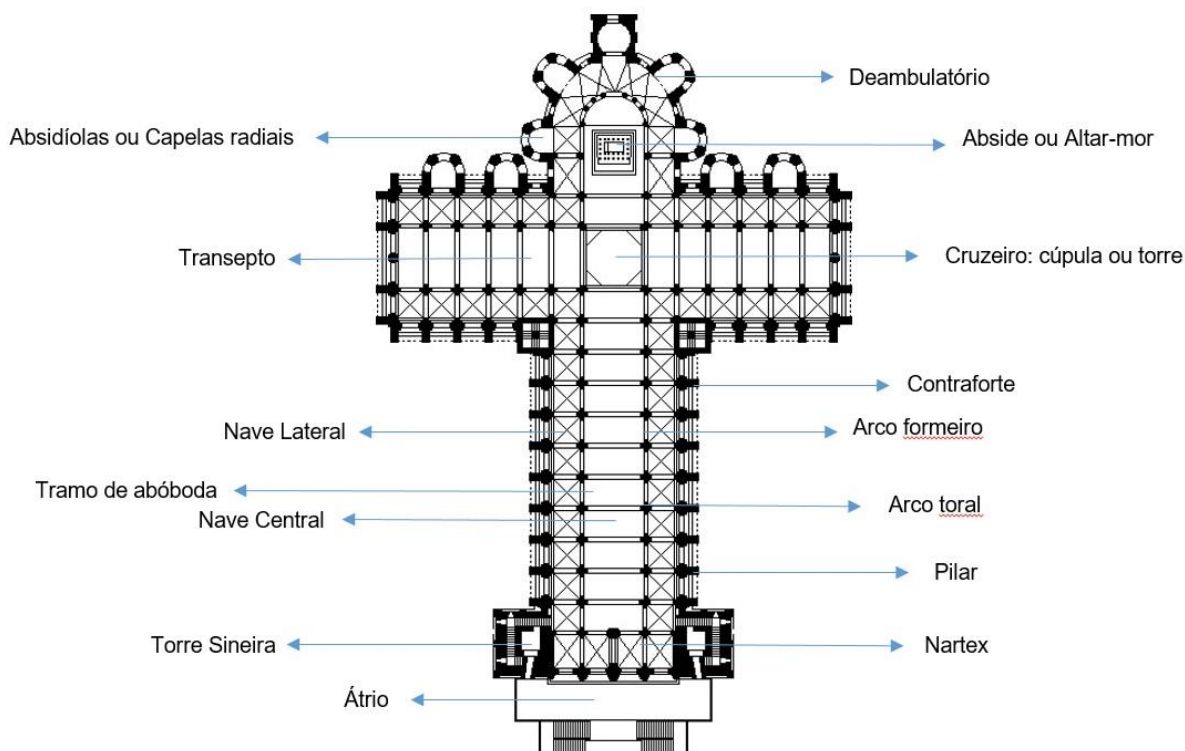


Fonte: <https://www.pinterest.com.au/pin/781656079056787408/>

Possuiu a planta de uma nave central e duas laterais, cujo modelo era o mais difundido. Eram raras as catedrais que possuíam uma ou cinco naves, menos utilizadas eram também as de planta centrada: octogonal, circular ou de cruz grega, pois estas eram de influência bizantina e carolíngia.

Uma das principais mudanças na planta das Basílicas foi a utilização do deambulatório, cuja função era destinada aos peregrinos que transitavam “o deambulatório continua o jogo das naves em torno do vão absidal.” (ZEVI, 2017, p.77), conforme segue a ilustração da Basílica de Santiago de Compostela, na Espanha, construída em 1112, contemplando os outros elementos da arquitetura românica.

Figura 15 - Planta baixa da basílica de Santiago de Compostela, 1112



Fonte: <https://www.estilosarquitectonicos.com.br/arquitetura-romantica/>

A transformação que se obteve, neste período, em relação à concepção do espaço bizantino, estava ligada à interrupção da expansão espacial que promovia o ritmo acelerado no percurso do observador.

Este fator se deu pelas mudanças na disposição dos arcos, ao longo da nave, e pela formatação das igrejas, já que “ o comprimento da igreja não poderá ser arbitrário, mas será múltiplo das arcadas centrais; a largura das arcadas laterais não será arbitrária, mas deverá reduzir-se a um submúltiplo da nave central. ” (ZEVI, 2017, p.89), elevou –se o presbitério.

Elevar o presbitério significa interromper o comprimento do ambiente; introduzir o ambulacro, quer dizer, articular o edifício, torná-lo um organismo mais complexo em detrimento de uma visão espacial unitária; injetar no invólucro mural o sentido de peso, de uma gravidade dominante, e substituir o manto de superficial de cromatismo bizantino por materiais brutos e naturais implica a inversão do intensão espacial e de seus adjetivos decorativos. Da influência dilatadora e da velocidade direcional do Oriente volta-se para o dentido sólido e construtivo da tradição latina. (ZEVI, 2017, p.78).

Bruno Zevi exemplifica esta nova rítmica pela igreja Santa Maria in Cosmedin. Segundo ele, os elementos arquitetônicos que proporcionam esta interrupção de ritmo são a inserção de pilares entre as “colunatas e das pequenas arcadas, que

criam uma censura nos ritmos, que escandem, ainda que, suavemente, o espaço em seções retangulares.” (ZEVI, 2017, p.78). Explica que o arquiteto deste período “quer retardar o tempo perspectivo, dificulta as diretrizes, convida a pausas e descansos ao longo do percurso da igreja.”(ZEVI, 2017, p.79)

O átrio e o arco triunfal disposto na entrada da igreja, “obstáculo à unidade da igreja” (ZEVI, 2017, p.90), foram abolidos. Este último elemento remetia à Roma antiga. As fachadas eram semelhantes àsquelas anteriores, por isso o estilo foi denominado Românico. Essas fachadas se modificaram e acompanharam a distribuição espacial interna, utilizando a rosácea para suprimir a falta de iluminação no interior.

A rosácea continuou a ser empregada nas catedrais de arquitetura gótica, que datam do século XII ao XIV, todavia estas edificações puderam alcançar grandes aberturas, finalizando o problema românico da falta de iluminação.

A possibilidade de abrir grandes vãos se deu pelo aperfeiçoamento do sistema estrutural de ossatura, que evoluiu elementos construtivos, como, as abóbadas de aresta que passam a ser abóbadas de cruzaria. O arco de volta perfeita passa a ser substituído pelo arco ogival que “reduz as pressões laterais. Os arcobotantes e os contrafortes constituem-se em braços musculosos, capazes de suportar sozinhos as pressões. O conjunto românico torna-se mais leve e se estende.” (ZEVI, 2017, p.91)

A catedral gótica é verticalizada, as paredes podem ser esguias e altas, visto que sua função não é mais a sustentação e, sim, o fechamento. A sustentação fica a cargo dos pilares, que se tornaram cada vez mais fios. A diretriz vertical se apresenta como contraste a longitudinal, anulando a predominância da diretriz horizontal utilizada até o momento.

A arquitetura gótica determina, no espaço, um contraste entre as forças dimensionais, que “produzem no observador um estado de desequilíbrio, de afetos e solicitações contraditórios, de luta.” (ZEVI, 2017, p.92). Ao olhar para cima o observador sente-se inquieto diante da edificação. A verticalização das igrejas “se acentua à medida que se sobe em direção ao norte.” (ZEVI, 2017, p.93)

A cultura teocêntrica revela-se na edificação que volta seu olhar em direção a Deus e se ascende em direção aos céus, e o fiel é banhado pela luz divina que os vitrais projetam, acendendo em seu interior a espiritualidade.

Na arquitetura gótica Toscana, tem-se o exemplo da cúpula na Catedral de

Santa Maria Assunta, em Siena. A edificação começou a ser erigida entre 1196 e 1226. Já o término da construção da cúpula ocorreu em 1264.

Figura 16 - Catedral de Santa Maria Assunta (1196 -1226)

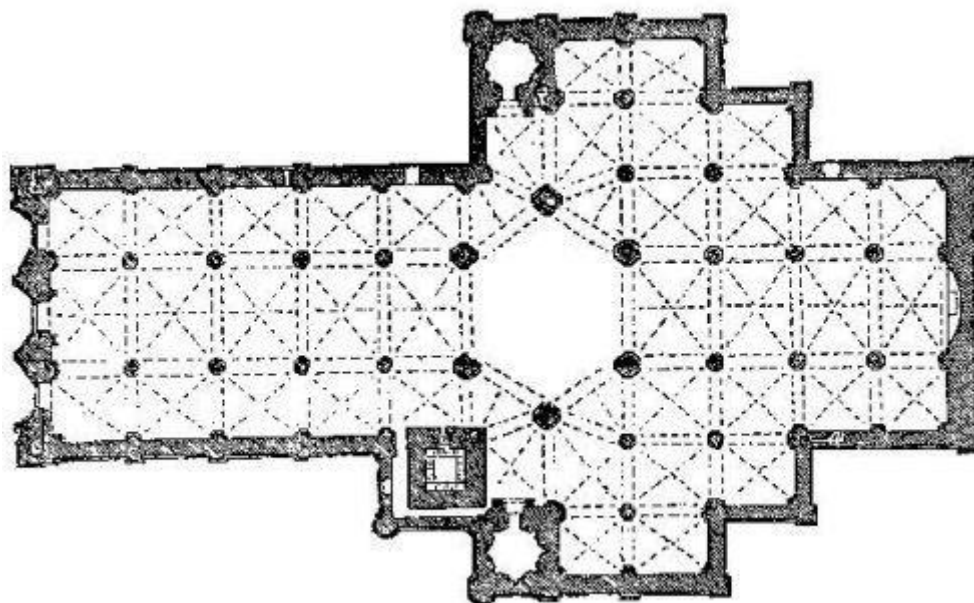


Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/524458319082316950/>

A catedral foi construída no ponto mais alto da cidade, não é puramente gótica, mas sim românica-gótica. Essa diferença de estilos pode ser observada na fachada onde a parte inferior foi realizada por Giovanni Pisano, em 1284, configurando-se românica; já a superior, construída por Camanio di Crescentino no início do século XIV, constitui-se gótica.

Possui planta em formato de cruz latina com a cúpula sobre o cruzeiro. A cúpula ficou descentralizada, pois, em 1300, ampliaram o coro e alargaram os braços do transepto sem que pudesse junto deslocar a cúpula que já estava construída. A lanterna foi projetada por Gian Lorenzo Bernini.

Figura 17 - Planta baixa da Catedral de Santa Maria Assunta

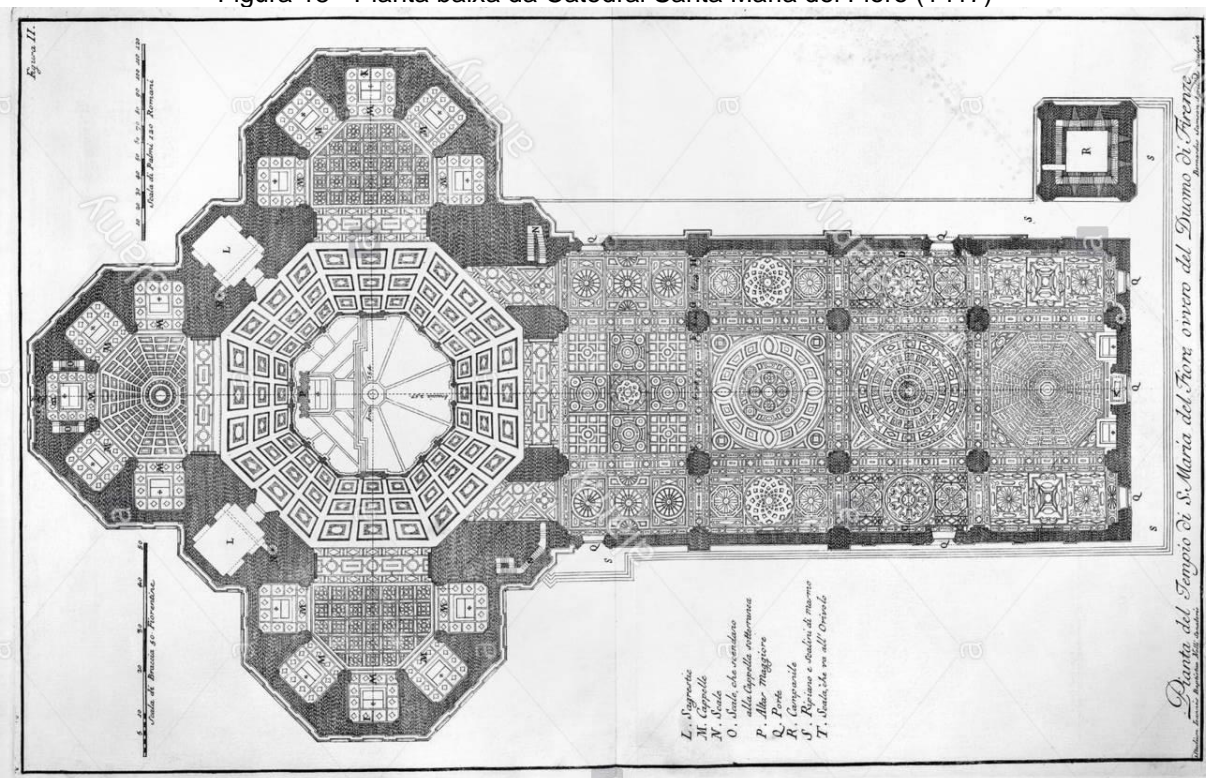


Fonte: http://www.catedralesgoticas.es/mi_planos_i.php

Também na Toscana, na sua capital – Florença, durante o período gótico e início do renascimento italiano, na última década do século XIII, foi encomendado pelos patriarcas ao arquiteto Arnolfo di Cambio durante o projeto da Catedral Santa Maria del Fiore. Este grupo de fiorentinos pretendia, com a grandeza da catedral, mostrar a riqueza da cidade, e, para isso, a cúpula deveria ser maior do que todas já existentes no mundo.

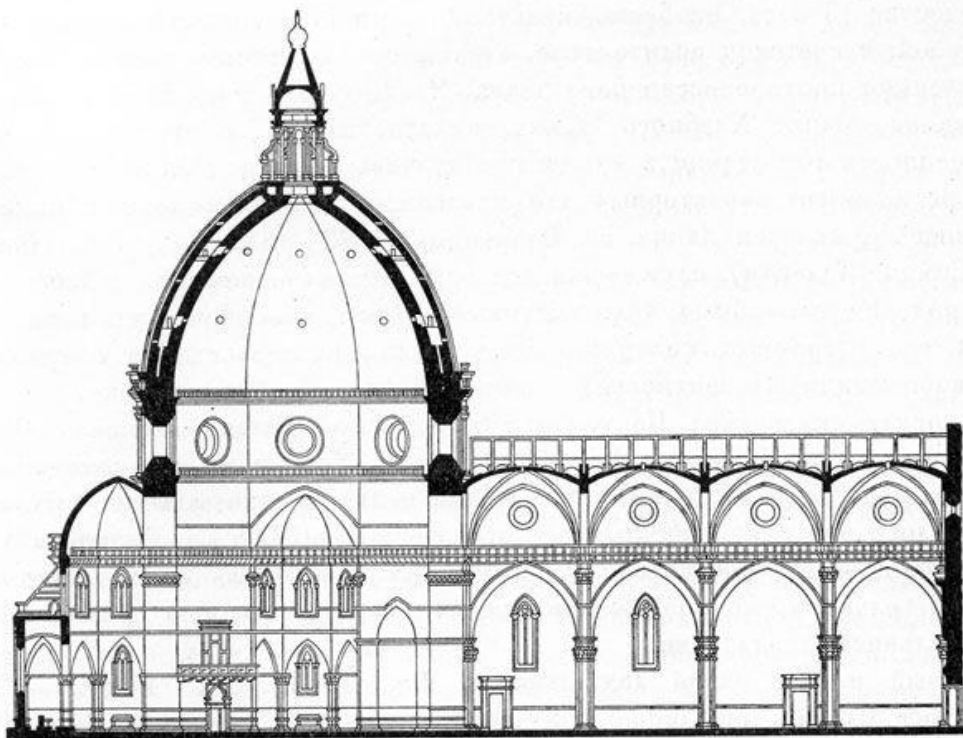
A edificação veio a representar “um novo conceito de arquitetura gótica – como, mudança de estrutura das paredes, de forma contínua para plataforma. Medindo 153m de comprimento, 38m de largura na parte frontal, sendo a largura na abside 19, 90m.” (ALMEIDA, 2018, p. 40), alcançando 90 m de altura, medido até o topo da lanterna.

Figura 18 - Planta baixa da Catedral Santa Maria del Fiore (1417)



Fonte: <https://www.alamy.com/stock-photo-florence-cathedral-ndecorative-floor-plan-of-santa-maria-del-fiore-95812547.html>

Figura 19 - Corte esquemático da Catedral Santa Maria del Fiore (1417)



Fonte: https://www.taringa.net/+offtopic/cupula-santa-maria-de-las-flores-brunelleschi_12svh0

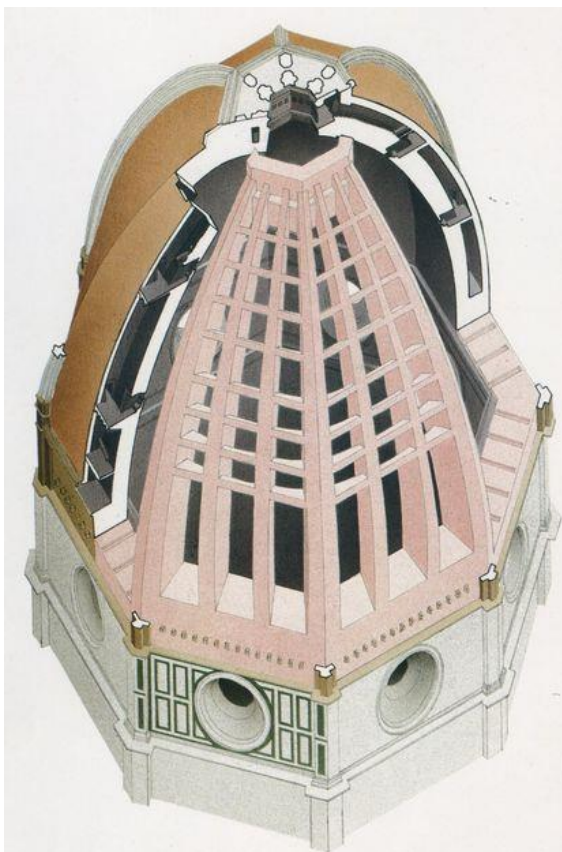
Com a pedra fundamental colocada em 1296, começou a ser erigida a catedral de Santa Maria del Fiore, substituindo a antiga catedral de Santa Reparata, existente no mesmo local. Possuindo três naves, sendo as duas laterais mais estreitas, semelhante às antigas basílicas, entretanto as naves se encerram em um amplo octógono, em que abrigou-se a cúpula, “concepção que Arnolfo talvez tenha trazido da catedral de Siena, anteriormente construída.” (ALMEIDA, 2018, p. 38).

A obra foi paralisada em 1310 com a morte de Arnolfo, que coincidiu com uma época de crise política, por conseguinte, a obra só foi retomada somente em 1332. Giotto foi nominado mestre da obra em 1334, porém morreu em 1337. Em seguida, Andrea Pisano assumiu a obra até 1348, quando a obra foi interrompida novamente por muitos motivos que geraram uma crise econômica e social, dentre eles a peste negra. A catedral volta a ser edificada em 1353.

Em 1417, a igreja estava concluída, restando somente a conclusão da cúpula, para construí-la existiam duas limitações básicas a serem contempladas no projeto. A primeira era que o tambor da cúpula[...]deveria ser octogonal, e era cercado, em três lados, por outras meias-cúpulas octogonais[...]. Em segundo lugar, o modelo de tijolos da igreja de 1367 mostrava que as oito nervuras de canto da cúpula seguiam um perfil específico, chamado de *quinto acuto*, ou como S. Duarte traduziu no livro de King (2013), quinto agudo. (POZZA, 2015, p.25).

Fillipo Brunelleschi, em 1419, em um concurso para a construção da cúpula, propôs que ela fosse construída sem um cimbramento de madeira, ou seja, sem uma estrutura de madeira interior, um escoramento vindo do solo, já que há dificuldade em constituir um destes nestas dimensões. Ele apresentou um modelo de tijolo, também, “dupla casca de alvenaria no formato de espinha-de-peixe.” (POZZA, 2015, p.27). “Em 1420, a diretoria da *Opera del Duomo* nomeou Brunelleschi e Ghiberti co-arquitetos da cúpula de *Santa Maria del Fiore*, e Battista d'Antonio mestre das obras.” (POZZA, 2015, p.27).

Figura 20 -- Esquema estrutural da cúpula da Catedral Santa Maria del Fiore



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/309552174361731095/>

Figura 21 - Desenho da vista externada cúpula da Catedral Santa Maria del Fiore



Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/891920/artista-reproduz-em-pequenos-desenhos-os-Incriveis-detalhes-da-torre-eiffel-e-catedrais-historicas/5abaee36f197ccb7ec000093-tiny-yet-incredibly-detailed-sketches-of-the-eiffel-tower-and-historic-cathedrals-image>

A arquitetura renascentista rompeu com a verticalidade do gótico, promovendo uma horizontalidade, solicitou um retorno aos elementos clássicos como o arco de volta perfeita, a abóbada de berço, uso de frontões triangulares, no entanto não se tratou de um retorno estilístico, ou meramente um retorno patriótico do clássico, mas a arquitetura renascentista trouxe um novo modo de refletir sobre a arquitetura, que

é essencialmente uma reflexão matemática sobre a métrica românica e gótica. Busca-se uma ordem, uma lei, uma disciplina contra a incomensurabilidade, a infinitude e a dispersão do espaço gótico e a casualidade do românico. (ZEVI, 2017, p.97)

Um destes procedimentos foi a perspectiva linear, utilizada na arquitetura grega e romana, perdida na Idade Média e redescoberta por Filippo Brunelleschi. De acordo com o arquiteto, “pela primeira vez, entendia-se que já não é o edifício que possui o homem, mas este que, aprendendo a lei simples do espaço, possui o segredo do edifício.” (ZEVI, 2017, p.97)

A cúpula, projetada pelo arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446), foi adicionada à edificação depois dela já ter sido concluída, agregando à mesma um novo significado, assim como acrescentou à cidade de Florença.

O teórico Giulio Carlo Argan discursa sobre o significado da cúpula de Florença em seu livro, intitulado *História da arte como história da cidade*. Na obra, o crítico resgata as opiniões de Alberti e de Vassari sobre o tema.

Alberti (1404 -1472), contemporâneo a Brunelleschi, “entre 1435 e 1436, dedica a Brunelleschi a versão em língua vulgar do *Tratado da pintura*. Ele observa que a cúpula que havia sido fechada há pouco ainda faltava a lanterna” (ARGAN, 1998, s/p) em cima da calota que havia acabado de ser erguida.

Ao analisá-la, Alberti a considera como uma representação do espaço. O autor também reflete sobre o tema da representação na pintura e na escultura. À pintura, ele considera como sendo uma representação ficcional, pelo fato de utilizar da projeção perspéctica em um plano bidimensional para transpor uma realidade tridimensional. Já a escultura, ele avalia que ela “[...] representa um objeto de três dimensões com outro tridimensional.” (ARGAN, 1998, p. 96). Por fim, para o autor

[...] a cúpula é uma representação porque visualiza o espaço, que por certo é real ainda que não seja visível; mas ela é justamente a representação do

espaço em sua totalidade e não de algo que acontece em uma porção de espaço. (ARGAN, 1998, p. 96).

Para Alberti, a cúpula de Brunelleschi não é,

um objeto arquitetônico, mas um imenso objeto espacial, vale dizer, um espaço objetivado, isto é representado, pois cada representação é uma objetivação e cada objetivação é perspectiva porque dá uma imagem unitária e não fragmentária, o que implica uma distância ou uma distinção, bem como uma simetria, entre objeto e sujeito, de forma que a representação não é a cópia do objeto, mas a configuração da coisa real enquanto pensada por um sujeito. (ARGAN, 1998, p.96).

Gombrich, em seu livro *Gombrich Essencial: Textos Seleccionados sobre Arte e Cultura*, assim como Alberti que toca no tema da representação, aproxima a cúpula ao tema da pintura, já que considera que a cúpula de Florença foi por Brunelleschi a aplicação arquitetônica dos tratados de pintura desenvolvidos anteriormente pelo arquiteto.

Ao vincular a cúpula aos tratados de pintura, Gombrich explica que o tratado de pintura propôs o desenvolvimento da técnica da perspectiva na própria pintura, mas, no campo da arquitetura, o efeito da perspectiva foi a concepção da cúpula, cujo elemento é considerado a materialização tridimensional da perspectiva segundo a visão do autor. Detalhando a questão, a perspectiva permite a representação do espaço na pintura, já na arquitetura a representação finita do espaço físico foi alcançada com a cúpula. Aprofundando mais no significado da cúpula, conforme explica Argan, ela é mais do que uma representação, é um objeto simbólico da abóbada celeste. Com semelhante consideração, Manfred Lucker descreve que “[...] a ideia do firmamento como concha esférica é passada para a arquitetura como cúpula e semi-arcos”. (LUCKER, 2003, p.235)

Alberti, ao delinear sobre a cúpula, utilizou o recurso da figura de linguagem ao dizer que a cúpula de Brunelleschi “erguia-se acima dos céus” (ARGAN, 1998, s/p) de Florença. Argan explica que céus compreende o céu físico e metafísico, logo “erguer-se acima dele, delinear um limite visível para o infinito, significa compreendê-lo, defini-lo, representá-lo e, já que o céu metafísico compreendia o físico, representar o espaço segundo a sua totalidade.” (ARGAN, 1998, p. 96)

Vassari foi o primeiro a observar que a cúpula de Santa Maria del Fiore não deveria ser relacionada apenas ao espaço da catedral e respectivos volumes, mas ao espaço de toda a cidade, ou seja a um horizonte circular, precisamente ao perfil das colinas em torno de Florença: “Vendo-se ela

e levar em tamanha altura, que os montes ao redor de Florença parecem semelhantes a ela.” (VASSARI apud ARGAN, 1998, s/p).

O arquiteto e pintor trouxe a discussão sobre a relação da cúpula de Brunelleschi com a paisagem e o espaço urbano de Florença. Ele percebe que a cúpula dialoga com as colinas e, ao mesmo tempo, com as outras edificações.

Relacionar-se ao urbano, implicava relacionar-se à política, à cultura e à sociedade. Erguer uma edificação em uma cidade, implica alterar aquele espaço, portanto, erguer a cúpula acima da Basílica Santa Maria Del Fiore, evidenciou a mudança política que estava havendo no país, uma vez que, no século XV, na Itália, a Toscana estava se formando como um estado que teria Florença como capital, e Brunelleschi colocou à frente a intenção de, naquele local, erguer a cúpula mais alta, do que a finalidade de obter um fechamento harmonioso “[...] com uma cobertura adequada, a construção existente” (ARGAN, 1998, p.99). Com isso, o arquiteto desejou que iconologicamente a cúpula da catedral florentina “[...] deveria cobrir todos os povos toscanos com a sua sombra” (ARGAN, 1998, p. 99).

Gombrich apresenta a história política e social, explica que Florença foi um centro artística e politicamente importante durante o período do renascimento. Período em que exerceu um deslocamento em relação à centralização de Roma, assim, Florença constituía-se, segundo Argan,

centro visível e símbolo de um espaço geográfico-social, a cúpula de Santa Maria del Fiore é significativa não apenas para a cidade propriamente dita, mas também para aquilo que hoje chamamos de território, do qual Alberti, na metade do século passado, dará uma definição urbanística como *régio*, zona muito mais extensa do que a área da cidade. (ARGAN, 1998, p. 102).

Então, Vassari resume a cúpula como uma “representação finita do espaço físico,” que pode “estabelecer relação urbanística e, ao mesmo tempo, alegórica ou simbólica” com Florença” (ARGAN, 1998, p.98).

Além do que já foi aludido sobre a cúpula desenvolvida por Brunelleschi, “Battisti propôs para a cúpula um significado simbólico-devocional, como coroa ou guirlanda da virgem.” (ARGAN, 1998, p. 101). Gombrich, por sua vez, na sua obra História da cidade, considera de grande importância seu significado estrutural, pois ela simbolizou uma inovação da engenharia. Quando o arquiteto a desenvolveu, ele já havia ido a Roma estudar as ruínas da arquitetura romana para promover o que hoje chamamos de renascimento de uma arquitetura que foi o ressurgimento da

antiga Roma. A cúpula de Brunelleschi não é apenas uma invenção tecnológica e estrutural, ou uma inovação mecânica ímpar, ela é ideológica, um resgate histórico que faz referência ao antigo, ao clássico como inspiração.

Brunelleschi não pretendeu unir a cúpula à edificação, mas, sim, “deveria existir, como bem viu Battisti, um claro corte e uma decidida passagem de um organismo construtivo ao outro.” (ARGAN, 1998, p.100)

A lanterna, sendo um segundo elemento construtivo adicionado em cima da cúpula, deveria, assim como a cúpula, remeter ao simbolismo da esfera celeste, então, foi estabelecida como elemento arquitetônico de diálogo entre a calota e o céu, “ ou seja, o elemento que efetua de fato a passagem do céu físico ao empíreo, ou, mais precisamente, ao simbólico.” (ARGAN, 1998, p. 101). Ademais, estando estabelecida no eixo central da cúpula, propõe a ela o movimento de rotação.

3 ARQUITETURA SACRA PAULISTANA NA VIRADA DO SÉCULO XIX

As cúpulas que foram erigidas nas igrejas da capital São Paulo, na virada do século XIX para o XX, compõem edificações que pertencem à arquitetura eclética paulistana. Apesar do ecletismo se manifestar em São Paulo, tal como em outras capitais brasileiras a partir da segunda metade do século XIX, ele é, antes de tudo, uma corrente arquitetônica europeia, iniciada na França por volta de 1840, que predominou na Europa durante a segunda metade do século XIX.

Nesse sentido, foi uma manifestação arquitetônica caracterizada por possuir “uma linguagem pautada pelo revivalismo de estilos arquitetônicos históricos, [...] que podiam vir misturados em uma única edificação.” (PHILIPPOV, 2016, p.38), o revivalismo faz referência à arquitetura tradicional europeia, como, por exemplo, aos períodos que foram discutidos no capítulo anterior: bizantino, românico, gótico e renascentista.

Luciano Patetta, arquiteto e professor em Milão, estudioso da arquitetura do século XIX, considera o surgimento do ecletismo como uma crise do classicismo, inserida pela revolução industrial.

O século XIX utiliza-se dessa matriz desenvolvida no século anterior, a uma sua descoberta da arqueologia e a utilização da indústria, gerando ao arquiteto a disponibilidade de vários modelos referenciais e a possibilidade aberta de prover-se deste repertório. Essa matriz possui modelos dos gregos, etruscos, egípcios; que unidos resultaram em uma nova arquitetura e de novos ornamentos.

Durante o século XVIII, a arquitetura neoclássica que se formou por uma necessidade de rever o período clássico, por investigação da arquitetura greco-romana, inserida em um pensamento iluminista, cobria de forma hegemônica o continente europeu. Entretanto, uma linha de pensamento romântica veio na contramão, valorizando a estética do sublime e do pitoresco em um contexto de revalorização das sensações humanas, do sentimento e da imaginação, cindindo com o racionalismo iluminista e sugerindo um retorno à arquitetura medieval, devido a suas características de irregularidade, organicidade e flexibilidade.

O romance literário promoveu a formação de um imaginário pitoresco no homem do século XIX, permitindo-lhe “transitar livremente entre o passado e presente, sem se preocupar com a adesão a este ou àquele momento da história” (FABRIS, 1993, p. 133).

O romantismo também esteve ligado a um sentimento de patriotismo, ou seja, pela interpretação da existência de uma cultura comum em grupos sociais, traduzida como uma identidade unitária de povos de um país, manifestada pela valorização de seu passado enquanto nação.

Esta postura romântica foi também uma reação cultural à “dupla revolução de que fala Hobsbawm, em referência à Revolução Industrial e à Revolução Francesa.” (BRESSAN, 1982, p.437).

Naquele período, a Europa passava por uma industrialização, urbanização e desenvolvimento tecnológico em vários setores, que permitiram o uso de novos materiais nas construções, tanto quanto novas possibilidades construtivas. “Também estão presentes aspectos técnicos de salubridade e questões pragmáticas de barateamento da construção” (BRESSAN, 1982, p.443). Desenvolveram-se programas construtivos de acordo com as novas necessidades do homem oitocentista, de modo que os arquitetos adaptaram a estas exigências valores arquitetônicos do passado.

Foram resgatados elementos estilísticos e expressões formais das edificações pertencentes a épocas passadas, como, por exemplo, formas que derivam da arquitetura românica e gótica. Depois, foram reunidos e aplicados nas novas edificações, concebendo uma arquitetura de linguagem ou estilo neogótico tal como o neorromânico. Muitas vezes os elementos arquitetônicos do passado eram estilizados, ou seja, simplificados.

A arquitetura eclética promoveu uma atitude com o olhar voltado para a multiplicidade em detrimento da unidade, sendo fruto de uma pesquisa que buscou conhecer os fragmentos da arquitetura, que espelhou em um todo fragmentário. “Sua metodologia fundamental consiste na decupagem, na concepção da arquitetura como linguagem denotada de valores simbólicos” (FABRIS, 1993, p. 134).

A decupagem dos elementos ocorria principalmente na fachada, funcionando como uma representação do estilo, uma exteriorização plástica e escultural, bem como decorativa. A fachada recebia mais tratamento estilístico, ao contrário da parte utilitária do edifício, considerada como não arquitetura. Acolheu “os mais variados elementos lexicais, extraindo-os de todas as épocas e regiões, recompondo-os de diferentes maneiras” (PATETTA, 1987, p.15)

No século XIX, amplia-se a divulgação dos tipos e modelos de arquitetura, por meio dos novos meios de difusão, como: os cartões postais, litografias, tratados

eruditos, “jornais, revistas, manuais, enciclopédias, livros ilustrados, a divulgação de imagens e repertórios através das gravuras e fotografias” (FABRIS,1993, p. 133), que serviram como referencial e instrumento de estudo para o arquiteto autodidata, que se encontrou à margem da academia: “ a arquitetura não podia mais ser patrimônio de poucos ‘mestres’, devia ceder às novas exigências da produção de massa e à definição de uma nova figura de projetista: o profissional.” (PATTETA, 1987 ou 1935, p.12)

A arquitetura eclética expôs uma multiplicidade de pesquisas estilísticas e uma simultaneidade de vários revivals, que formaram uma contrariedade e uma espécie de caos, de forma que aparentava não existir um estilo próprio, mas foi, neste sentido, que se consolidou seu próprio estilo.

Por essas características, foram feitas muitas críticas à arquitetura eclética, desde a análise de Patteta (1987), que considera que ela não possui “grandes tensões espirituais”, até as correntes críticas que foram feitas durante a década de 40, como a de Francisco Acquarone e de Pevsner.

Francisco Acquarone, por meio de uma visão de superfícies formais, identifica a arquitetura eclética como verdadeiras cópias bizarras dos elementos da arquitetura europeia conjugados em uma edificação.

Pevsner, que toma como base a sociologia, acredita que esse tipo de arquitetura foi concebido a partir de uma reação à revolução industrial e da ascensão da classe alta que pretendia alcançar status por meio das suas edificações encomendadas, para as quais escolhe o estilo que lhe agrada, que o arquiteto responde por meio da imitação de elementos da arquitetura do passado.

A partir da perspectiva de Pevsner, que acredita que o arquiteto responde por meio da imitação, tem-se em contraponto a ideia de que o arquiteto do século XIX utiliza-se da matriz desenvolvida no século anterior, une a sua descoberta da arqueologia e à utilização da indústria, gerando ao arquiteto a disponibilidade de vários modelos referenciais e a possibilidade aberta de prover-se deste repertório.

Pevsner refere-se à “ortodoxia da imitação”, já que acredita que a arquitetura eclética não é uma imitação literal, mas, sim, uma utilização de um referencial do passado. Apresenta, ainda, o ponto de vista que trata da descoberta arqueológica, somada ao contexto industrial e aos métodos herdados dos neoclássicos.

De modo geral, podem ser distinguidas três principais correntes ideológicas: composição estilística, historicismo tipológico e pastiche.

A composição estilística foi fundamentada no uso correto, imitativo de formas que pertenceram a um único estilo arquitetônico do passado, como, por exemplo, a corrente neogótica.

A segunda - historicismo tipológico - escolheu um estilo arquitetônico de cada período que considerou apropriado a cada finalidade usual da edificação, de maneira que identificou, na Idade Média, o estilo ideal para igrejas, pois possui traços que remetem à fé. No Renascimento, um estilo ideal para os edifícios públicos e museus, refere-se a seu perfil elegante; já no Barroco, o estilo ideal para as edificações que eram destinadas a festividades.

Por fim, a terceira corrente diz respeito aos pastiches compositivos “que, com uma maior margem de liberdade, “inventava” soluções estilísticas historicamente inadmissíveis e, às vezes, beirando o mau gosto (mas que, muitas vezes, escondiam soluções estruturais interessantes e avançadas).” (PATETTA, 1987, p.15).

O ecletismo se estendeu para além dos conceitos ligados aos edifícios e alcançou o espaço urbano, que enfrentou o aumento da quantidade de habitantes, de automóveis e o surgimento das ferrovias. Teve dois aspectos principais: a intervenção na cidade já existente e o domínio da morfologia da cidade em expansão. Como intervenção tinha, em princípio, abrir vias favorecendo o tráfego, para isso foram demolidas estruturas medievais e renascentistas. Para favorecer a higiene, já que houve um aumento significativo de edifícios, criaram parques e jardins urbanos, também os muros de defesa foram transformados em ruas arborizadas destinadas ao passeio.

A cidade expandiu ao construir novos bairros comerciais e residenciais burgueses. Foi tido como modelo morfológico a cidade de Roma de Sisto V, e do período barroco, de modo que, privilegiava a perspectiva que era criada a partir de um monumento como formador do foco disposto ao lado de um boulevard, as ruas retilíneas e a geometrização do espaço urbano.

Esse modelo organizou uma divisão das áreas urbanas, entre centro, bairros burgueses e periferia, que podia ser identificada através das escolhas estilísticas e dos materiais que eram simplificados a cada passo que se distanciavam das áreas nobres. Os burgueses procuraram monumentalizar as suas residências, tiveram a pretensão de utilizar nas fachadas as ordens arquitetônicas clássicas que eram destinadas apenas aos edifícios públicos, porém conseguiram extrair apenas: pilares, colunas, frontões e pedestais em bossagem, “os estilos mais recorrentes

eram o Quatrocentismo, o Quinhentismo e o pastiche barroco” (PATETTA, 1987, p.24). As habitações eram dispostas nas esquinas, em torno de uma praça circular ou poligonal, muitas vezes, tinham como cobertura uma cúpula ou possuíam a forma de uma torre.

A arquitetura eclética, assim como a neoclássica, foi direcionada à clientela da burguesia em ascensão e deveria exprimir, nas edificações, a condição social do encomendante. Esses fregueses, formados pela classe burguesa, escolhiam o estilo que lhes agradava, de acordo com seu gosto e a moda que regia a época. Acreditavam no progresso e priorizavam a melhoria de suas condições de vida e conforto e desejavam uma casa funcional.

Sobre a casa: no século XIX, surge, na Inglaterra, o modelo de casa de campo burguesa, que encontrou, no gótico do primeiro período, a flexibilidade e sinceridade construtiva e características ambientais da Inglaterra. Excluíram as inspirações de tipologia clássica, como: renascentistas, neoclássica e neorrenascentista, em que a casa apresentava característica cúbica e compacta.

Baseada na arquitetura gótica,

apresentavam uma planimetria articulada, uma perfeita adaptação às irregularidades do terreno, uma cuidadosa organização interna: grupos de quartos, cada um deles com um banheiro; dimensões e proporções diferentes entre as áreas comuns e de serviço; e ainda uma multiplicidade de materiais, pedra, tijolos, madeira, feno e vidro. Dedicava-se grande atenção às instalações de aquecimento e ventilação. Mas, sobretudo, três princípios de projeto anteciparam algumas escolhas da arquitetura moderna : 1) a predominância da planta sobre a elevação (isto é, a prioridade dada, no projeto, ao estudo das características distributivas); 2) a livre disposição, nas fachadas, de janelas e varandas, localizadas onde a vista era melhor {com o uso de grandes vidraças, ainda que estranhas ao estilo arquitetônico, que exigia que fossem em pequenos quadrados}; 3) a prioridade do interior sobre o exterior e a unidade da casa com sua decoração. (PATETTA, 1987, p.22)

Foram aprofundados os estudos das edificações históricas para além da tipologia, capacitando a avaliação dos materiais, da técnica construtiva, tanto quanto na pintura e na escultura como decoração dos ambientes.

No final do século XVIII, surgiram alguns estudos histórico-topográficos, que identificavam técnicas construtivas regionais de antigas edificações. Ocorreram, principalmente na Inglaterra, em investigação das catedrais góticas, possibilitando a construção daquelas em estilo neogótico, capazes de reconstituir o ambiente medieval.

Pesquisas arqueológicas começaram a ser desenvolvidas, aprofundando os estudos sobre a arquitetura histórica, como ocorreu através das escavações em Pompéia e Herculano. Esta nova área do saber possibilitou a “descoberta da produção material do passado” (BRESSAN, 1982, p.437) e o surgimento das

primeiras preocupações com a preservação do patrimônio histórico - tanto em um viés ideológico de busca da identidade nacional, como pela necessidade concreta de restaurar os edifícios medievais – o que também levou a um enfrentamento das questões técnico-construtivas da arquitetura medieval. (BRESSAN, 1982, p.438).

Abriu-se, também, o campo do restauro, que se dividiu em duas principais concepções: uma, formulada por Viollet Le Duc e denominada como “complemento estilístico”; outra, foi desenvolvida por Ruskin, que defendia a “não interferência e a pura conservação”.

Desse modo, iniciou-se a conservação histórico-documental, a partir de Ruskin e da ideia de que o monumento arquitetônico “tinha uma identidade absoluta com suas pedras, com seus muros e suas abóbadas, um único com aquelas pedras e sua idade, com os sinais do tempo, com suas irregularidades irrepetíveis.” (PATETTA, 1987, p.18)

Na Europa, o “ecletismo é o estilo próprio de uma modernidade que lida sem problemas com o passado, mas no nosso caso específico, o passado para o qual os arquitetos se voltam não é nacional.” (FABRIS, 1993, p. 135). O ecletismo brasileiro não se refere à arquitetura tradicional, pelo contrário, repudiou qualquer vestígio colonial que ainda existia.

No final do século XIX, quando a arquitetura eclética estava sendo edificada na cidade de São Paulo, a capital passava por um intenso processo de reformulação e expansão urbana, somadas a um conjunto de mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais que faziam a cidade esquecer seu passado colonial para se transformar em uma futura metrópole.

Antes do século XIX, seus traços coloniais eram derivados de seus trezentos anos de existência desde a sua fundação, quando os padres jesuítas, Manuel da Nóbrega e José de Anchieta, instalaram-se no planalto do Piratininga, em 1554, e inauguraram o Colégio de São Paulo.

Este perfil foi mantido até a primeira metade do século XIX, pois “nem condições geográficas, nem as circunstâncias históricas concorreram para”

(MATOS, 1955, p. 89) o seu crescimento nos três primeiros séculos desde sua fundação. Leonardo Arroyo descreve que São Paulo foi, “até a monocultura do café, uma cidade pobre [...], construída, para usar a linguagem bíblica, sobre areia. ” (ARROYO, 1966, p. XVIII).

A Vila de São Paulo recebeu o título de cidade em 1711. Naquele momento, havia a intenção de se criar um Bispado. A Diocese foi criada em 1745, porém a igreja matriz, que viria a ser a catedral, encontrava-se em ruína, então, foi construída outra edificação como Catedral, concluída em 1754.

Do século XVIII, tem-se como registro imagético da capital uma descrição a partir de uma carta escrita por Morgado de Mateus, tendo como destinatário o Conde Oeyras, disposta no livro “Igrejas de São Paulo” escrito por Leonardo Arroyo. A carta relata que: “O seu terreno he branco e em as ruas planas, largas e direitas e algumas, bem compridas, porém não são calçadas, todas as paredes dos edifícios são de terra; os portaes e allizares de páo [...]” (ARROYO, 1966, p. XIX).

Nos primeiros 60 anos do século XIX, São Paulo junto aos seus habitantes com seus próprios costumes foram registrados em pinturas

por menos de quinze artistas viajantes, destacando-se grandes nomes como Thomas Ender (1793-1875), Edmund Pink (1790-1833), William John Burchell (1781-1863), Charle Landseer (1794-1874), Jean Baptiste Debret (1768-1848), Eduard Hildebrandt (1818-1869). (FARIA, 2010, p.1)

Essas aquarelas, feitas por estes artistas, foram o que sobrou como iconografia da capital de perfil colonial que desapareceu completamente a partir da década de setenta do século XIX, com o advento do café e suas consequentes transformações.

Os viajantes estrangeiros, tais como: “John Mawe (1809-1810), Spix e Martius (1818), Luís d'Alincourt (1818), Augusto de Saint-Hilaire (1819 e 1822), Hércules Florence (1825) e Daniel P. Kidder (1836-1837) ” (MATOS, 1955, p. 89), que visitaram a cidade de São Paulo no século XIX, deixaram depoimentos em que diziam: que as ruas eram muito limpas, as calçadas espaçosas, largas, boas e ainda bem retificadas, permitindo que os veículos por elas circulassem livremente.

John Mawe foi o primeiro estrangeiro autorizado a ir para o interior do Brasil, em 1807. Em São Paulo, observava, em 1809, que na cidade havia:

Cerca de treze lugares de devoção, principalmente dois conventos, três mosteiros e oito igrejas, muitas das quais, como toda a cidade, construídas

de taipa" [...] registrou Daniel Kidder em suas reminiscências alguns anos mais tarde, ou seja, em 1839, quando dava para a cidade doze igrejas, incluídas capelas e conventos. (ARROYO, 1966, p. XVI)

Entre igrejas, mosteiros e conventos citados em número, acredita-se que o autor tenha considerado a igreja da Sé, do Colégio, do Rosário, da Misericórdia, dos Remédios, e de Santa Ifigênia, bem como aquelas pertencentes aos conventos de São Francisco, de São Bento, do Carmo e da Luz.

Cumprir lembrar que, a par das sedes paroquiais, existiam em São Paulo diversas capelas, uma das quais, a "ermida de Nossa Senhora da Consolação", erguia-se no ponto em que, em 1818, terminava, a cidade e principiava a estrada no rumo de Itú e Sorocaba. (MATOS, 1955, p. 92)

São Paulo foi testemunhada por viajantes que descreviam que quase todas as edificações "dos séculos que antecederam, na colônia e depois na província, o advento da monocultura do café" (ARROYO, 1966, p. XVII) eram feitas em taipa. Desde o início da nossa nacionalidade, todas eram erguidas no tradicional estilo colonial (ORTEGA, 2003, p.18)

Estas edificações, como as ermidas primitivas ou as capelas jesuíticas, constituídas por paredes grossas de taipa, foram identificadas como estilo colonial, no entanto, para Manfredo Leite, este "nunca foi estilo nacional: viera do reino" (ORTEGA, 2003, p.18), configurando-se em apenas construções de origem portuguesa adaptadas às circunstâncias exigidas.

A taipa é uma técnica construtiva associada aos paulistas, considerada durável, conforme relata John Mawe: "[...]vi casas assim construídas que resistiram duzentos anos" (MATOS, 1955, p. 90). A taipa era "capaz de atravessar séculos desde que fosse conservada e evitadas as infiltrações de umidade. Isto explica, de maneira geral, o uso dos beirais nas casas e construções da época e em muitas igrejas." (ARROYO, 1966, p. XVII)

Os telhados eram amplos com grandes beirais para proteger a madeira da água da chuva. As residências eram simples, brancas, pintadas a cal, e cobertas de telhas côncavas vermelhas.

Escreveu Saint-Hilaire: [...]. As janelas não se fecham umas contra as outras, como é comum no Rio de Janeiro. As das casas de um andar possuem quase todas vidraças e são guarnecidas de balcões e postigos pinados de verde. As outras casas têm venezianas, que se erguem de baixo para cima, formadas de travessas de madeira cruzada obliquamente. (MATOS, 1955, p. 90).

Segundo D.P Kidder (1815-1891), que visitou a cidade em 1838,

[...]a planta das casas é muito variável, mas quase todas têm um pátio interno para arejar os quartos, sistema tornado ainda mais indispensável pelo costume de manter fechadas as janelas que dão para a rua. (FARIA, 2010, p.3).

A maioria das casas eram baixas, existiam apenas alguns sobrados. As sacadas eram o lugar preferido dos homens e mulheres de onde podiam "gozar do frescor da manhã e da noite ou assistir à passagem de procissões" (KIDDER,1940, p.189).

As principais edificações da cidade estavam perfeitamente de acordo com a modéstia desse aglomerado oitocentista, não se destacando nem pelo número e, muito menos, pela riqueza e estilo arquitetônico. Além dos dois mais importantes edifícios públicos — o Palácio do Governo e a Câmara Municipal, sobressaíam-se alguns conventos e números* igrejas, nenhum deles, porém, lembrando nem de longe o período áureo do Bandeireiro. (MATOS,1955, p. 91)

As praças eram tímidas e irregulares, com exceção daquela do Pátio do Colégio, da Sé e da Câmara Municipal.

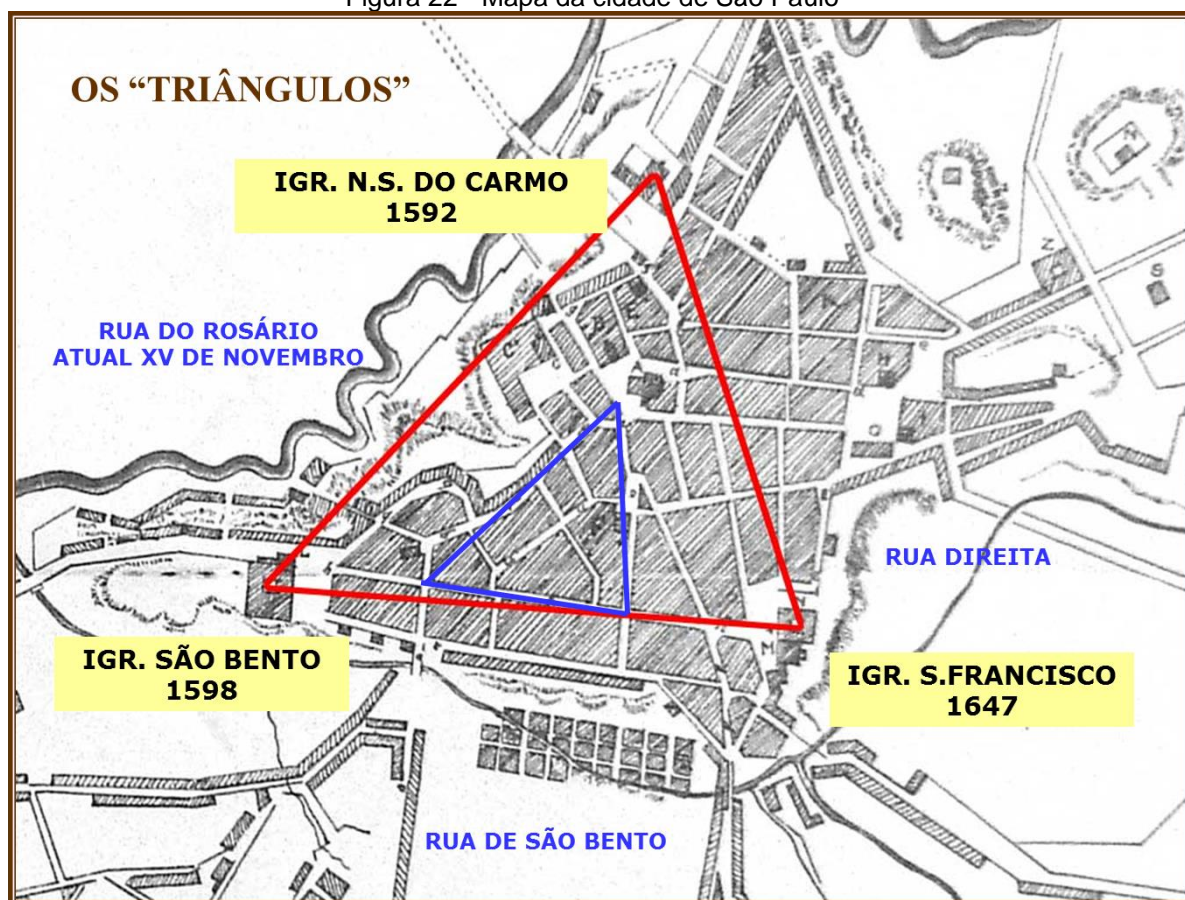
A cidade de São Paulo abrigava, até meados do século XIX, apenas quatro paróquias urbanas- a Nossa Senhora da Assumpção da Sé, Santa Efigênia, Nossa Senhora da Consolação e Bom Jesus do Bráz – cujas matrizes eram templos acanhados, relíquias do tempo colonial. Sua reconstrução seguiu planos que as elevaram às obras de arte, além de crescer mais dezessete paróquias na cidade. (ORTEGA, 2003, p. 156)

Durante a primeira metade do século XIX, muitos dados foram levantados acerca da quantidade de habitantes que residiam na zona urbana da capital, todavia se consideram todos esses valores como aproximativos. Houve quatro levantamentos feitos na década de dez, que contradizem os resultados, mas que registram 15.000, 20.000, 23.760 e 30 mil habitantes. Em 1822, estimou-se 25.682, e, em 1836, foi realizado o recenseamento alçado pelo marechal Müller que registrou 21.933 habitantes.

Nesse período, "tal como nos tempos coloniais, a área ocupada pela cidade limitava-se à colina que se alteia entre os vales do Anhangabaú e do Tamanduateí." (MATOS, 1955, p. 89)

São Paulo era constituída por três ruas que desenhavam uma morfologia triangular, eram a: Rua de São Bento, Rua Direita, Rua 15 de Novembro e, ao lado e fora do triangulo paulista, ficava a Praça da Sé.

Figura 22 - Mapa da cidade de São Paulo



Fonte: <https://pt.slideshare.net/bdinardi/centro-velho-de-so-paulo>

A população aumentou e extrapolou os limites do povoado colonial, formando, assim, as freguesias. Constitui-se, primeiramente, o núcleo de Santa Ifigênia e, depois, na década de 30 do século XIX, o Brás. A cidade atravessou o Anhangabaú e expandiu-se na direção da atual Praça da República, surgindo os bairros Campos Elísios e Estação da Luz. Houve dez freguesias e uma vasta área territorial, cercada de chácaras junto ao subúrbio.

A principal função econômica de São Paulo era a função comercial. No âmbito agrícola, a fundamental produção era o chá; no campo da pecuária: a criação de gado muar e de gado para corte. Além disso, também se lucrava muito com a fabricação de telhas e havia, ainda, produção de farinha de mandioca, de aguardente e de algodão em rama.

A cultura do chá constituía, sem nenhuma dúvida, uma das riquezas do município, [...]. Seu núcleo original se localizou à margem esquerda do Anhangabaú, mais precisamente no lugar posteriormente denominado Morro do Chá, mais tarde propriedade do Barão de Itapetininga; [...] O nome do Viaduto do Chá recorda essa velha chácara paulistana. (MATOS, 1955, p. 100)

As indústrias eram modestas, pois

São Paulo era uma espécie de entreposto comercial, que mantinha contato permanente com o porto de Santos e com a zona agrícola do interior, onde prosperava a lavoura canavieira e tinha início a expansão do café, no vale do Paraíba. (MATOS, 1955, p. 99)

O comércio se concentrava na rua da Quitanda e na rua das Casinhas. A Rua das Casinhas era a mais movimentada. Durante o dia, era frequentada pelos arrieiros, camponeses que traziam suas mercadorias carregadas pelas mulas para vender aos comerciantes, e pelos escravos que costumavam se concentrar na rua junto aos clientes que iam até os comerciantes. Já durante a noite, era frequentada pelas prostitutas de baixa classe e seus camaradas e roceiros.

A economia dependia fundamentalmente do comércio até 1870, os tropeiros frequentavam a cidade na primeira metade do século XIX, e o transporte de mercadorias geravam riqueza.

As mulas representavam o principal meio de transporte por caminhos muitas vezes nem se quer traçados e os tropeiros estavam à frente de uma atividade altamente lucrativa cuja decadência começaria somente com a chegada da estrada de ferro em 1867. Segundo Pedro Corrêa, “não surpreende, pois, que a maior parte da iconografia de costume dos paulistas tenha focado tropeiros, ricos e pobres, dentro da cidade ou, mais comumente, em viagens.” (FARIA, 2010, p.3)

Havia em maior número as sapatarias, oficinas de ferreiro, ourivesarias, alfaiatarias, carpintarias, olarias, marcenarias, selarias.

A cidade teve uma lenta evolução neste período que vai desde 1800 a 1870, mas até a década de 30 “mostra uma cidade que ainda conserva características marcadamente coloniais e até mesmo bandeiristas.” (FARIA, 2010, p.2)

Na primeira metade do século XIX, o fato que marcou a mudança do perfil da cidade de São Paulo foi a instalação da Academia de Direito, em 1828, conseqüentemente, a cidade, que era isolada e caipira, transformou-se em uma cidade acadêmica procurada por jovens de todo Brasil.

A presença física de centenas de jovens do sexo masculino teve repercussões mais imediatas na vida da cidade do que as doutrinas professadas pelos seus mestres. A produção literária e política dos estudantes, começando com o Amigo das Letras, em 1.830, atingiu proporções surpreendentes. A irregular e ruidosa vida de república provocou um rompimento do austero código do sobrado e da família. Os estudantes introduziram novas modas no vestuário. A caçada, a natação, os "flirts", as

bebidas, as orgias e o hábito de se reunirem para discussão e divertimento levariam a vida para as ruas, ao ar livre, criaram a necessidade de tavernas e de livrarias, e inauguraram o sentimento de comunidade. (MATOS,1955, p. 103)

De 1828 até 1872, a cidade foi marcada pela fase acadêmica em torno da faculdade de Direito, considerada como “burgo de estudantes”, contava, em 1872, com 31.000 habitantes. Por volta de 1840 e 1850, o dinheiro do café começou a chegar a São Paulo, que ainda “continuava atarracada, humilde e presa ao império de taipa” (LEMOS, 1979, 112). O autor considerou a fase subsequente (1872-1918) como sendo a da "Metrópole do Café".

A partir da segunda metade do século XIX, a cidade entra em um processo de industrialização nascente, “ela teve um crescimento vertiginoso e de entreposto comercial e centro difusor de caminhos passou a expandir-se através das indústrias cada vez mais poderosas” (LEMOS, 1979, 114). São três os fatores que foram simultâneos e contribuíram diretamente para este processo, os quais caminharam juntos: o lucro com a plantação de café, a vinda dos imigrantes europeus e a multiplicação das estradas de ferro.

São Paulo passou a encontrar-se em uma situação privilegiada. Primeiro, por estar próxima ao porto de Santos de onde já possuía conexão através da "Estrada de Ferro Inglesa", inaugurada em 1868. Depois, passou, também, a ser conectada ao interior do estado, pela Companhia Paulista de Estrada de Ferro, ou seja, para a cidade de Campinas, para onde os trilhos foram expandidos em 1872, região que passou a prover o plantio do café. A estrada agora conectada ao interior paulista fez de “Santos o principal porto exportador de café” e “de São Paulo o seu vértice, convertendo a cidade em um grande polo produtivo.” (MORSE, 1970, p.383)

Por volta de 1860, já existiam imigrantes que trabalhavam nas lavouras de café, no comércio, nas construções e na indústria nascente. Chegaram primeiro os alemães que trabalharam nas construções, eram arquitetos e técnicos que executaram “obras de tijolos nas fazendas-tulhas, casas de beneficiar grão, terreiros, canais, comportas, pontes” (LEMOS,1979, p.116). Reconstruindo a cidade que era feita em taipa em edificações de tijolos de arquitetura eclética.

Depois os italianos, que continuaram chegando quando a imigração europeia se intensificou a partir de 1887, vieram para trabalhar nas plantações de café. Constata-se que, em 15 anos, foram 903.203 que se instalaram na capital.

Chegaram, em maioria, para trabalhar na indústria durante o surto industrial paulistano na última década do século.

Foram as fábricas que mais atraíram a vinda de imigrantes, trazendo novas levadas desses imigrantes de toda origem e conhecimento, desde o simples agricultor até pessoas de alta qualificação que vieram a chamado da alta burguesia paulista ou à cata de oportunidades variadíssimas para trabalhar em funções técnicas especializadas, como os educadores, “engenheiros, arquitetos, mestre-de-obras, pedreiros, marceneiros, carpinteiros e pintores” (LEMOS, 1979, 114)

Outros fatores que colaboraram com as transformações que vinham acelerando o cenário da capital, estiveram ligados à política nacional, que formulava, nos anos sessenta, as primeiras contestações ao sistema imperial e a regência de Dom Pedro II, também se iniciam as campanhas abolicionistas. Além disso, a partir de 1870, junto ao fim da Guerra do Paraguai, tem-se início o projeto republicano.

A abolição da escravatura foi gradualmente alcançada. Os cafeicultores paulistas eram contra ela, visto que já não se podia mais comprar escravos na África. Então, esses fazendeiros paulistas, de alto poder aquisitivo, passaram a comprá-los de outras regiões do Brasil, por isso, a mão-de-obra escrava estava encarecendo, e o plano econômico apresentado em São Paulo era substituí-la pela mão de obra de imigrantes.

O projeto político foi que os fazendeiros não precisassem importar trabalhadores livres estrangeiros, quem ficou responsável por bancar estes gastos foi o próprio governo, pagando a passagem e a estadia nos primeiros dias na hospedaria dos imigrantes (1888). O colono não seria assalariado, receberia por tarefa e poderia cultivar seus próprios alimentos em meio ao cafezal.

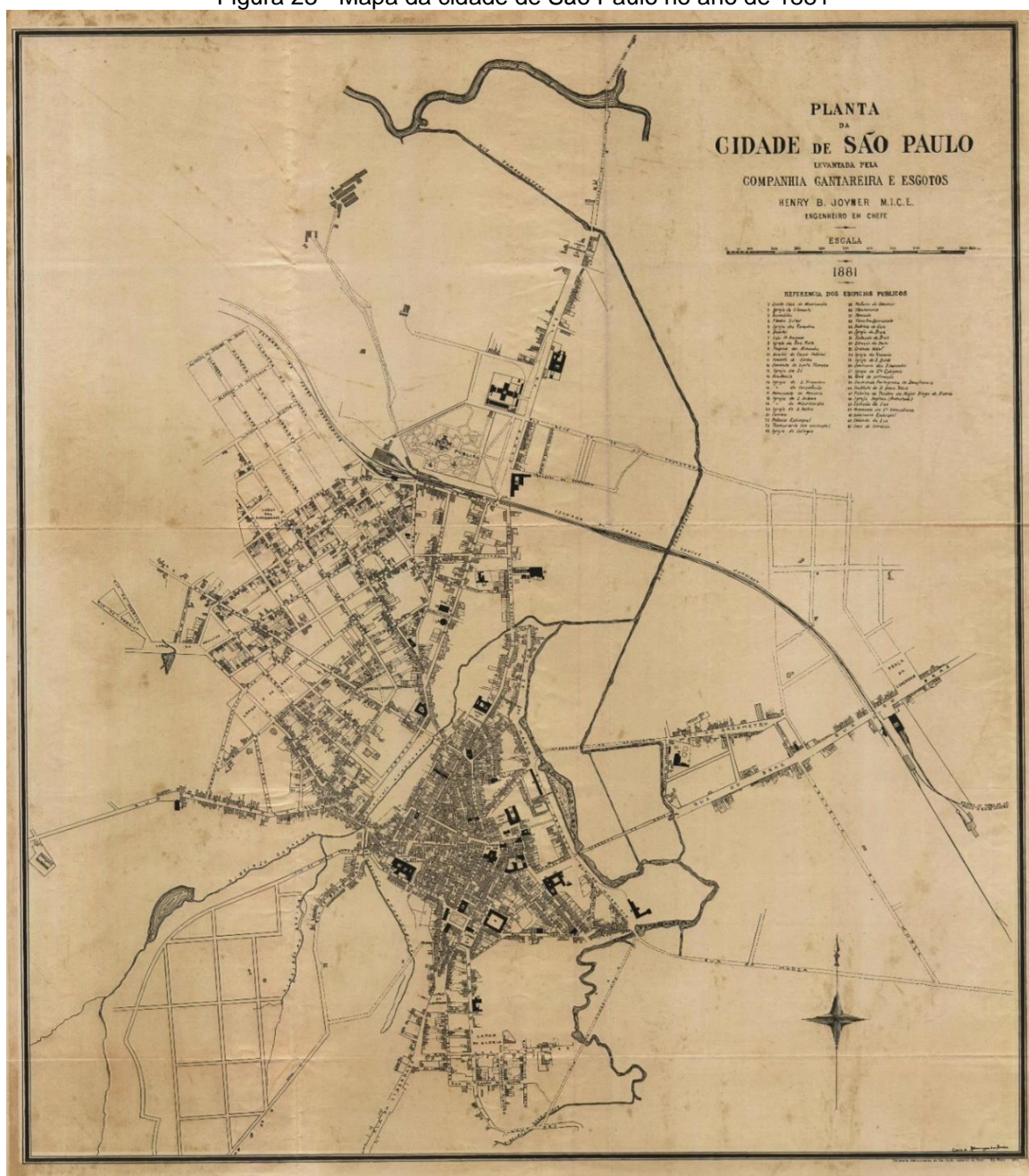
Em geral, os fazendeiros requeriam uma indenização por parte do governo, assim que fosse assinada a lei áurea, mas antes deste documento ser assinado em 13 de maio de 1888, pela Princesa Isabel, legitimando o fim da escravidão, a mão de obra já havia sido substituída por meio do sistema explicado acima. Logo, foi o que possibilitou para que os fazendeiros concordassem com o fim da escravidão, viabilizando o desenvolvimento econômico de São Paulo.

A política republicana foi estimulada pela geração dos anos 70, do oitocentos, adepta às correntes filosóficas europeias como: o positivismo, evolucionismo e darwinismo, que tinham como modelo a Revolução Francesa (1789), apresentavam-se contra a inercia imperial, e identificavam no Brasil do Segundo Império um “

abatimento monárquico”, cuja expressão foi utilizada pelo positivista Alberto Sales, em seu livro Política Republicana (1882),

Raul Pompeia, no Ateneu (1888), se referiu ao país como um “charco de vinte províncias estagnadas na madorra paludosa da mais desgraçada indiferença.” [...]. Compunha com esta mentalidade política um processo de diversificação econômica, de crescimento das cidades e de preocupação republicana com questões de urbanismo e de planejamento no espaço urbano de que são exemplos a construção da cidade de Belo Horizonte em 1893 e a modernização da capital federal durante o governo de Rodrigues Alves. (ORTEGA, 2003, p.20)

Figura 23 - Mapa da cidade de São Paulo no ano de 1881



Fonte: <http://www.arquiamigos.org.br/info/info20/img/1881-download.jpg>

A revolução urbana de São Paulo consistiu na demolição da cidade de taipa e em sua reconstrução por meio de novas edificações, em estilo eclético, constituídas de materiais como: tijolos, pedra ou concreto. Qualquer traço, que recordasse o passado colonial e a monarquia, era desclassificado em nome de projetos que vislumbrassem a mudança e o progresso, tendo como referência histórica a França e a absorção de padrões culturais franceses.

o Brasil de fins de século XIX deseja romper de vez com o estatuto colonial, projetando-se integralmente num modelo econômico e cultural que lhe permitiria superar de imediato com o passado com o qual não se identificava e que procura apagar, sem rodeios, como comprova a remodelação do Rio de Janeiro quando a construção da Avenida Central. (FABRIS, 1993, p. 136).

A remodelação urbanística representou o estágio civilizatório em que se encontrava o país. Foram erigidas, em São Paulo, obras arquitetônicas emblemáticas que funcionaram como símbolo urbano, como: o Teatro Municipal, a Catedral da Sé entre outras construções de destaque como as igrejas que serão contempladas na pesquisa.

O ecletismo que ocorreu nas capitais brasileiras chegou junto “com o progresso, com a abundância, com a liberdade de escolha, como se a obediência a um só estilo fosse sinal de atraso próprio de outras épocas. Agora, tudo era uma questão de imaginação.” (LEMOS, 1979, p.116)

Os estilos arquitetônicos eram escolhidos de acordo com a destinação de uso das edificações. Os modelos pitorescos eram adequados para os chalés; o barroco, aos teatros; o Românico e Gótico, às igrejas e o Renascimento, aos estilos representativos dos palácios do governo e órgãos públicos. A estação ferroviária foi um novo tipo de monumento que surgiu com o advento da indústria.

O ecletismo foi adotado no Brasil a partir do último quarto do século XIX. A classe mais nobre, que residia nos recém-abertos bairros residenciais das nossas principais e grandes cidades, encomendava suas edificações aos arquitetos estrangeiros, que no início manifestaram as variantes dos estilos renascentistas, como: “vilas florentinas, palácios paladianos da terra ferma, soluções maneiristas da Baviera” (LEMOS, 1979, p. 118), como também “o neogótico e toda sorte dos estilos dos Luíses da França. Depois, veio a arquitetura árabe, a mudéjar e a moçárabe: os palácios assírios, os pórticos egípcios.” (LEMOS, 1979, p. 118)

De modo geral as residências mantiveram ligadas à tradição antiga,

continuando dispostas nos

alinhamentos e poucos jardins laterais e - somente descobertas favorecendo ar e luz aos cômodos medianos. Fachadas ornamentadas com relevos em estuque. Ornados, alguns compostos no local, mas a grande maioria comprada já pré-moldada. Aí é que entrava a imaginação: compor e harmonizar entre si relevos de modo a se obter uma sinfonia que levasse os olhos do espectador a vagarosamente ir percorrendo aquela superposição rica de ressaltos. Casas altas do chão, com respiradouros para os porões, quase sempre habitáveis. Janelas de abrir para fora. Os vazios com ligeira vantagem sobre os cheios. Platibandas. Iniciais, monogramas e datas nas cimalthas nobres. Tudo isso comum a todas as casas que adensavam as cidades então em desenvolvimento. (LEMOS, 1979, p. 118)

Com o advento das massas, a arquitetura servia como um informativo do status das classes sociais, na qual tanto as classes baixas como alta utilizavam em suas fachadas ornamentos através do recurso da reprodução.

Poucos podiam comprar um projeto erudito europeu, por isso o nosso ecletismo adquiriu uma vertente de aspecto popular, que manifestou características particulares e regionalismo, até mesmo “de bairro para bairro. Há sempre uma linguagem diferente [...] distinguindo perfeitamente ruas velhas do Catete, no Rio[...]; ruas da Liberdade, da Vila Buarque [...], em São Paulo.” (LEMOS, 1979, 120).

Pode-se distinguir o ecletismo Carioca do Paulistano. Essas diferenças se devem “a modismos personalistas logo transformados pelos copistas atentos numa sintaxe definidora de um dialeto regional” (LEMOS, 1979, 120) e a mão de obra, que no Rio de Janeiro era portuguesa e, em São Paulo, italiana, “arquitetos de fora que trouxeram as novidades dos estilos múltiplos.” (LEMOS, 1979, 117).

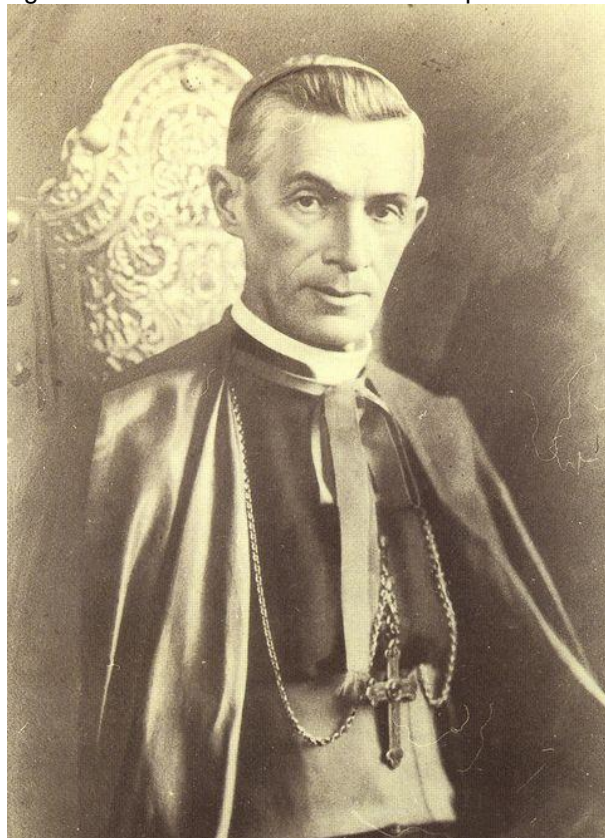
Os arquitetos cariocas descenderam dos métodos de ensino da única escola nacional, ou seja, do curso oficial de arquitetura fundado por Grandjean de Montigny, que ensinou o neoclássico quando aqui aportou junto com a missão artística Francesa com Debret, em 1816, após a chegada da família real portuguesa com Dom João VI, em 1808. Por conta disso, a arquitetura eclética do Rio de Janeiro, em tempos pré-republicano, remete à neoclássica do tempo do império.

[...] havia uma diferença grande[...] entre o Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto e mar e capital do país[...] São Paulo era espiritualmente muito mais moderna, porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. Caipira de serra-a cima, conservado até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo. (ANDRADE, M., 1972, p. 236)

O ecletismo paulista não é um estilo promovido apenas pelos imigrantes, mas também pelo “gosto da elite dirigente, que deseja reproduzir no Brasil tipos e modelos admirados na Europa.” (FABRIS, 1993, p. 136). Interessado na imitação da moda Europeia. “O pitoresco se caracteriza como elemento de ‘novidade caprichosa’, acentuando, no nosso caso, a sensação de viver fora do Brasil.” (FABRIS, 1993, p.139). O Brasil pós-república, tomado pelo desejo de modernidade e progresso, importou produtos da indústria e modelos europeus.

3.1 Atuação do Arcebispo Dom Duarte Leopoldo e Silva na capital durante o início do século XX.

Figura 24 - Retrato de Dom Duarte Leopoldo e Silva



Fonte: https://www.pliniocorreadeoliveira.info/DIS_SD_810328_dom_duarte_leopoldo.htm

Dom Duarte Leopoldo e Silva nasceu na cidade de Taubaté, no dia 4 de abril de 1867, filho de Bernardo Leopoldo e Silva e Ana Leopoldo e Silva, ingressou no seminário Episcopal de São Paulo em 1887, onde foi ordenado sacerdote em 30 de outubro de 1892.

Em 1893, atuou como vigário-coadjutor de uma paróquia em Jaú (SP). Depois, foi nomeado primeiro pároco da Paróquia Santa Cecília localizada no centro da capital do estado e também foi destinado ao cargo de professor no Seminário Episcopal. “Durante seu paroquiato, foi construída a matriz de Santa Cecília. Em 1899, foi elevado a cônego catedrático, permanecendo vigário de Santa Cecília até ser sagrado bispo pelo papa Leão XIII, em Roma, em maio de 1904.” (DIAS, s/d, p1)

Tornou-se bispo de Curitiba no ano de 1904 e, dois anos depois, foi transferido, como bispo, pelo papa Pio X para a diocese de São Paulo para substituir Dom José de Camargo Barros que havia falecido.

Em 1908, São Paulo foi elevada à província eclesiástica independente e passou a ser Arquidiocese. Assim, Dom Duarte foi nomeado, por decreto do papa Pio X, o primeiro arcebispo metropolitano de São Paulo.

A criação das dioceses mostrou que “os frutos desse gesto sublime de desprendimento são patentes aos olhos de todos que vem acompanhando os surtos da vida católica, em todo o Estado Paulista, e o reflorescimento do espírito cristão, em todas as manifestações das atividades sociais. Basta lembrar que as duzentas e poucas paróquias de então, são hoje cerca de mil.” (Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1969, p.46)

No mesmo ano, criou cinco novas dioceses em São Paulo, que foram: São Carlos, Botucatu, Campinas, Ribeirão Preto e Taubaté. “Em virtude dessa iniciativa, Dom Duarte recebeu da Santa Sé os títulos de conde romano e assistente do Sólido Pontifício.” (DIAS, s/d, p1).

Dom Duarte foi responsável por substituir templos construídos em arquitetura colonial por novos edifícios em arquitetura eclética. Demoliu a antiga Sé e, em 1913, iniciou a construção da nova catedral.

Realizou a sagração do Santuário de Aparecida, a primeira basílica do Brasil, que pertencia a Arquidiocese de São Paulo.

A 4 de fevereiro de 1914, D. Duarte criou muitas paróquias: Santo Antônio da Barra Funda, Santo Antônio do Pari, São Januário da Moóca, São Geraldo das Perdizes, Nossa Senhora de Montesserrate de Pinheiros e Nossa Senhora Auxiliadora do Bom Retiro. (Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1969, p.52)

Convocou o 1º Congresso Eucarístico de São Paulo, em 1915, e, depois, o Congresso Eucarístico Nacional, realizado em 1922. Em 1917, dispôs assistência aos grevistas.

Dom Duarte liderou a atuação do clero no auxílio à população paulistana, que contava com 528.295 habitantes, durante a epidemia da gripe espanhola que assolou a cidade de São Paulo no ano de 1918, dizimando 8.000 pessoas. Este episódio dramático é narrado nos documentos das igrejas estudadas e expõe que as congregações também prestaram intensa atividade assistencial à população. A Liga Nacionalística também ofereceu ajuda naquele período.

Em 1918, Dom Duarte criou, em São Paulo, o Arquivo da Cúria Metropolitana e também o Museu de Arte Sacra, antigo Museu da Cúria. Inaugurou o Edifício da Cúria em 1920 e, depois de dois anos, fundou a Liga das Senhoras Católicas. Criou,

ainda, a diocese de Santos em 1924 e a de Bragança Paulista em 1925.

Apoiando as vocações sacerdotais, inaugurou o Seminário Central do Ipiranga em 1934.

“D. Duarte, durante o seu governo, criou quarenta e quatro paróquias” (Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1969, p.63) as quais tiveram papel crucial no desenvolvimento dos bairros em que elas situavam.

Era muito comum que essas igrejas fossem erigidas por meio de recursos financeiros doados pelas famílias tradicionais de cada um desses locais, bem como de arrecadações de festas e rifas. As famílias com menos recursos financeiros também ajudavam em campanhas, como, por exemplo: a campanha dos tijolos.

As igrejas que eram administradas por Congregações Religiosas recebiam doações da própria Congregação, de Paróquias e de Casas Gerais na Europa.

A construção das igrejas, na capital, foi fundamental para a constituição da cidade de São Paulo, tal qual, hoje, a conhecemos. Sua influência alcançou o interior paulista.

As novas obras construídas na capital, sob a regência de Dom Duarte, consistiam em templos majestosos de arquitetura eclética dotados de um conjunto artístico grandioso, a exemplo: a Catedral da Sé, que, assim como outras edificações, contou com o apoio da elite cafeeira e com a disponibilidade do emprego de técnicas construtivas e artísticas, que puderam ressignificar a sociedade cristã paulistana.

Além de ser uma figura religiosa de alto cargo, era escritor e orador, tão prestigiado neste talento que, no episódio do seu falecimento, no dia 13 de novembro de 1938, foi dedicada a comemoração a ele feita “através do microfone da PRF3 Rádio Difusora de S. Paulo, na aula de português, pelo prof. SILVEIRA BUENO. ”, depois disponibilizada “uma cópia desse elogio literário[...] na íntegra” datada de 1939, que foi utilizada como fonte de pesquisa bibliográfica no presente texto.

Silveira Bueno prestou homenagem a Dom Duarte. Ele foi seu aluno no seminário durante 11 anos e veio, por meio deste sensível discurso, agradecer todo aprendizado que obteve desde sua infância que o levou a se tornar professor, jornalista e autor de quatorze livros.

Considerou, com pesar, a morte do digníssimo arcebispo de S. Paulo. Para Bueno, representou uma grande perda para as letras brasileiras. Reconhecia-o

como um “escritor e conhecedor dos segredos do estilo, [...] êle foi, no clero do Brasil, [...] a primeira inspiração e a mais elevada expressão literária do seu tempo [...] ao ponto de conquistar [...] o alto pôsto de primeiro escritor eclesiástico do Brasil.” (BUENO, 1939, p.8)

Seus atores preferidos eram Latino Coelho e Garrett, que conferiram a ele suas particularidades como escritor caracterizado pela sua elegância. Conforme Bueno, “Como escritor tinha as qualidades de pintor, de paisagista: todos os seus maravilhosos sermões estão cheios de descrições, de paisagens, onde se movem as figuras do drama evangélico.” (BUENO, 1939, p.9)

Dentre suas obras literárias, escreveu: Saudação a Curitiba; Carta de despedida ao Vigário de Santa Cecília e outra; A despedida. Pela família (1898), Concordância dos Santos Evangelhos (1903), Regulamento da vida sacerdotal (1908), Constituições do Cabido Metropolitano (1909), Divisas paroquiais (1913), Notas da história eclesiástica (3v., 1916-1937), Sermões da paixão (1917-1918), No Calvário – Sermões da Paixão, pregados e Santa Ifigênia-1915,1916,1917,1918 e 1920 (Igreja de Nossa Senhora do Carmo, O clero e a independência do Brasil (1922, 2ª ed. 1972); Oração aos Moços; Migalhas (1924); Pastorais(dez cartas); Iluminuras (1937); Notas históricas: Capelas de Araçariguama e seus fundadores, Barueri e Parnaíba, Cotia; Circulares; além de muitas advertências: Nem Política nem Revolução (1924), Apresentando seu Bispo Auxiliar, D. José Gaspar de Afonseca e Silva.

“No Calvário, [...] Todos os romances dêste volume repísam um assunto único: a paixão de Cristo.” (BUENO, 1939, p.10) Bueno reflete que este tema é o predileto dos sacerdotes e, por isso, deveria parecer repetitivo, mas Dom Duarte confere entusiasmo ao leitor e não usa repetição e, sim, uma feição nova é impressa em todos seus trabalhos. Ainda, pretendeu comemorar o centenário da emancipação política com o volume O Clero e a Independência. De acordo com o autor:

a Concordância dos Santos Evangelhos foi obra que mereceu a estima dos católicos e dos evangélicos. Entre um trabalho e outro, publicou “Migalhas” [...] “A inteligência, como faculdade primacial, pertence o desbravar os caminhos da fé. Se, na orientação do homem para Deus, a inteligência é suplantada pelo sentimentalismo, tudo se materializa. Sem os conselhos da razão esclarecida pela fé, desencaminha-se a piedade em práticas inúteis ou supersticiosas. “E termina o livrinho com este pensamento: “ Maior santo é o que melhor compreende o seu nada. ” (BUENO, 1939, p.12)

Bueno, também, presta elogios à qualidade de orador que Dom Duarte

possuía. Considerou sua eloquência com as características francesas, cujas qualidades foram a elegância, mensurabilidade e sobriedade, possuindo traços “da imaginação tropical, do romântico que a severidade das vestes de bispo ocultavam e confundiam.” (BUENO, 1939, p.11)

Bueno presenciou Dom Duarte em diálogo com “altas autoridades da Santa Sé, rodeado de bispos, em que a sua palavra tinha peso e necessitava de ser ponderada até nos mais insignificantes adjetivos.” (BUENO, 1939, p.11). Também apreciou seus sermões durante seis anos, aqueles que eram realizados nas Sextas-Feiras Santas, na Igreja de Santa Ifigênia.

O jornalista questiona: “admiramo-nos todos de que a Academia de Letras do Brasil, ou ao menos a Academia Paulista de Letras, não o tivesse escolhido para o seu cenáculo” (BUENO, 1939, p.13) e considera natural que “fosse reverenciado o clero nacional, no sílogeu brasileiro.” (BUENO, 1939, p.13)

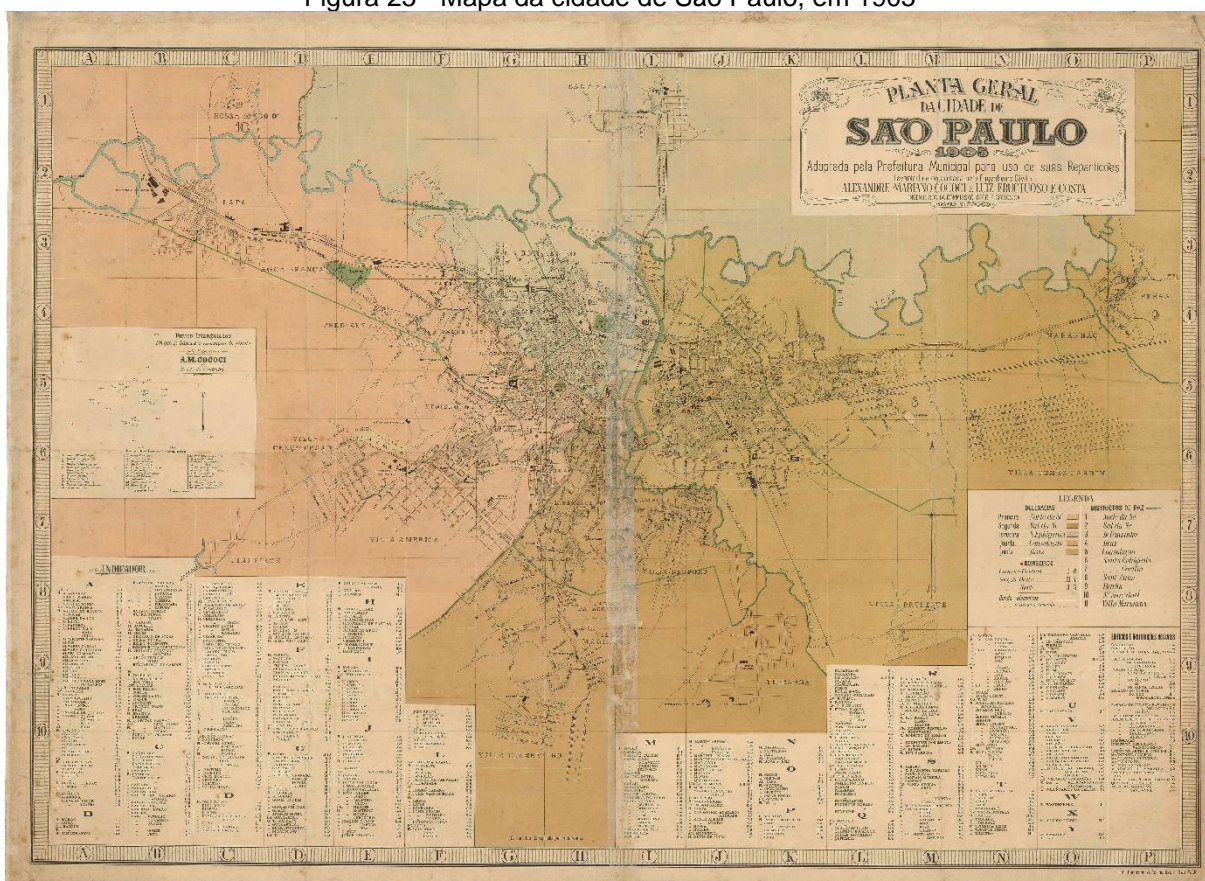
Dom Duarte Leopoldo e Silva faleceu aos 71 anos, em São Paulo, onde permaneceu durante 31 anos no comando como bispo e arcebispo. “Havia sido agraciado pela Santa Sé, além das já referidas, com as honras de prelado doméstico, tendo recebido do papa Pio X o solidéu branco pelos serviços prestados à Igreja” (DIAS, s/d, p.4). Seu corpo foi velado na Igreja de Santa Efigênia, despertando lágrimas, foi considerada uma grande perda.

Em 1967, foi publicada a quinta edição dos Santos Evangelhos, e recebeu a dedicatória da Arquidiocese que ali justificou os motivos de ter concluído, em honra e memória do Arcebispo Metropolitano, a Catedral da Sé, edificando as torres do “maravilhoso livro de pedra, que Dom Duarte quis escrever no coração da metrópole bandeirante” (ROSSI,1967, n.p) e o Educandário, considerado outra obra em que Dom Duarte denotou sua fé e intenso amor a Deus e ao próximo.

4 CÚPULAS EM IGREJAS DE SÃO PAULO ERIGIDAS DURANTE O FIM DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

A reconstrução da cidade de taipa e sua expansão se intensificaram durante a virada do século XIX para o XX, e a cidade tomou outra imagem e dimensões:

Figura 25 - Mapa da cidade de São Paulo, em 1905



Fonte: http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/1900.php

Naquele período, “na parte central da cidade, a maioria das igrejas tinha origem no período colonial, nua de ornamentos, de grandes curvas pesadas. (DELELLIS, LESCHER, CANNABRAVA, 2002, p.25). Foi um período de muita demolição, reforma e construção. Os templos sofreram um processo de substituição e

quase todas as igrejas mais tradicionais da cidade foram desaparecendo-inclusive a do Colégio-, algumas para dar lugar, no começo do século atual, a templos monumentais, de linhas mais modernas, embora estranhas ao passado da povoação (DELELLIS, LESCHER, CANNABRAVA, 2002, p.25)

Em 1897, a Igreja do Imaculado Coração de Maria encontrava-se construída em correntes da arquitetura eclética, erigida pela congregação mariana, dos

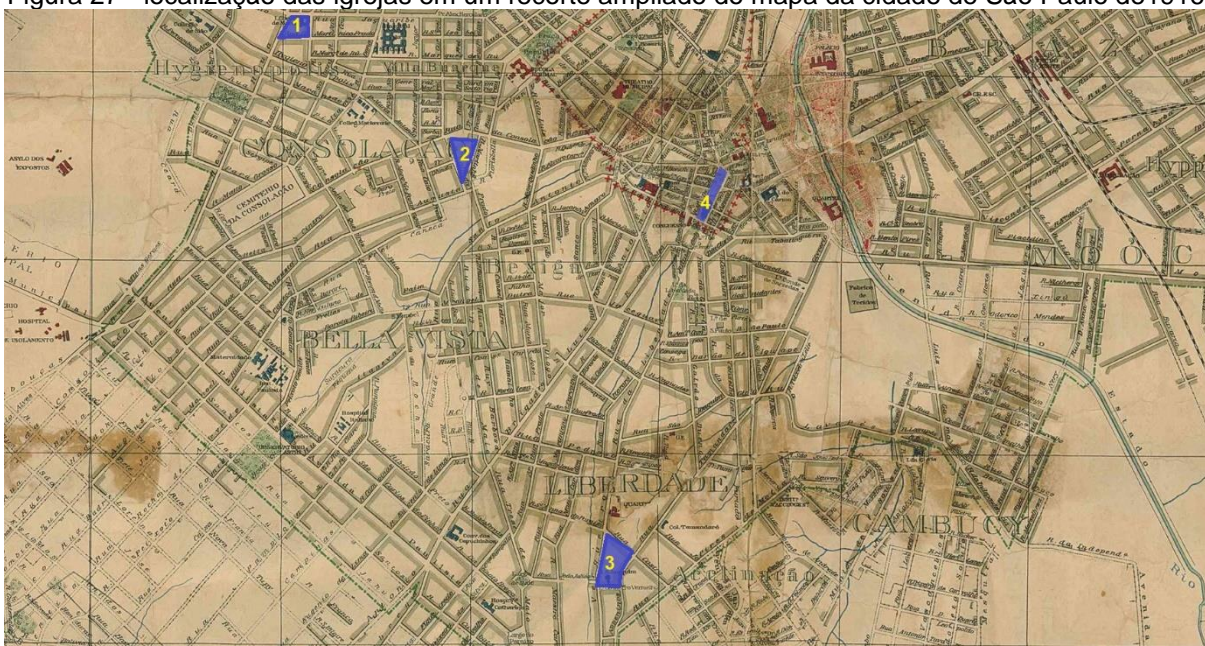
Claretianos vindos da Espanha, “sob o pontificado romano S. Santidade o Papa Leão XVIII, sendo o bispo da Diocese de São Paulo o Exmo. E Revmo. Dom Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti. (p.6, revista Paróquia Imaculado Coração de Maria, há 121 anos sendo “ A mão evangelizadora” na cidade de São Paulo) ”.em estilo neorrenascentista, que foi projetada pelo arquiteto Tiziano Zucheta e pelo engenheiro o Dr. Francisco Carlos da Silva, recebeu as pinturas murais iconográfica e decorativa pelos artistas plásticos Arnaldo e Vicente Mecozzi entre 1929 e 1934.

Figura 26 - Mapa da cidade de São Paulo no ano de 1916







Fonte: http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/mapas/1916.jpg

Figura 27 - localização das igrejas em um recorte ampliado do mapa da cidade de São Paulo de 1916.



Fonte: http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/mapas/1916.jpg - Adaptado

LEGENDA	
	1 Imaculado Coração de Maria 1897
	2 Nossa Senhora da Consolação 1909
	3 Paróquia Santo Agostinho 1911
	4 Catedral da Sé 1913

Entre 1905 - data do primeiro mapa - e 1916 - data do segundo -, foram reedificadas três das cinco igrejas estudadas. A primeira, Nossa Senhora da Consolação, em 1909, por iniciativa do arcebispo Dom Duarte Leopoldo e Silva, projetada pelo arquiteto alemão professor da escola Politécnica de São Paulo Maximiliano Emílio Hehl (1861-1916) em estilo predominantemente Românico. Ela teve a cúpula pintada por Hans Bauer. Na sequência, foi edificada a Paróquia de Santo Agostinho, em 1911, também pelo arcebispo Dom Duarte Leopoldo de Silva,

projetada por Antônio Rapp, também em estilo neorromânico.

Dom Duarte Leopoldo e Silva e Maximiliano H. continuaram juntos no projeto de reedificação das igrejas de São Paulo, realizando a mais notória delas que foi a nova Catedral da Sé, erigida em 1913, em estilo neogótico.

A igreja dedicada a Nossa Senhora Achiropita foi a última a ser erigida, em 1926, ainda durante a regência de Dom Duarte Leopoldo e Silva, mas pelo arquiteto Guispi Siqueti, em estilo neorrenascentista. Ela teve a cúpula pintada por Pietro e Uldurico Gentili.

Seguindo esta ordem cronológica, inicia-se o estudo individual de cada igreja.

4.1 Paróquia Imaculado Coração de Maria

Figura 28 - Vista frontal da fachada Paróquia Imaculado Coração de Maria



Fonte: Foto da autora

A atual igreja fica localizada na rua Jaguaribe, 735 - Consolação, São Paulo - SP. O santuário começou a ser construído no dia 15 de março de 1897, quando o bispo da Diocese de São Paulo era o Exmo. E Revmo. Dom Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti, estava sob o pontificado romano S. Santidade o Papa Leão XVIII.

Em 13 de maio de 1897, foi feito o lançamento da Pedra Fundamental e foi aberto ao culto em 2 de fevereiro de 1899. O santuário foi construído a fim de substituir a primitiva igreja do Colégio, situada no Largo do Palácio, nesta capital, pelos padres da Companhia de Jesus, interdita desde 1892, foi demolida por ter a estrutura arruinada por ocasião de uma forte tempestade, vindo a desabar em 1896.

O templo foi edificado para pertencer à congregação dos Missionários Filhos do Imaculado Coração de Maria Claretianos, vindos da Espanha para São Paulo, em 1895. Estes evangelistas foram convidados pelas dioceses paulistas num momento em que a Igreja Católica brasileira atravessava o fim da lei do padroado que transformava o Brasil em Estado laico. Esta nova lei estava conjugada à mudança do sistema de governo do Estado que passou a ser República em 1889. Por este motivo, a Igreja Católica requereu a eles ajuda para realizar a evangelização, assim como para obter o sustento financeiro sobre dependência dos países europeus. As congregações marianas, filhas de maria, também vieram para minimizar a força das ordens terceiras.

Em todo este período, o templo recebia o título de igreja, mas em 31 de março de 1965 foi promovido à categoria de paróquia, por decreto do Arcebispo Metropolitano, Cardeal Dom Ângelo Rossi. Entre 1929 a 1934, realizou-se a decoração artística e as pinturas dos artistas: Arnaldo e Vicente Mecozzi (pai e filho).

Ao longo de sua existência, esta igreja participou de difíceis momentos históricos e sociais, como aquele, em 1918, em que a gripe espanhola se espalhou pela cidade de São Paulo e a Revolução Paulista em 1924. A Casa-Mãe foi transformada em hospital para acolher e tratar as vítimas da doença e acolheu as pessoas que foram feridas na revolução.

A edificação, ainda, cedeu espaço para proteger o antigo altar pertencente à igreja do "Pátio do Colégio" que se encontrava vulnerável à deterioração, resguardando-o até 1970. Está sendo restaurado desde 1994.

A igreja do Imaculado Coração de Maria foi projetada pelo arquiteto Tiziano Zucheta, teve como engenheiro o Dr. Francisco Carlos da Silva e, como construtor,

João Pugliese. Foi edificada em alvenaria, utilizando como materiais de construção tijolos cerâmicos autoportantes para as paredes, revestidos por emboço de argamassa de cal e massa raspada provavelmente à base de quartzo, cimento branco e cortante, como era de costume a utilização de tais materiais nas edificações da época. Para fazer a cobertura da nave central e do transsepto, foram construídas estruturas em madeira com reforços metálicos, que depois foram cobertas por telhas de barro, tipo francesa. A sacristia e a capela do santíssimo foram incluídas neste modelo, depois de realizada uma restauração. Já as naves laterais, foram cobertas com lajes. No andar de cima formam terraços, os quais, recentemente, também, foram restaurados.

A fachada é estruturada horizontal e verticalmente, dividida em três partes, nos dois sentidos. A face onde está situada a entrada da igreja é ladeada por duas torres. Nesta face, a parte inferior possui uma escadaria que dá para três portas de entrada igualmente distribuídas em um ambiente que se identifica como nartex ou vestíbulo, o qual é coberto por um pórtico sustentado por quatro colunas coríntias com tímpano retangular. Na aresta superior do tímpano, estão distribuídas quatro estatuetas que acompanham a disposição de intervalos das colunas citadas. A face situada acima da que foi referida anteriormente possui três janelas, sendo circular a que está disposta no centro. Nesta mesma face, estão distribuídas quatro meias colunas com capitel coríntio. A parte superior é ocupada por um falso frontão cimbrado semicircular, coroado por três estatuetas, estando uma centralizada e as outras duas nas extremidades laterais.

As duas torres laterais têm o teto plano, a cobertura delas é feita de revestimento cerâmico. Por fazerem parte da fachada, são divididas verticalmente em três partes: na parte superior, aberturas, ou seja, um clerestório em cada face; na face intermediária, existe um relógio na torre da direita e uma janela circular na torre esquerda e, na parte inferior, há a chamada janela inferior.

Segundo Leonardo Arroyo, em sua obra *Igrejas de São Paulo*, de 1954, sobre a igreja do Imaculado Coração de Maria, a igreja “foi construída na forma tradicional dos templos católicos, em forma de cruz cujo corpo central é ocupado pela nave maior e os braços por capelas.” (ARROYO, 1954, p.293)

A Paróquia do Imaculado Coração de Maria possui estilo Neorrenascentista e remete à discussão sobre as formatações propostas pelos tratadistas renascentistas. Vitruvius tinha preferência pela forma circular e quadrangular, Alberti circular e dele

derivadas Pietro Cataneo, por sua vez,

retoma o sistema de proporção humana, já estabelecido por Francesco di Giorgio, mas o justifica com uma simbologia essencialmente cristã de origem medieval [...] em uma planta longitudinal com transepto, inscreve uma figura humana bem proporcionada. [...] estabelece uma analogia direta entre o edifício religioso e o corpo de Cristo. (LIMA, 2018, p.16)

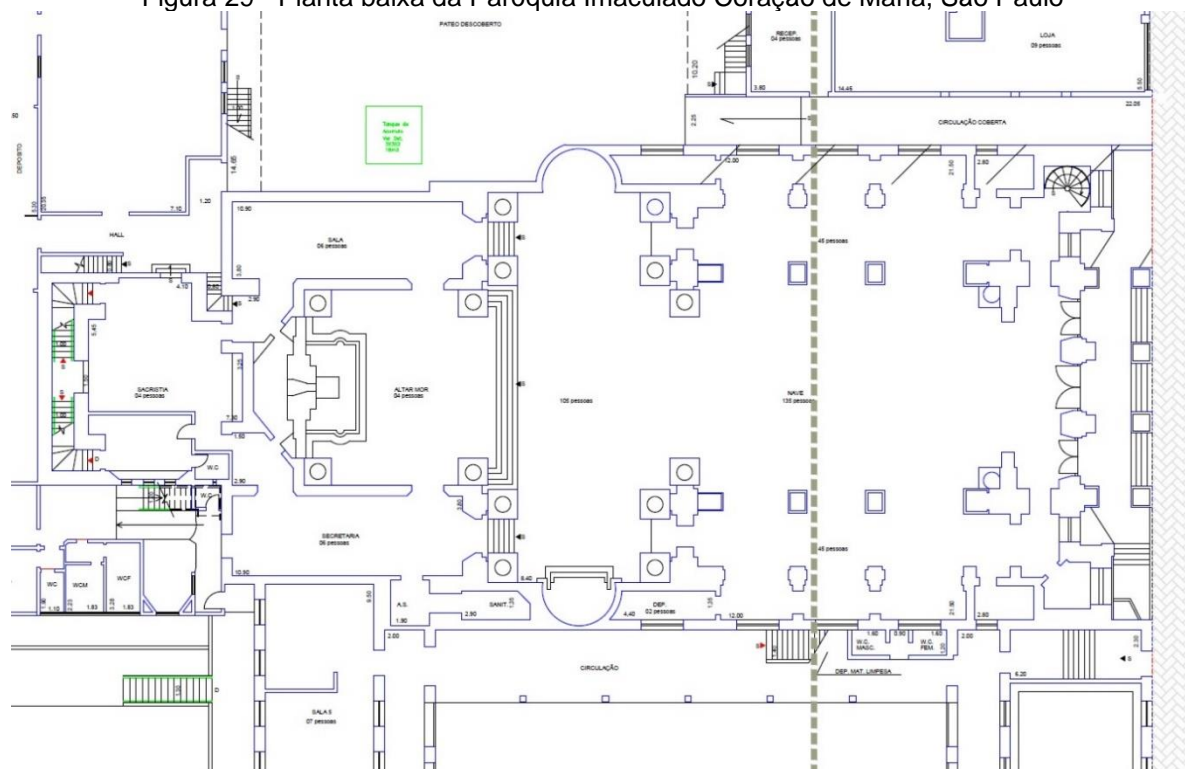
Mas Palladio coloca em pé de igualdade com as plantas redonda e quadrangular, até que

Em 1564, o novo abade da ordem beneditina, Andrea Pampuro da Asolo, cumpriu o seu compromisso de reconstruir a igreja de San Giorgio Maggiore, e apontou Palladio para definição de um modelo. O arquiteto desenvolveu um desenho que, ao mesmo tempo, suspira as demandas dos monges e condizia com suas próprias ideias a respeito da disposição dos templos antigos. Assim, a estrutura de San Giorgio Maggiore é composta por uma cruz latina encurtada e alargada, em cuja cabeceira da nave está disposto um presbitério retangular sucedido por um coro semicircular, contando e ainda com um transepto que se encerra em ambos os lados por semicírculos. Tal arranjo difere da maioria das igrejas renascentistas. (LIMA, 2018, p.17)

A Paróquia do Imaculado Coração de Maria apresenta semelhante formatação, possuindo, ainda, três naves, em que a nave central é mais larga e, as laterais, são mais estreitas. A separação entre elas é dada por arcadas, que se caracterizam por largas colunas quadradas, coroadas por capitéis coríntios que sustentam os arcos romanos, sobre os quais são inseridos o fecho na coroa do arco. Entre os arcos, estão dispostos tímpanos decorados com pinturas e relevos. A nave central é mais alta que as outras duas, portanto, existem, nos dois lados acima das arcadas, os clerestórios “[...] que ficam perto das decorações, que tomam o corpo inteiro do templo: paisagens enormes, fixando passagens da vida dos santos. (p.10, revista)” contornado por uma sacada disposta no lado interno da igreja.

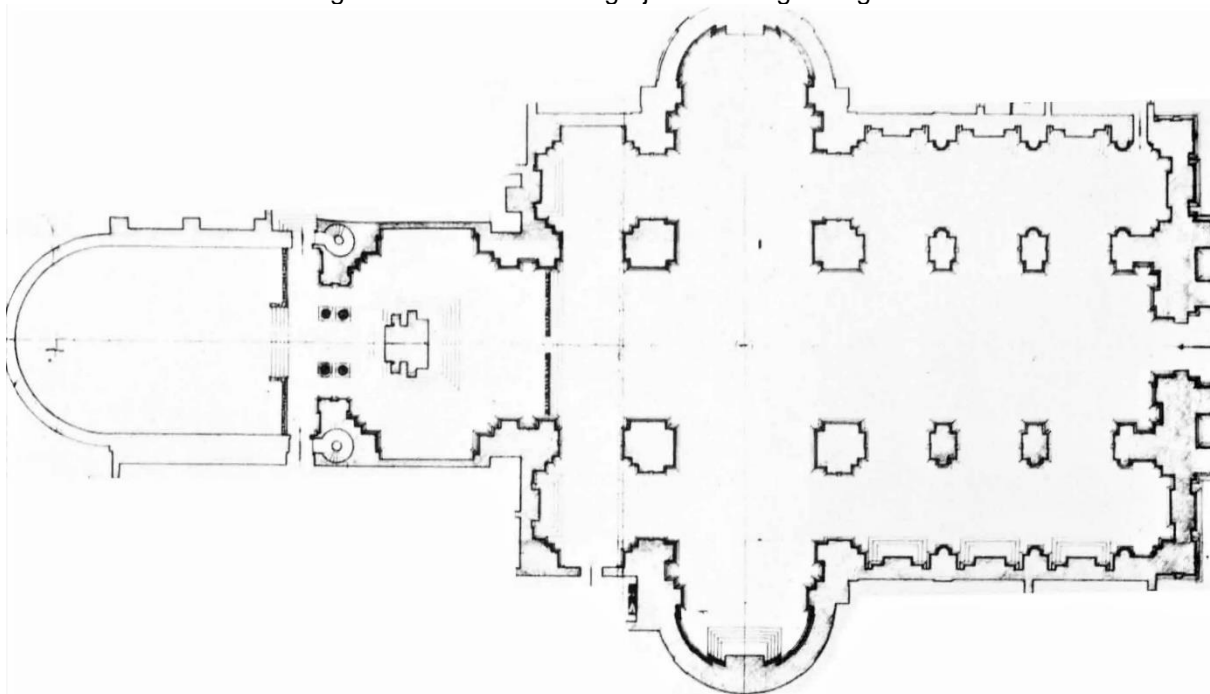
As naves laterais são gêmeas e distribuem-se simetricamente em torno da nave central. Ambas formam corredores que se iniciam na entrada da igreja e finalizam-se no transsepto. São cortadas por simultâneos arcos de mesmo modelo que as arcadas que fazem fronteira com a nave central. São distribuídas três capelas em cada lado das naves laterais.

Figura 29 - Planta baixa da Paróquia Imaculado Coração de Maria, São Paulo



Fonte: Coletada no arquivo dos Claretianos

Figura 30 - Planta baixa igreja San Giorgio Maggiore



Fonte: <https://www.pinterest.es/pin/375839531397535850/>

O Renascimento deve ser entendido como uma continuidade histórica diante do românico e gótico. “Busca-se uma ordem, uma lei, uma disciplina contra a incomensurabilidade, a infinitude e a dispersão do espaço gótico e a casualidade do românico.” (ZEVI, 2017, p.97). O homem pode medir rapidamente o espaço que se insere, pois, a partir do Renascimento possui sua lei espacial.

Quando se fala em arquitetura revivalista Neorrenascentista, faz-se referência às leis espaciais estabelecidas no século XV, e a Paróquia do Imaculado Coração de Maria, especializa-se segundo essas semelhanças.

Quando o fiel adentra a igreja da capital paulista, sente-se familiarizado com sua planta em cruz e clareza espacial oferecida pela característica renascentista. Diante destes dois aspectos, a cúpula confere a permanência do fiel diante do altar-mor, e ainda atribui circularidade proveniente das naves laterais do transepto em relação ao altar mor e à capela do santíssimo.

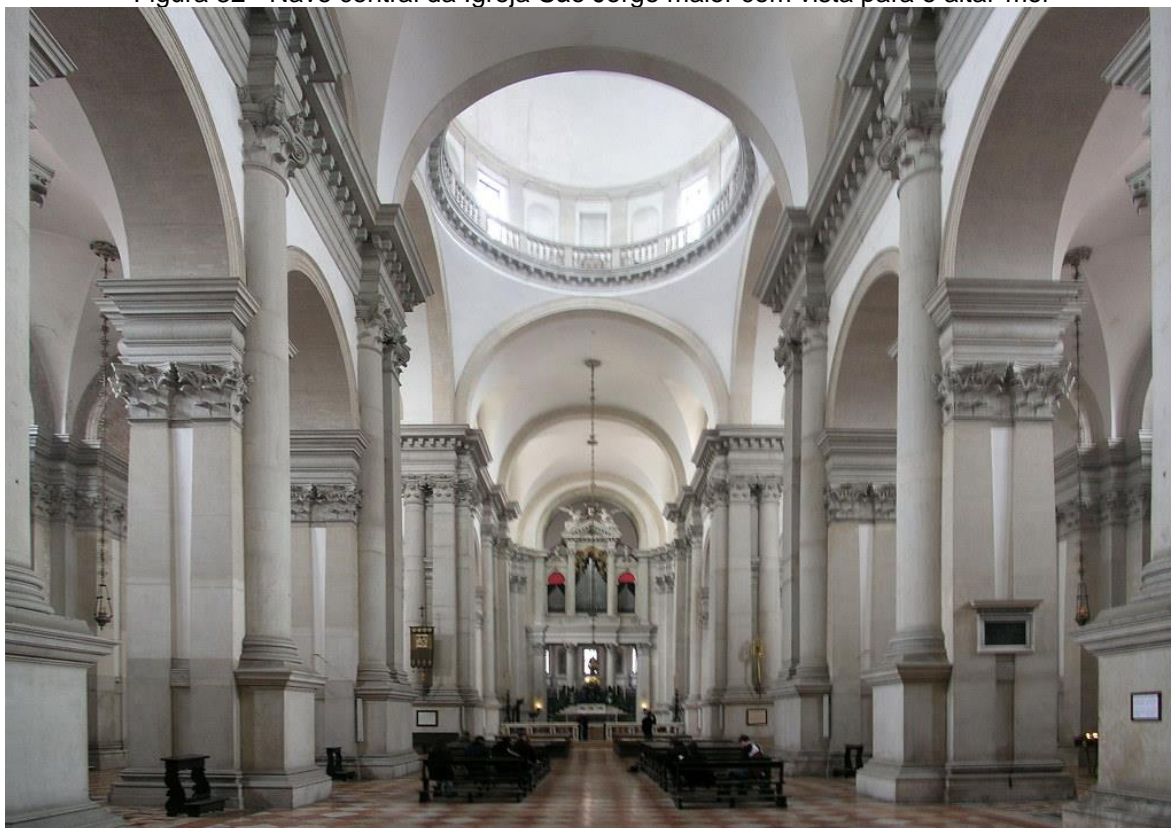
A cúpula recebe a pintura iconográfica, e a permanência, neste espaço, proporciona a observação atenta das figuras e narrativas.

Figura 31 - Nave central da Paróquia Nossa Senhora da Consolação



Fonte: Foto da autora

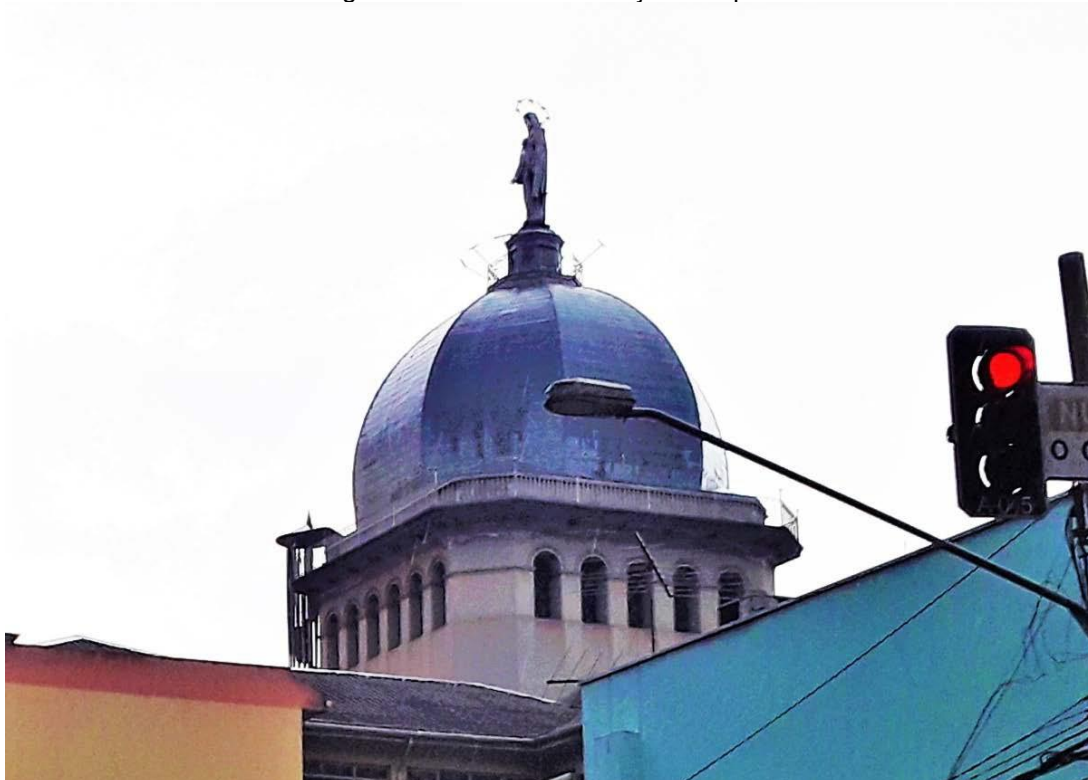
Figura 32 - Nave central da Igreja São Jorge maior com vista para o altar-mor



Fonte: https://farm4.staticflickr.com/3132/3152024048_907f7334bf_b.jpg

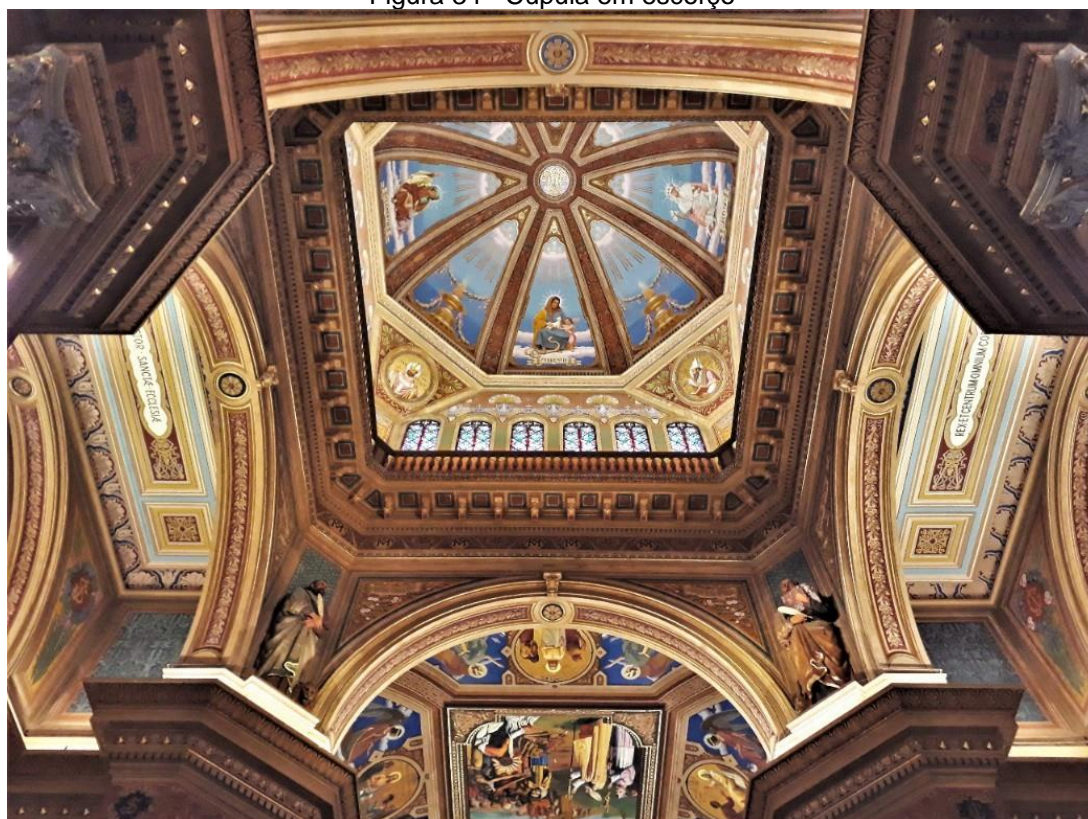
A cúpula da igreja é alongada do modelo de duas calotas, uma interna e outra externa. Possui a base quadrangular, o tambor é como uma torre também quadrangular, iluminado por uma série de vitrais estreitos. A calota, visível pelo exterior, dispõe de oito arestas identificadas como abóbodas de arco de claustro, não apresenta cupolim, mas conserva a lanterna que é coroada por uma estatueta da Virgem Maria.

Figura 33 - Vista em escorço da cúpula



Fonte: Foto da autora

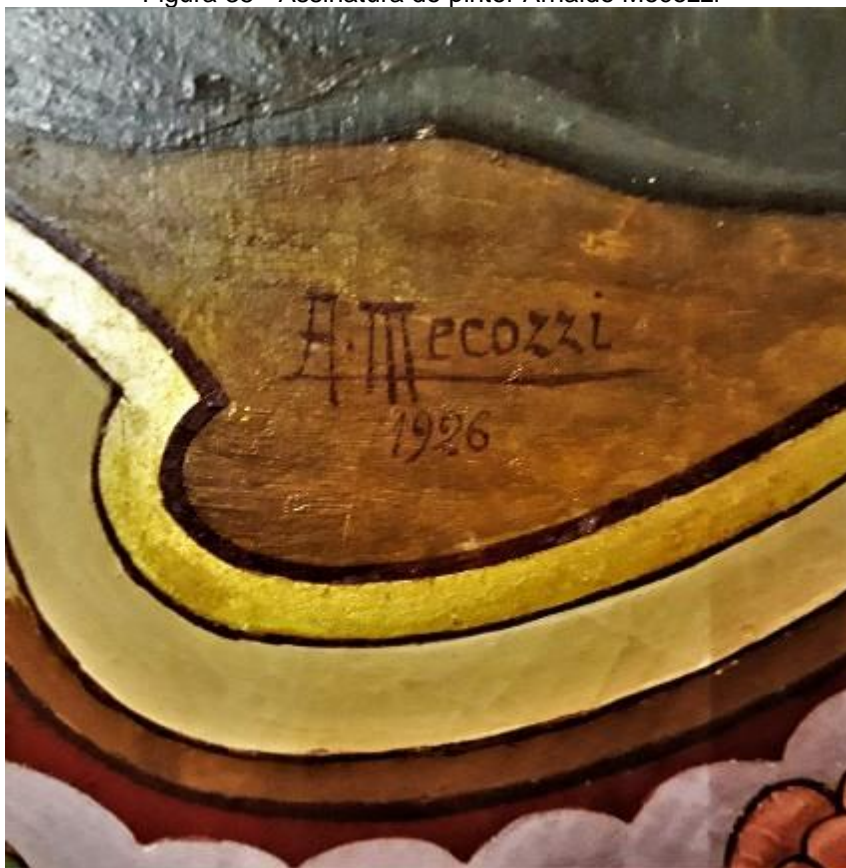
Figura 34 - Cúpula em escorço



Fonte: Foto da autora

Pelo lado interno, como se pode notar: a cúpula possui pintura decorativa e iconográfica, realizadas pelos pintores Arnaldo Mecozzi e Vicente Mecozzi (Filho), que decoraram todo o interior da igreja entre 1929 e 1934.

Figura 35 - Assinatura do pintor Arnaldo Mecozzi



Fonte: Foto da autora

Neste momento, abre-se o tema da pintura sacra. Já foram discutidos, no capítulo 1, os aspectos simbólicos e espaciais trazidos pela inserção da cúpula nas igrejas de formatação referente aos estilos históricos. Também foi discutida a espacialidade da própria igreja em questão com base na teoria de Bruno Zevi, mas, além de tudo, a cúpula da igreja do Imaculado Coração de Maria, tal como das igrejas Nossa Senhora da Consolação, Santo Agostinho e Nossa Senhora Achiropita, que serão abordadas neste capítulo, são cobertas com pinturas iconográfica e decorativa, o que promove ao elemento arquitetônico a cúpula tal como ao templo como um todo, uma integração entre as artes, e um desdobramento plástico capaz de persuadir o fiel.

As pinturas modificam o espaço, tanto na relação entre os próprios elementos que o integram, como na relação em que o observador estabelece com este espaço.

A pintura Sacra está ligada aos temas cristãos, que são representações de personagens, muitas vezes, presentes nas narrações bíblicas.

Esta união entre imagem e religião foi conflituosa desde o início do cristianismo. Houve momentos em que o sagrado era irrepresentável até o ano de 311 d.C., quando o imperador Constantino uniu a Igreja ao Estado, de modo que os espaços voltados ao culto passaram a receber decoração. No fim do século VI, o Papa Gregório Magno instituiu o uso de imagens com a função da catequese, como método narrativo, conforme pronunciou: “A pintura pode fazer para os analfabetos o que a escrita faz para os que sabem ler”. (GOMBRICH, 1993, p.25)

Durante o período medieval, a arte praticada era em função dos templos, ligadas às arquiteturas bizantina, românica e gótica, cujas particularidades arquitetônicas foram detalhadas no primeiro capítulo.

Durante o bizantino, a figura do Pantocrator esteve em primeiro plano na iconografia sacra. E, durante o gótico, a virgem Maria que assume o protagonismo.

A pintura sacra, executada no interior dos novos templos construídos em arquitetura eclética na cidade de São Paulo durante o início do século XX, deu continuidade ao projeto de substituição das antigas igrejas de arquitetura colonial, lideradas por Dom Duarte Leopoldo e Silva.

A apresentação dos artistas murais faz-se necessária. Sabe-se que eles executavam obras até no litoral e no interior do estado, muitas vezes, participaram junto a outros artistas em uma mesma igreja na capital - exemplos que ocorrem neste recorte de quatro igrejas revestidas de pinturas.

Arnaldo Mecozzi era italiano, nascido em Frascatti em 1876, morreu em Santos em 1932 de infarto, quando estava fazendo a decoração da igreja do Sagrado Coração de Jesus. Ele restaurou a casa de verão dos Papas em Castelgandolfo, pintou, na Itália, uma série de afrescos na igreja Santa Maria Dell' Assunta que se encontram cobertos por pinturas modernas, do frei Ugolino da Belluno. Veio para o Brasil em 1912 e, na capital, realizou pinturas na Matriz Paroquial Bom Jesus do Brás. No interior do estado de São Paulo, realizou obras na Catedral de Nossa Senhora do Desterro em Jundiaí.

Vicente Caetano Onorato Mecozzi, filho de Arnaldo Mecozzi, nascido em Frascatti, em 08/02/1909, viveu até 1964 na cidade de São Paulo, onde faleceu. Quando jovem, o pintor veio com o pai para o Brasil e,

Aqui estuda na Escola de Belas Artes, e tem aulas com seu pai e com Lopes de Leão (1889-1964). [...]. Decora, junto com o pai, [...] a Capela Funerária dos Padres Jesuítas no Cemitério do Santíssimo, além da Matriz do Brás, de Jundiaí e de Santos. Por volta de 1940, integra a Família Artística Paulista- FAP. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, 2017, n.p).

O estudo de origem italiana, principalmente por parte do pai, caracterizou suas obras, a sugerir um âmbito de referencial iconográfico.

A base teórica escolhida para análise das pinturas dispostas nas cúpulas destas quatro igrejas foi embasada na obra de Erwin Panofsky – *Significado nas Artes Visuais*, seguindo o conceito de iconografia discutido pelo autor. O teórico, ainda, formula um conceito sobre iconologia, mas que está muito além da possibilidade de ser aplicada nesta abordagem dissertativa, no entanto cabe a apresentação teórica do conceito.

Erwin Panofsky segue a linha teórica do estudo de imagens na arte de Aby Warburg (1886-1929), cujo autor erudito reúne uma enorme quantidade de imagens de vários períodos históricos de diferentes locais. Ele foi responsável por ampliar o acervo imagético, utilizava com uma ideia de sobrevivência das imagens que transitavam entre períodos históricos que estavam sendo determinados pela criação da área de história da arte, encontrou referências que sobreviveram há séculos.

Método iconológico de Aby Warburg focaliza o interesse no significado da obra, questiona-se sobre o conteúdo das representações, utiliza fontes históricas, amplia o campo da iconografia a uma interpretação cultural do objeto de arte.

A importância de expor, ainda que superficialmente os estudos de Aby Warburg, justifica-se, pois, Erwin Panofsky estabeleceu uma sequência teórica que o levará a desenvolver o conceito de sintoma. Panofsky divide em etapas a análise das imagens, porém estas etapas consistem em confrontar os elementos formais do significado das imagens, abrindo um espaço a encontrar outros significados. A “iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma. Tentemos, portanto, definir a distinção entre o tema ou significado, de um lado, e forma, de outro.” (PANOFSKY, 1976, p. 47)

A Iconologia é a ciência que estuda o objeto em questão, através de sua origem, obras literárias e processos por meio dos quais resultou determinada interpretação, relação entre os restantes objetivos, importância do símbolo como meio de representação simples e compreensível. No método iconológico de Panofsky, toda a forma expressa valores simbólicos, e a interpretação iconológica é

a forma de alcançar o significado intrínseco da obra que revela a atitude de um povo, período ou classe social.

Panofsky conceitua a obra de arte como um “objeto feito pelo homem, que pede para ser experimentado esteticamente”. (PANOFSKY, 1976, p.33-34) Panofsky começa a discutir o tema a partir do exemplo de um homem que o cumprimenta tirando o chapéu. O autor observa que se se ele isolar o significado “cumprimento” embutido no gesto, que provém de um código ocidental, verá, antes disso, por meio de um ponto de vista formal, a configuração das formas, cores e linhas, ou seja, somente a imagem que muda alguns detalhes enquanto o homem se movimenta para tirar o chapéu, em seguida

ao identificar, [...]. Ultrapasso os limites da percepção puramente formal e penetro na primeira esfera do tema ou mensagem. O significado assim percebido é de natureza elementar e facilmente compreensível e passaremos a chamá-lo de significado factual; é apreendido pela simples identificação de certas formas visíveis com certos objetos que já conheço por experiência prática e pela identificação da mudança de suas relações com certas ações e fatos. (PANOFSKY, 1976, p.48)

Em seguida, o autor lança a ideia de sintoma, presente em um conjunto de fatos vividos pelo indivíduo que se encontra inserido em um contexto cultural e temporal, em suas palavras:

Na ação isolada de uma saudação cortês, todos estes fatos não se manifestam claramente, porém sintomaticamente. Não podemos construir o retrato mental de um homem com base nesta ação isolada, e sim coordenando um grande número de observações similares e interpretando-as no contexto de novas informações gerais quanto à sua época, nacionalidade, classe social, tradições intelectuais e assim por diante. (PANOFSKY, 1976, p.49)

O autor volta seus estudos ao período Renascentista e, por sintoma, compreende o desenvolvimento da perspectiva e a considera não apenas como uma descoberta no âmbito das artes visuais, mas como um método eficaz para representar o espaço, como uma nova visão de mundo alcançada naquele período em que os homens passam a compreender o espaço como infinito: desenvolve-se a compreensão da infinitude. O homem renascentista apreende o mundo em tridimensionalidade, ou seja, entende que os objetos são tridimensionais. Isso quer dizer que possuem três medidas - altura, largura e profundidade - existindo um espaço em que são inseridos.

Panofsky resgata os períodos anteriores ao renascimento, analisa as

imagens, demonstrando a ausência deste espaço na composição. Explica que as pinturas renascentistas implicaram criar um espaço representativo e inserir figuras nele, tal como retirá-las da composição, abriu-se, dessa forma, a possibilidade de representar apenas o espaço sem que existam nele figuras.

Esta discussão sobre sintoma por meio do renascimento é o desenvolvimento e a aplicação do método iconológico, que se dá quando o autor reúne imagens de períodos anteriores. Este método, caro ao autor, justifica a bagagem necessária a tal aplicação do método.

A utilização do método iconográfico de Panofsky nas imagens presentes nas cúpulas das igrejas que serão abordadas, ocorrerá seguindo as duas primeiras etapas desse método. Na “obra de arte, cabe distinguir os mesmos três níveis no seu tema ou significado.” (PANOFSKY, 1976, p.50).

I. *Tema primário ou natural*, subdividido em factual e expressional: É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linhas e cor, [...] O mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos. Uma enumeração desses motivos constituiria uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte. (PANOFSKY, 1976, p.50)

Portanto, aqui cabe a descrição das imagens sem que nelas sejam atribuídos significados convencionais.

A segunda etapa é a aplicação do tema secundário ou convencional, que denota a primeira interpretação do significado. Nesse momento, “ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. [...] A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é domínio daquilo que é normalmente conhecido por “iconografia” (PANOFSKY, 1976, p. 51).

Esta terceira etapa do método Panofsky não cabe à aplicação, porém se faz necessária uma apresentação, é na sequência dos métodos: 3 - Significado intrínseco ou conteúdo: é apreendido através dos métodos de composição e significação iconográfica que são característicos de um período, cultura, crença religiosa ou nação. Aprofundando mais, poderia até ser identificadas especificidades de um país ou de um pintor. Até esta etapa interpretamos os “valores simbólicos” já definidos por Ernst Cassirer, como pode ser observado no trecho a seguir:

Enquanto nos limitarmos a afirmar que o famoso afresco de Leonardo da Vinci mostra um grupo de treze homens em volta a uma mesa de jantar e que esse grupo de homens representa a Última Ceia, tratamos a obra de

arte como tal e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como qualificações e propriedades a ela inerentes. Mas, quando tentamos compreendê-la como um documento da personalidade de Leonardo, ou da civilização da Alta Renascença italiana, ou de uma atitude religiosa particular, tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontestável a outros sintomas interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse “algo mais”. A descoberta e interpretação desses valores “ simbólicos” (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é objeto do que se poderia designar por “ iconologia” em oposição a “iconografia” (PANOFSKY, 1976, p. 52)

A cúpula da Paróquia do Imaculado Coração de Maria possui quatro penditivos, onde em cada um é retratada uma figura masculina. Na calota da cúpula, foram retratadas as quatro virtudes, sendo elas: *FIDELITAS* (Fidelidade) *CLEMENTIA* (Clemência, Gentileza) *CASTITAS* (Castidade) *PRUDENTIA* (Prudência).

Figura 36 - Cúpula da igreja



Fonte: Foto da autora

4.2 Análise da iconografia disposta nos quatro penditivos da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - Tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.

Figura 37 - Santo Ambrósio de Milão (dc 340-397)



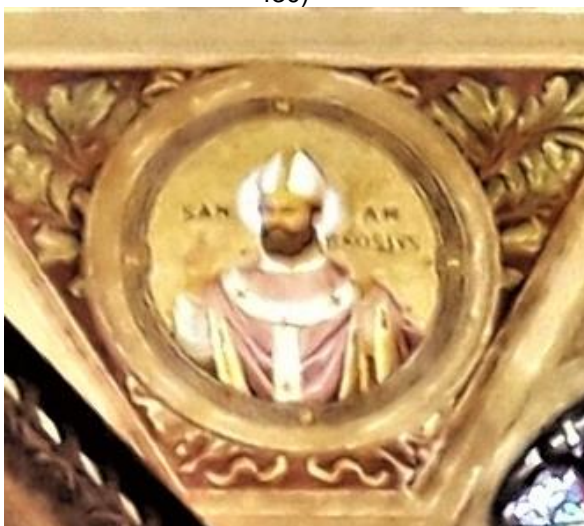
Fonte: Foto da autora

Figura 38 - São Jerônimo de Estridão (347-420)



Fonte: Foto da autora

Figura 39 - Santo Agostinho de Hipona (354-430)



Fonte: Foto da autora

Figura 40- São Gregório Magno(540-604)



Fonte: Foto da autora

Nesta primeira figura, existe uma imagem masculina, disposta no centro de um círculo dourado, aparece apenas o busto. Ele está em três quartos, com as duas mãos visíveis e erguidas, a mão direita está com alguns dedos dobrados. Possui as vestes na cor rosa, usa um solidéu, tem barba e há um círculo claro situado atrás de sua cabeça.

Na segunda figura, existe a imagem do busto de um homem de perfil, localizada no centro de um círculo dourado, segura um livro aberto na mão esquerda e tem a mão direita erguida. Possui vestes brancas e rosa, usa um solidéu na cabeça, atrás da qual existe um círculo branco.

A terceira figura é também de um homem em meio corpo inclinado para o seu lado direito, com o rosto virado para sua esquerda, abraça uma cruz no lado direito do seu corpo. Existe um livro aberto, em primeiro plano, posto sobre alguma superfície. Ele veste amarelo e tem atrás de sua cabeça um círculo branco.

A quarta figura é também uma imagem masculina de meio corpo, com vestes brancas e uma faixa vermelha sobre as vestes, usa um solidéu. Na sua mão direita, segura um livro aberto e, a esquerda, está levantada. A barba dele é escura e, atrás de sua cabeça, há também um círculo branco.

4.3 Análise da iconografia disposta nos quatro penditivos da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b -Tema secundário ou convencional: A primeira interpretação do significado.

Logo, identificam-se todos os quatro como figuras sacras, ao se reconhecer que o círculo branco situado atrás da cabeça é uma aura iluminada e que os livros, que eles trazem nas mãos, é a bíblia, livro sagrado simbólico da religião católica.

Percebe-se que se trata de sacerdotes quando usam o solidéu, assim como a túnica. Elementos que pertencem aos paramentos que são exclusivamente usados por estes representantes da igreja. O círculo de fundo representa um medalhão de ouro.

Nesse sentido, as imagens dos quatro padres referem-se àqueles considerados Grandes Pais da Igreja: Santo Ambrósio de Milão (dc 340-397), São Jerônimo de Estridão (347-420), Santo Agostinho de Hipona (354-430), São Gregório Magno(540-604).

4.4 Análise da iconografia disposta nas quatro faces da calota da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - Tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.

Figura 41 - Alegoria da virtude (PRUDENTIA)



Fonte: Foto da autora

Figura 42 - Alegoria da virtude (FIDELITAS)



Fonte: Foto da autora

Figura 43 - Alegoria da virtude CLEMENTIA



Fonte: Foto da autora

Figura 44 - Alegoria da virtude CASTITAS



Fonte: Foto da autora

A primeira figura, assim como as demais desta sequência é uma mulher, que veste um longo vestido azul acinzentado e um véu avermelhado com os cabelos castanhos escuros um pouco descobertos. Está sentada com o corpo voltado para a esquerda e para baixo onde se encontra outra personagem. A sua cabeça também está voltada para a mesma direção, da qual saem feixes de luz. A mulher segura no colo com o braço direito um filhote de carneiro branco, o braço que segura o animal está coberto por um manto “caramelo”. Ela olha para o outro personagem que é uma criança de salmão com asas que brinca com o animalzinho. A mulher usa sandálias e pisa com o pé direito em uma serpente. O fundo da pintura possui várias tonalidades de um mesmo azul. Existem nuvens brancas e uma faixa localizada na parte inferior da imagem com a palavra: PRUDENTIA.

A segunda imagem é a de uma mulher de vestido rosado escuro, de mangas longas, com uma faixa marrom na cintura. Ela aparece descalça, sentada sobre as nuvens, com o braço esquerdo dobrado na altura do busto coberto por um manto “cor de caramelo”. As mãos parecem apontar para o coração. O braço esquerdo também está dobrado, mas escorado na perna. A mulher olha para cima, tem a cabeça voltada para a mesma direção e um pouco a sua esquerda e dela saem feixes de luz. Seus cabelos são castanhos. Ela está descalça. Existe a figura de um anjo localizado à direita da personagem. Ele está de frente para ela, veste verde, está descalço e segura com os dois braços um livro aberto, voltado à mulher. O livro é grande e tem a capa marrom. O fundo é azul, em que a parte inferior está mais saturada e é, gradualmente, dessaturado até o limite superior de onde descem raios. Há uma faixa com a palavra FIDELITAS.

A terceira figura também é feminina. Ela veste um vestido branco com uma faixa marrom na cintura, usa um manto, um véu branco até os ombros com uma guirlanda. Está descalça, sentada, com o corpo inclinado para sua esquerda e rosto virado para a esquerda em três quartos um pouco inclinado para baixo. Em sua mão direita, há lírios brancos, e feixes de luz saem da sua cabeça. Há duas pombas brancas, localizadas próximo aos seus joelhos, uma de cada lado. Elas aparecem voando em sua direção. Estão dispostas nuvens embaixo dos seus pés e no seu entorno. Existe, ainda, uma nuvem na parte superior que emite raios. O fundo, em que a figura está disposta, é azul, mas há uma mudança de tonalidade que clareia à medida que se aproxima da parte superior. Está disposta um faixa escrito: CASTITAS.

A quarta imagem refere-se a uma mulher que usa um vestido marrom, com um manto amarelo claro sobre os ombros e um véu azul acinzentado na cabeça. Está sentada nas nuvens, tem o braço direito erguido, suas mãos parecem apontar para o alto; seu braço esquerdo está dobrado na altura da cintura e com sua mão segura um pequeno livro aberto. A cabeça dela está inclinada para baixo, um pouco à esquerda em relação ao seu corpo e dela saem feixes de luz, parece estar descalça. Há também outra personagem feminina. É uma jovem que usa um vestido lilás de mangas curtas e um cinto roxo, está debruçada no colo da personagem anterior. O fundo é todo azul onde a cor se intensifica à medida que se aproxima da parte inferior. Existe uma nuvem no alto, e dela partem feixes de luz em direção às personagens. A faixa, situada na parte inferior da imagem, traz o emblema CLEMENTIA.

4.5 Análise da iconografia disposta nas quatro faces da calota da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b -Tema secundário ou convencional: A primeira interpretação do significado.

Identificam-se essas imagens como alegorias que fazem referência às virtudes. Retratar as virtudes é “um tema tradicional da História da Arte, descrito no século XVI, pelo escritor italiano Cesare Ripa (1555-1622)”. (PHILIPPOV, 2016, p. 137).

O autor sistematizou essas iconografias em sua obra *Tratado de Iconologia*, na qual uniu as três virtudes teológicas às quatro virtudes cardeais ou morais: PRUDENTIA (Prudência); TEMPERATIA (Temperança); FORTALEZA (coragem); JUSTICA (Justiça) e uniu as três virtudes teologais: FÉ, ESPERANÇA, CARITAS (Caridade), totalizando sete virtudes postas em oposição aos pecados capitais.

As virtudes romanas são divididas em virtudes pessoais e virtudes públicas. As pessoais foram consideradas pelos romanos como qualidades vitais, ou seja, aquelas as quais todos os cidadãos, e qualquer ser humano, deveriam aspirar. Constituem a essência da vida Romana, representam aquelas qualidades que deram na República romana a força moral para conquistar e civilizar o mundo. São elas: AUCTORITAS (autoridade espiritual); COMITAS (humor) cortesia; CLEMENTIA (mercê) gentileza; DIGNITAS (dignidade); FIRMITAS (Tenacidade); FRUGALITAS (Frugalness) simplicidade; GRAVITAS (Gravidade); HONESTAS (Respeito); HUMANITAS(Humanidade); INDUSTRIA (Industriousness); PIETAS(Submissão); PRUDENTIA(Prudência), SALUBRITAS(Saúde); SEVERITAS(Severidade); VERITAS(Verdade).

Já as virtudes Públicas, deveriam ser compartilhadas com a sociedade em geral. Várias virtudes eram personificadas em divindades: ABUNDANTIA(Abundância) AEQUITAS(Igualdade); BONUS EVENTUS(Boa sorte); CLEMENTIA(Clemência); CONCORDIA(Concórdia); FELICITAS(Felicidade) Prosperidade; FORTUNA(Fortuna) Sorte; GENIUS(Espírito de Roma); HILARITAS(Alegria) Jovialidade; JUSTICA(Justiça); LAETITIA(Contentamento) ; LIBERALITAS(Liberdade); NOBILITAS(Nobreza); OPS(Riqueza); PATIENTIA(Paciência); PAX(Paz); PIETAS(Piedade); PROVIDENTIA(Providencia); PUDICITA(Modéstia); SALUS(Saúde); SECURITAS(Segurança); SPES(Esperança); UBERITAS(Fertilidade) VIRTUS (Coragem).

A primeira figura trata-se da alegoria da virtude da prudência (PRUDENTIA).

Virtude romana cardeal e pessoal, na pintura de Girolamo Macchietti (1535-1592), apresenta duas faces. Ela se olha no espelho e segura uma cobra com a mão esquerda, possui a veste azul com detalhes em amarelo ocre.

Figura 45 - Alegoria da prudência, pintada por Girolamo Macchietti



Fonte: <https://www.arteconografia.com/2011/05/lasvirtudes-cardinales.html>

Figura 47- Alegoria da prudência, pintada por Arnaldo e Vicente Mecozzi



Fonte: da autora

Nota-se que a cor azul da veste foi mantida, assim como há ainda a presença da cor ocre. Os símbolos foram alterados: a serpente, que na pintura mais antiga era segurada pela mão direita da mulher, na pintura de Arnaldo e Vicente Mecozzi está sendo esmagada pela mulher com o pé. Este último gesto remete à figura da virgem Maria quando aparece como Nossa Senhora das Graças. A serpente é um símbolo

na história bíblica da criação (Gn 3) é a imagem do pecado e da morte que esta causa. Em Ap 12,9; 20,2 a serpente do Paraíso surge novamente como grande dragão vermelho, “a primitiva serpente chamada de Demônio e Satanás” que seduz o mundo inteiro. Atributo da – Invidia na arte medieval. No Barroco, o globo e a serpente juntam-se no símbolo do mundo pecador” (LURKER, 2003, p.641)

Na igreja em discussão, é adicionada à alegoria da prudência a figura de um cordeiro, este substitui o espelho que aparece na pintura de Girolamo, para o qual a mulher olha e segura com a mão direita, mas na pintura da cúpula ela segura no

colo com a mão direita e olha para este cordeiro, “um dos animais prediletos para sacrifício nas religiões do mundo antigo. [...] Segundo a tradição, o cordeiro pascal (de biscuit) é ornado com a bandeira com cruz[...]. O cordeiro é atributo de João Batista, que aludia ao cordeiro de Deus” (LURKER, 2003, p.153), símbolo da religião cristã que aparece em muitas pinturas sacras. Arnaldo e Vicente Mecozzi, ainda, adiciona um anjo querubim.

A segunda figura FIDELITAS substitui a alegoria da fé, que se manifesta em sua atitude ao olhar para o alto e buscar o divino enquanto pratica o gesto de inserir a mão no coração e aprecia a bíblia que é exposta por um anjo.

A terceira figura CASTITAS (castidade) está entre as sete virtudes discutidas pelo escritor italiano Cesare Ripa (1555-1622). O atributo da caridade são os lírios brancos. As duas pombas que sobrevoam podem simbolizar a castidade, já que “no Cântico dos Cânticos a noiva é comparada à pomba [...]. Animal de sacrifício no culto judaico, para expiação dos pecados [...], tornou-se símbolo do Espírito Santo[...].Mas, sobretudo, a pomba é o símbolo da paz.” (LURKER, 2003, p.558)

A quarta imagem CLEMENTIA (gentileza), por sua vez, pertence às virtudes romanas pessoais e públicas. A alegoria acolhe, com gentileza, uma outra personagem, e o livro que segura representa a bíblia, simbolizando seu conhecimento sagrado, valor a ser seguido. É retratada como todas as outras virtudes, usando um véu. Assim:

As vestais romanas, como castas noivas da divindade, usavam um véu branco com bordas púrpuras. Paulo considera o véu como sinal de decoro (1Cor 11,5 ss), Tertuliano fala de um baluarte do pudor”. Entre as freiras o “véu sagrado” (velamen sacrum) é símbolo do desprezo pelo mundo e do seu casamento místico com Cristo.- Congregações Cristãs.[Lr] (LURKER, 2003, p.746)

Em todas as imagens, o tratamento, no fundo das figuras, recebe o nome de perspectiva tonal. Neste caso, usado para reforçar a concavidade da forma arquitetônica. O branco representa a luminosidade, reforçando a ideia de infinitude da abóboda celeste. Essa cor dialoga com as nuvens que sustentam as quatro virtudes.

Arnaldo e Vicente Mecozzi recriam as alegorias e alteram as imagens eliminando alguns símbolos, elegendo outros e mudando as cores, logo, transpõem-nas para o ambiente da Igreja Católica. Essa ação “não emprega excesso de sofrimento, de sangue e nem sensualiza suas figuras, fato que se vincula ao

ambiente de serenidade, contemplação, devoção e piedade visual, atreladas aos preceitos definidos por Dom Duarte Leopoldo e Silva. ” (PHILIPPOV, 2016, p. 141)

5 MATRIZ PAROQUIAL NOSSA SENHORA DA CONSOLAÇÃO E SÃO JOÃO BATISTA

Figura 46 - Fachada Matriz Paroquial Nossa Senhora da Consolação



Fonte: Foto da autora

A primeira capela dedicada à Nossa Senhora da Consolação foi fundada em 1798 e construída no ano de 1799, às margens do “caminho de Pinheiros” ou “Estrada de Pinheiros”, onde hoje é a rua da Consolação. Fica localizada na Rua da Consolação, 585, bairro Consolação, São Paulo-SP. Local onde antes eram as terras de Ângela Vieira que se estendiam até onde é atualmente a Avenida Paulista. A região ficava isolada da cidade e era pouco habitada e nenhum pouco agradável, posto que era cercada de lama, barro e poças de água.

Foram os devotos que requereram a construção da ermida, em um terreno que conseguiram por doação, localizado nas proximidades do cemitério. Pediram licença ao bispo D. Mateus de Abreu Pereira, por meio de um documento dirigido a ele que dizia na íntegra:

Exmo. Revmo: Diz Luiz da Silva e mais irmãos devotos da Senhora da Consolação que elles alcançarão huma data de terra por detraz do Cemitério e como os supplicantes desejam alcançar o despacho de V. Exa. Rev. lhe conceda huma licença para formarem uma ermida no lugar que tem explicado pello tempo vindouro que os mesmos Irmãos hão de forma seu Patrimônio para assim poder se celebrar o sacrificio da Missa, e como não podem fazer sem Licença, portanto P. a V. Exa. Revma. Seja servido atender o que os supplicantes implorarão. ” Tendo recebido parecer favorável, Luiz da Silva e Irmãos não perderam tempo e, com auxílio de esmolas angariadas, deram início à construção da capela, numa pequena elevação e desviada da rua, inaugurada no ano seguinte. (<http://www.iparoquia.com/paroquia/historia.php?id=2kTM>)

Iniciaram a construção da capela que foi inaugurada em 1801. Em meados do século XIX, a região passou a ser bastante habitada e desenvolvida. Em consequência disso, a igreja precisou ser ampliada e reformada no ano de 1840, acrescentando à construção cinco janelas, uma porta de entrada com escadarias e duas torres laterais.

No ano de 1870, a população chegou a 3.357 habitantes, e o local recebeu o título de freguesia da Consolação, que foi criada pela lei provincial n. 33. A paróquia foi instituída canonicamente em 15 de setembro de 1871.

A Igreja da Consolação transformou-se em igreja matriz no ano de 1892 e passou a administrar outras igrejas que se encontravam em seu limite territorial, como: a Igreja de Santa Cecília, do Divino Espírito Santo, a de Nossa Senhora do Monte Serrate e a Capela de Santa Cruz.

Depois de um ano, em março de 1833, a freguesia de Santa Ifigênia precisou ser dividida em dois distritos, de forma que uma parte dela passou a constituir o

segundo distrito: o da Consolação. Passados dois anos, em 1855, instituiu-se a Irmandade de Nossa Senhora da Consolação e de São João Batista.

Figura 47 - Fotografia da Igreja Nossa Senhora da Consolação no séc. XIX, após reforma de ampliação



Fonte:http://www.memorialdaresistencia.org.br/memorial/upload/memorial/bancodedados/131445144429150000_FICHA_REVISADA_IGREJA_CONSOLACAO.pdf

Esta igreja de paredes de taipa, em estilo colonial, foi demolida para dar lugar a uma nova edificação ao gosto dos novos edifícios erigidos naquele período. A decisão pode ser averiguada em correspondências trocadas entre Arcebispo D. Duarte Leopoldo e Silva e o vigário da paróquia da Consolação, em agosto de 1909, quando o Arcebispo autoriza a reedificação.

Foi adquirido um terreno que ficava ao lado da antiga capela, de medidas irregulares, possuindo 35m de testada por 42m de comprimento do lado menor e 50m no maior. O terreno que era de propriedade de Dona Veridiana Prado foi comprado por 40 contos de réis.

O projeto dessa construção foi encomendado ao arquiteto Maximiliano Emilio Hehl (1861-1916), autor também da atual Catedral da Sé e da Catedral de Santos. O primeiro projeto era bem diferente de como foi concluída a execução, apresentava duas torres, e um outro tipo de pórtico. A primeira composição em desenho foi divulgada no dia 22 de novembro de 1909 pelo jornal O Estado de São Paulo, conforme mostra a figura, a seguir, que será comparada à modificação presente em um desenho posterior onde aparece apenas uma torre.

Figura 48 - Desenho do primeiro projeto da fachada

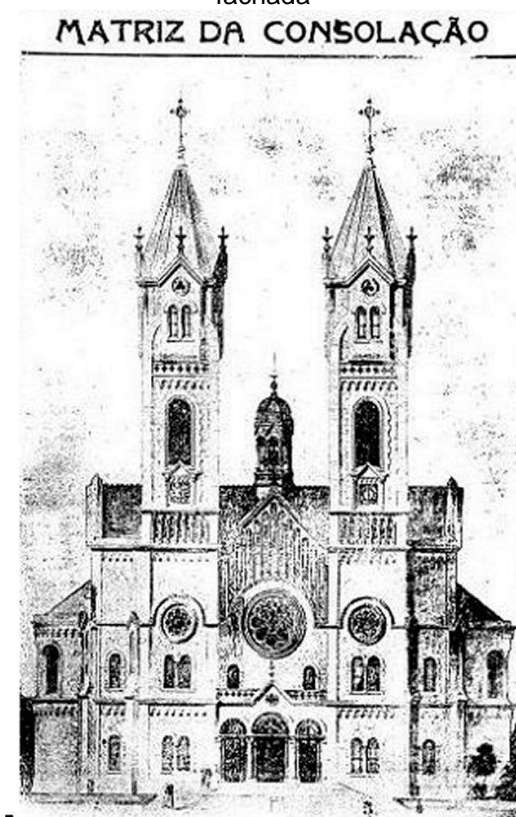
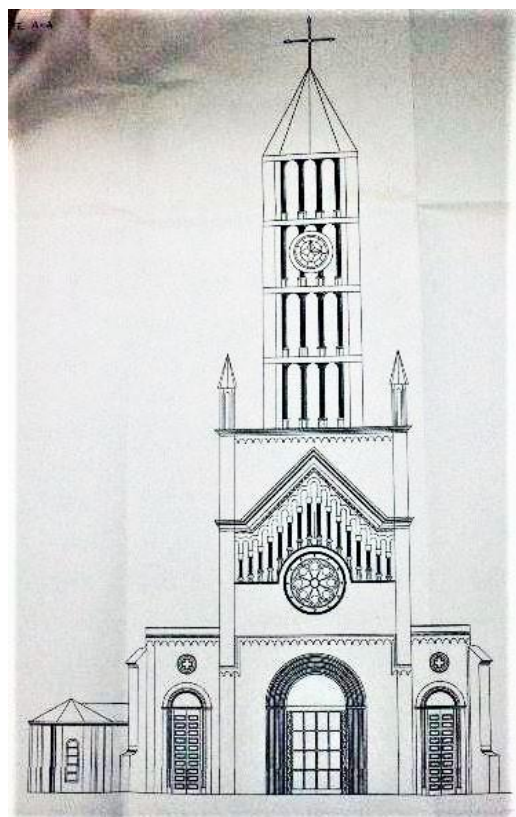


Figura 49 - Desenho da fachada

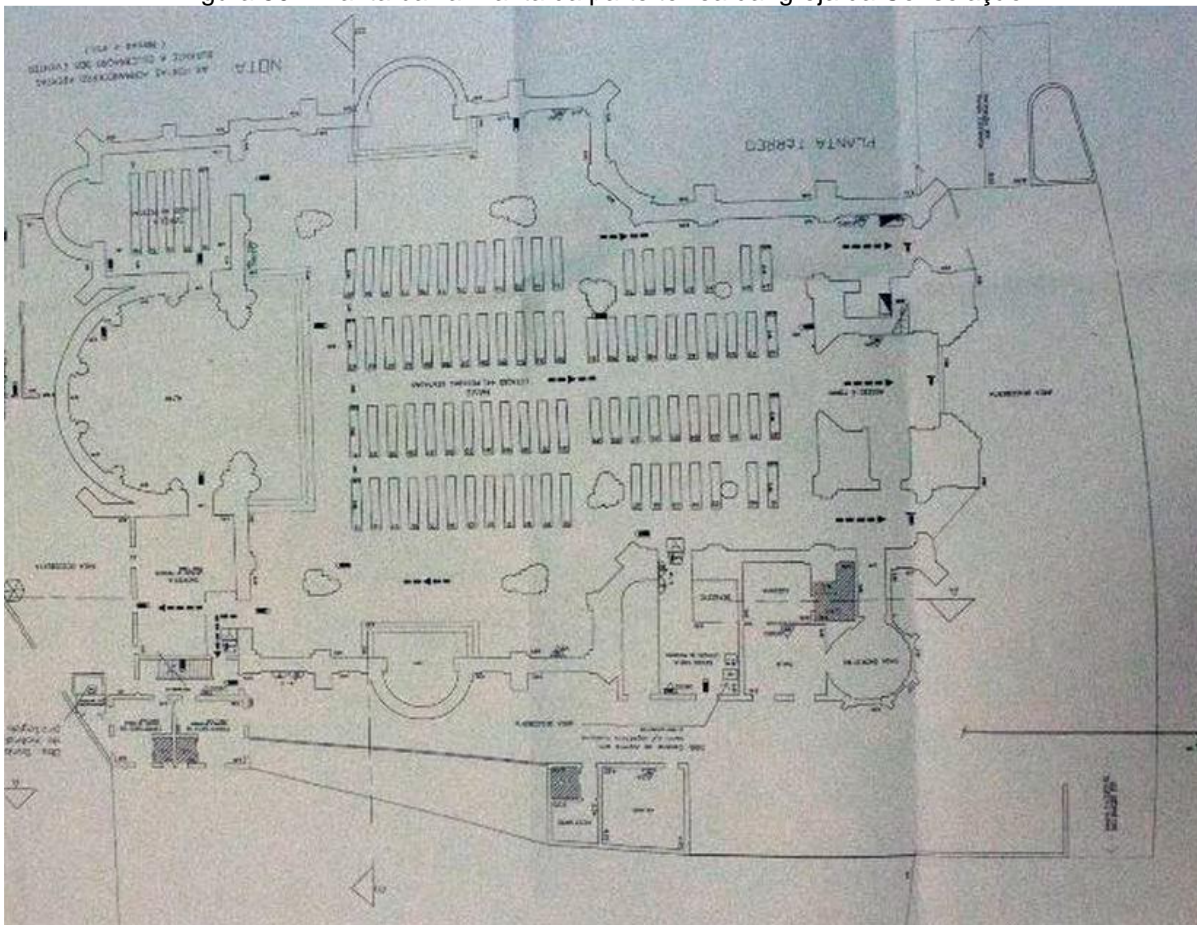


Fonte: http://www.memorialdaresistencia.org.br/memorial/upload/memorial/bancodedados/131445144429150000_FICHA_REVISADA_IGREJA_CONSOLACAO.pdf

O estilo predominante é o neorromânico apresentado assim como na Paróquia de Santo Agostinho, mas, mesmo assim, expõe algumas distinções quanto à planta, pois, na Nossa Senhora da Consolação, a planta é em cruz grega com o octógono derivado do círculo como eixo central onde se insere a cúpula. Analisando a formatação a partir da planta, é semelhante a formatação da Catedral de Pávia em estilo renascentista, entretanto não exclui seu caráter românico, cujo período manteve a planta centrada enquanto em cruz latina.

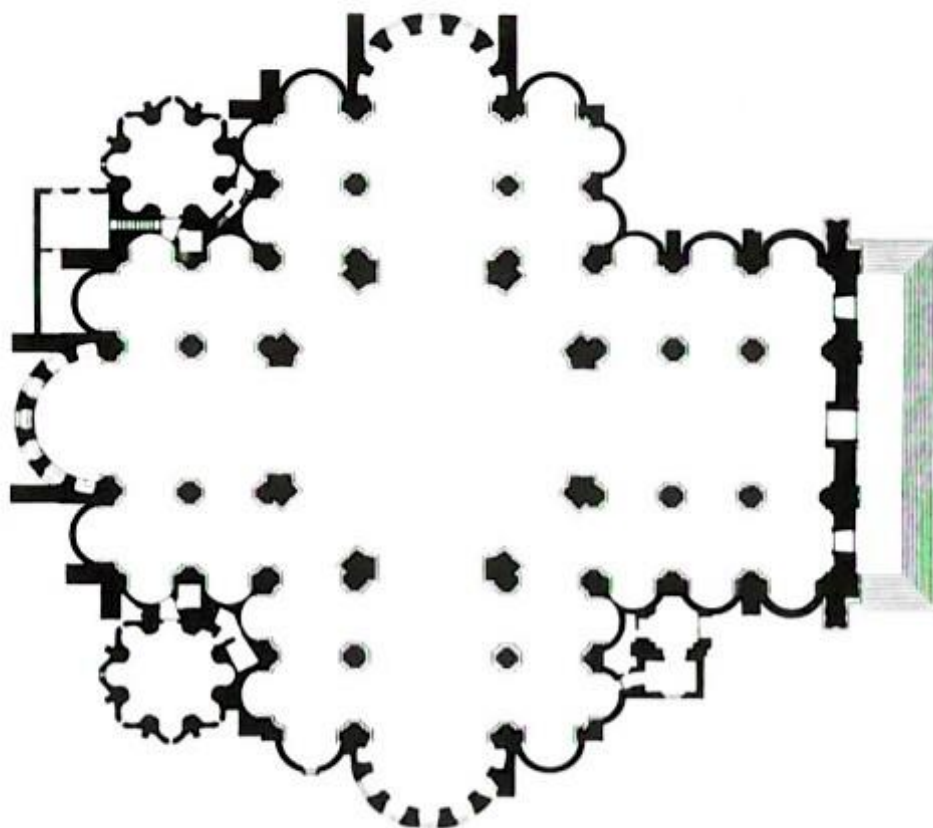
Dialoga diretamente com as paróquias de Santo Agostinho e Nossa Senhora Achiropita, como formatação intermediária. Desse modo, enquanto em Santo Agostinho há cruz latina e Achiropita, cruz grega; Consolação, em cruz grega, tem o corpo alongado até alcançar a torre na fachada. Em todas as três, a cúpula sobre o cruzeiro é octogonal.

Figura 50 - Planta baixa Planta da parte térrea da Igreja da Consolação.



Fonte: http://www.memorialdaresistencia.org.br/memorial/upload/memorial/bancodedados/131445144429150000_FICHA_REVISADA_IGREJA_CONSOLACAO.pdf

Figura 51 - Planta baixa Pavia



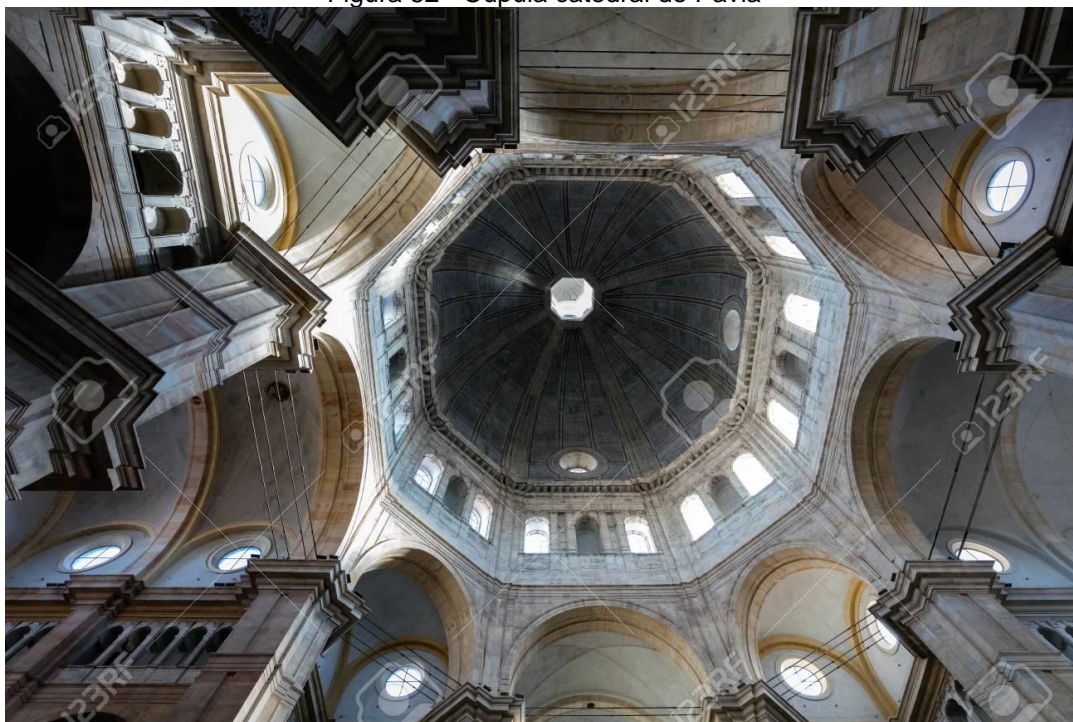
Fonte: <http://www.hms.civil.uminho.pt/sahc/1998/39.pdf>

O percurso do fiel é mais curto até que seja abraçado pela cúpula dilatada. O espaço é menos dinâmico e acelerado do que nos esquemas românicos de cruz latina. A presença de um espaço centrado traz uma certa estaticidade e ideia de permanência.

A cúpula, nesta disposição, exerce uma força atrativa em relação ao observador que se adentra na nave central e caminha em direção ao centro que o acolhe. Esta disposição enfatiza a relação simbólica da cúpula com a abóboda celeste, que domina três das extremidades do contorno do templo. A ligação entre o mundo celestial e terreno se dá pela nave curta, que faz a transição do que está fora da porta de entrada e do que está privado depois de atravessar o grande portal.

Durante o percurso, o olhar do observador é horizontalizado, quando situado abaixo da cúpula esse olhar se verticaliza de forma envolvente, delirante.

Figura 52 - Cúpula catedral de Pavia



Fonte: https://es.123rf.com/photo_60444227_pavia-italia-25-de-abril-de-2016-el-interior-de-la-catedral-de-pav%C3%ADa-un-buen-ejemplo-de-la-arquitectur.html

Figura 53 - Vista da cúpula



Fonte: Foto da autora

O interior da igreja é amplo, verticalizado e pouco iluminado, mas colorido por pinturas murais, que dão leveza ao ambiente.

Hans Bauer foi o pintor que cobriu com afresco a cúpula de 500 metros quadrados. Ela foi feita de argamassa e cal, e revestimento de cal e gesso, material também utilizado nas paredes. O artista também foi o decorador da Prefeitura de São Francisco da Califórnia (Jornal “O Estado de S. Paulo”, 12/09/1982, p.58). Retratou em sua pintura, na Igreja Nossa Senhora da Consolação, duas cenas: uma de cada lado da cúpula, em que, de um lado, representa a Assunção de Nossa Senhora e, do outro, reproduz a Anunciação do Anjo à Virgem Maria. As pinturas internas, tanto de telas como murais, foram realizadas por artistas consagrados, como Benedito Calixto (1853-1927) e Oscar Pereira da Silva (1867- 1939) e painéis de grande valor artístico, a Edmundo Gagni.

Figura 54 - A anunciação do Anjo a Virgem Maria imagem disposta na cúpula vista de baixo para cima



Fonte: Foto da autora

5.1 Análise da iconografia disposta na primeira face da cúpula por meio aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.

Na cena, estão dispostas duas personagens: pelo lado direito do observador, vê-se uma mulher vestida de azul e vermelho com os pés escondidos sob as vestes. Ela aparece de perfil, sentada, com a cabeça inclinada para baixo. Possui os cabelos castanhos e tem um círculo dourado em torno da cabeça.

Já pelo lado esquerdo, tem-se a figura de um anjo de vestes claras em tons pastéis. Encontra-se ajoelhado, com o joelho direito no chão e a perna esquerda dobrada, está de perfil, descalço, com o braço direito erguido assim como a mão, e seu braço esquerdo está apoiado no joelho esquerdo também. A cabeça está um pouco inclinada para baixo, em torno dela há uma circunferência dourada.

Eles encontram-se em um espaço aberto, existe um jardim no entorno e alguns monumentos arquitetônicos. Estão em cima de uma plataforma com degraus com um tapete no centro, ao fundo existe uma cidade. A imagem é bastante colorida.

5.2 Análise da iconografia disposta na primeira face da calota da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b- Tema secundário ou convencional

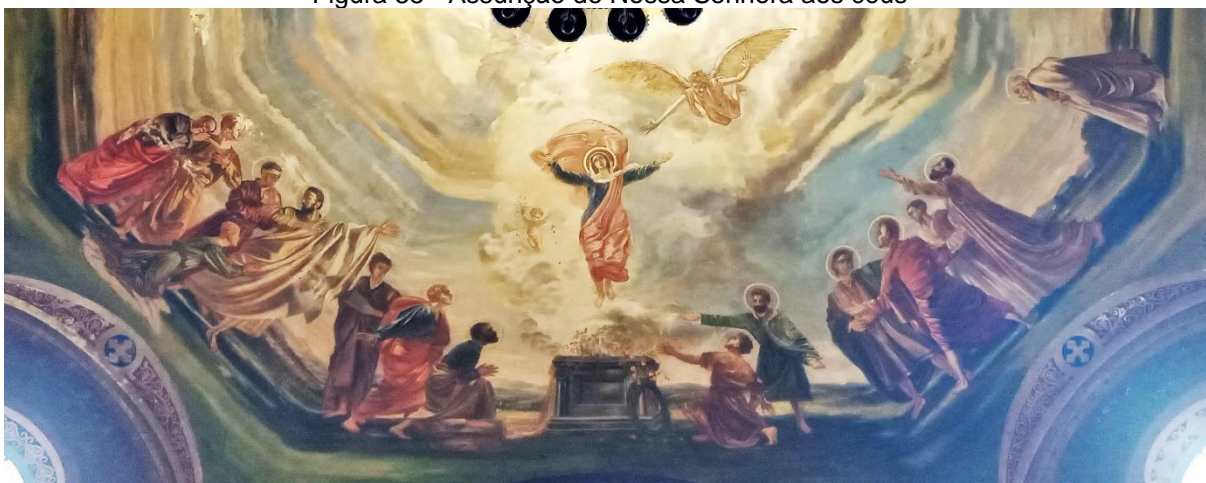
A pintura é identificada com a temática sacra da anunciação do anjo à Virgem Maria, é uma cena clássica recorrente nos ambientes religiosos. Narra o momento em que o Arcanjo Gabriel anunciou à Virgem Maria que ela seria concebida pelo poder do Espírito Santo. As auréolas também conferem se tratar dos referenciados personagens, inserindo-os na categoria angélica e de santidade.

Sobre o cenário onde estão dispostos os personagens, no paisagismo remete à vegetação do mediterrâneo.

A arquitetura utiliza-se da perspectiva com ponto de fuga, visível pelos degraus e arquitetura, conecta o observador à pintura, abre sua entrada para a cena. A harmonia de cores é policromia, usando cores quentes e frias, partindo das primárias do círculo cromático, de cores e pigmento opacos, ou seja, azul, vermelho, amarelo e o verde (cor secundária, é usado em uma grande área). Hans Bauer retratou a virgem e o anjo totalmente de perfil. As cores das vestimentas do anjo são representadas em tons de ocre claro combinado com as asas

No ambiente, aparecem elementos arquitetônicos, há trechos de paisagem em segundo e último plano.

Figura 55 - Assunção de Nossa Senhora aos céus



Fonte: Foto da autora

5.3 Análise da iconografia disposta na segunda face calota da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.

Destaca-se, na cena, em meio à paisagem natural de um gramado com colinas ao fundo e um céu bastante colorido que ocupa quase toda a paisagem, a imagem centralizada de uma mulher que está vestindo azul e salmão, tendo um véu branco sobre a cabeça. Ela está pairando no ar, tem os braços abertos, está descalça e tem a cabeça inclinada para o lado direito do seu corpo e, ao redor dela, encontra-se uma circunferência dourada. Suas vestes estão esvoaçantes. As nuvens, ao seu redor, encontram-se em movimento, pétalas de rosa caem sobre o túmulo que está logo abaixo da personagem. Em seu lado esquerdo, um pouco acima, um anjo luminoso voa próximo a ela e estende o braço direito em sua direção. Um anjo querubim encontra-se no entorno da mulher, elevado em meio às nuvens.

Na terra, estão 15 homens olhando para o alto, assistindo. No lado direito da mulher, há oito figuras masculinas e, no lado esquerdo, há sete. Todos encontram-se em movimento e possuem vestes coloridas, doze deles apresentam um círculo dourado em torno da cabeça.

5.4 Análise da iconografia disposta na segunda face da calota da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b- Tema secundário ou convencional

O tema retratado é assunção de Nossa Senhora aos céus. As iconografias criadas pelos artistas foram baseadas em fontes narrativas. Primeiramente, foram aquelas provenientes dos textos apócrifos do *Transitus Virginis Beatae* de São João Apóstolo, ou de José de Arimatéia. Depois do século V, foram os textos patrísticos de Santo Êfrem, Timóteo de Jerusalém e Epifânio. Já na Idade Média, a narrativa influente foi a Lenda Dourada, ou Áurea, de Jacopo da Voragine.

“O esboço da Assunção é, em vez disso, tirado da Ascensão de Cristo. Entre os séculos VIII e IX, Maria, em plena figura, aparece em uma redoma, enquanto é transportada para o céu pelos anjos.” (ONDARZA,2018,s/p)

No século XII, encontram-se, nas catedrais francesas Di Bourges, Chartres e Notre Dame, a iconografia de Maria cercada pelos apóstolos de Cristo. Durante o Renascimento, a cena se enriquece com o sentimento de perda dos apóstolos em torno do túmulo vazio cheio de flores, ideia que se renova na obra pintada por Ticiano para a igreja dos Frari, em Veneza. O tema é inspirador para todas as épocas.

A figura feminina principal é a Virgem Maria, cujo véu simboliza sua castidade, de acordo com o costume dos trajes femininos da época. Ela está sendo levada para os céus por meio de força celestial, pelos anjos, diferentemente de Cristo que ressuscitou por vontade própria. De acordo com o dogma, proclamado pelo papa Pio XXII, em 1950, com um documento chamado *Munificentissimus Deus*, Nossa Senhora foi elevada de corpo e alma aos céus, confirma a doutrina de que ela é prefiguração da nossa vida sem pecado. Sendo preservada da corrupção da carne, por isso levada de corpo e alma.

As pétalas de rosa, desde a idade média, são símbolos da Virgem Maria, assim como a Cruz é símbolo de Cristo. Elas remetem ao feminino, à pureza e à beleza.

À espera no céu de braços esticados, está um anjo, e o outro anjo, também retratado, compõe a cena que, segundo o dogma da igreja, ela foi levada pelos anjos.

Dentre os quinze homens que se encontram olhando espasmos, doze são apóstolos, estando seis de cada lado, os quais podem ser identificados pela aura,

que simboliza a pureza espiritual das figuras santas da igreja. Dois, dos oito homens que estão abaixo ao lado direito da virgem, não são apóstolos; ao passo que, ao lado esquerdo, seis, dos sete homens retratados, são apóstolos, e um não é identificado.

Hans Bauer adota uma postura corporal, ao retratar a virgem, quanto à posição do rosto, dos braços e do movimento ascensional que são típicos da iconografia requerida à cena. A presença do túmulo no centro que divide os apóstolos em dois grupos, também, foi um atributo a pinturas com esta temática.

A paisagem foi pintada por Hans Bauer na horizontal. As cores da vegetação, os espaços vazios entre o fundo e as imagens e a luz mais exposta de forma uniforme demonstram uma certa placidez.

6 PARÓQUIA DE SANTO AGOSTINHO

Figura 56 - Vista frontal fachada da Paróquia de Santo Agostinho



Fonte: Foto da autora

Figura 57 - Foto de época vista lateral da Paróquia de Santo Agostinho



Fonte: Arquivo da paróquia

Figura 58 - Foto de época cúpula da Paróquia de Santo Agostinho



Fonte: Arquivo da paróquia

A Paróquia De Santo Agostinho está localizada na Praça Santo Agostinho, 37-Aclimação, São Paulo – SP.

A construção da Igreja de Santo Agostinho teve início com a colocação da pedra fundamental pelo Arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva, no dia 27 de agosto de 1911. Foi benta dia 27 de agosto de 1917 pelo Monsenhor Benedito de Souza, iniciando-se as missas e cerimônias religiosas ao público. No ano de 1929, a Igreja de Santo Agostinho foi elevada à categoria de Paróquia, sendo o primeiro pároco Domingos Segurado. No referido templo, encontram-se os restos mortais do beato Pe. Mariano de La Mata Aparício (1930-2006).

A Paróquia pertence à congregação dos Padres Agostinianos, cuja ordem de Santo Agostinho surgiu em 1244. Mas, diante de uma reforma no interior da ordem, despontaram duas congregações: a dos agostinianos descalços, e dos Agostinianos Recoletos, que significa reformados, originada na Espanha, em 1588.

A primeira referência da chegada dos agostinianos no Brasil foi a dos Agostinianos reformados, ocorrida na Bahia. Depois, vieram aqueles que se estabeleceram em São Paulo, no século XIX, os Agostinianos Recoletos vindos da Espanha. Em 1929 e novamente em 1933, vieram os Agostinianos da Província Matritense do Sagrado Coração de Jesus Vicariato Nossa Senhora da Consolação do Brasil.

Além da Paróquia de Santo Agostinho, a Paróquia Nossa Senhora da Saúde também pertence à congregação agostiniana - cujos Padres fazem parte da ordem dos Agostinianos Recoletos.

A Capela de Nossa Senhora da Saúde recebeu um trabalho missionário pelos Padres Agostinianos Recoletos encarregados por Dom Duarte Leopoldo e Silva a servir assim que chegaram a São Paulo. No início da década de 20, os agostinianos também assistiam a região de Santo Amaro.

Retomando a construção da Paróquia dos Padres Agostinianos na Liberdade, a igreja foi erigida sobre a elevação chamada “Morro vermelho”. Noticiavam os jornais da época que, quando a mesma atingisse 50 m de altura, não haveria em São Paulo um prédio que pudesse ultrapassá-la e, por isso, teria o propósito de vigiar pela paz e prosperidade da cidade.

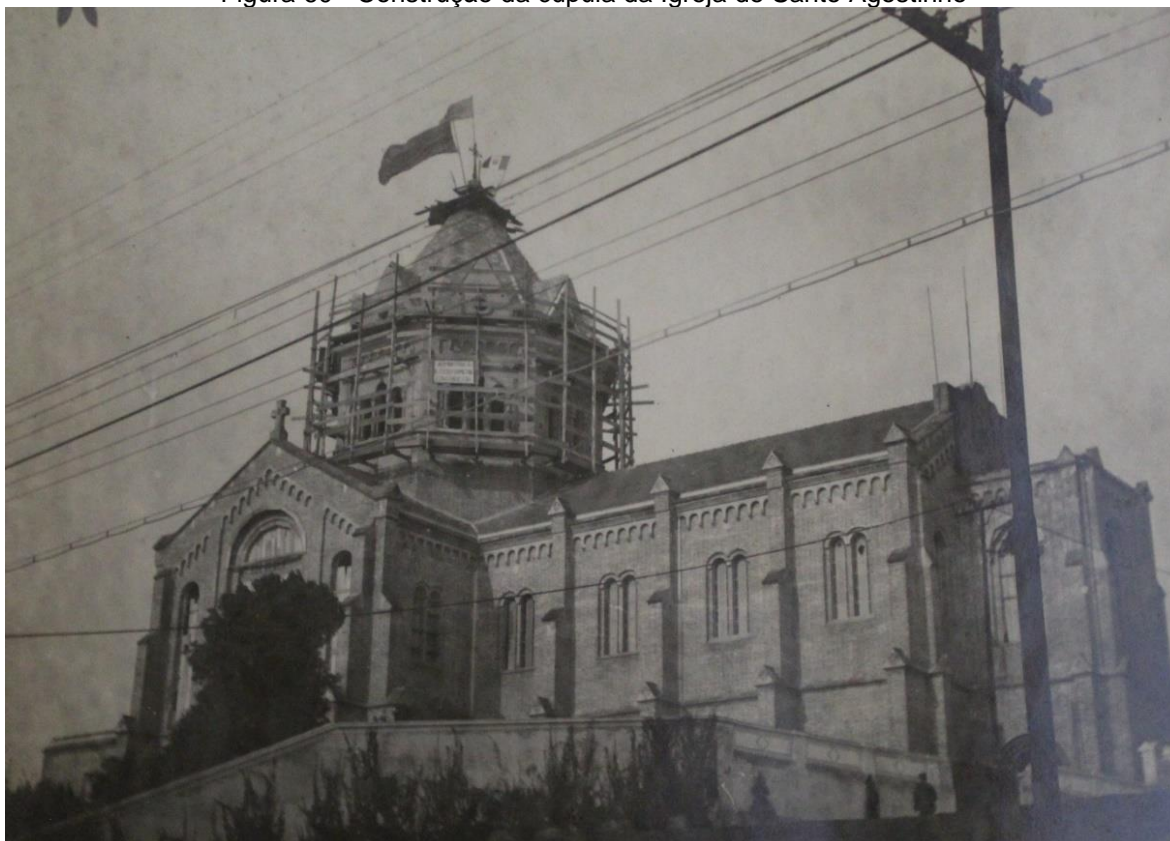
A grandiosidade, presente no conjunto da obra, demonstra, ao mesmo tempo, majestade e simplicidade encontradas na escolha singela dos adornos, que funcionaram como símbolos do amor e do recolhimento.

Figura 59 - Construção da cúpula da Igreja de Santo Agostinho



Fonte: Arquivo da paróquia

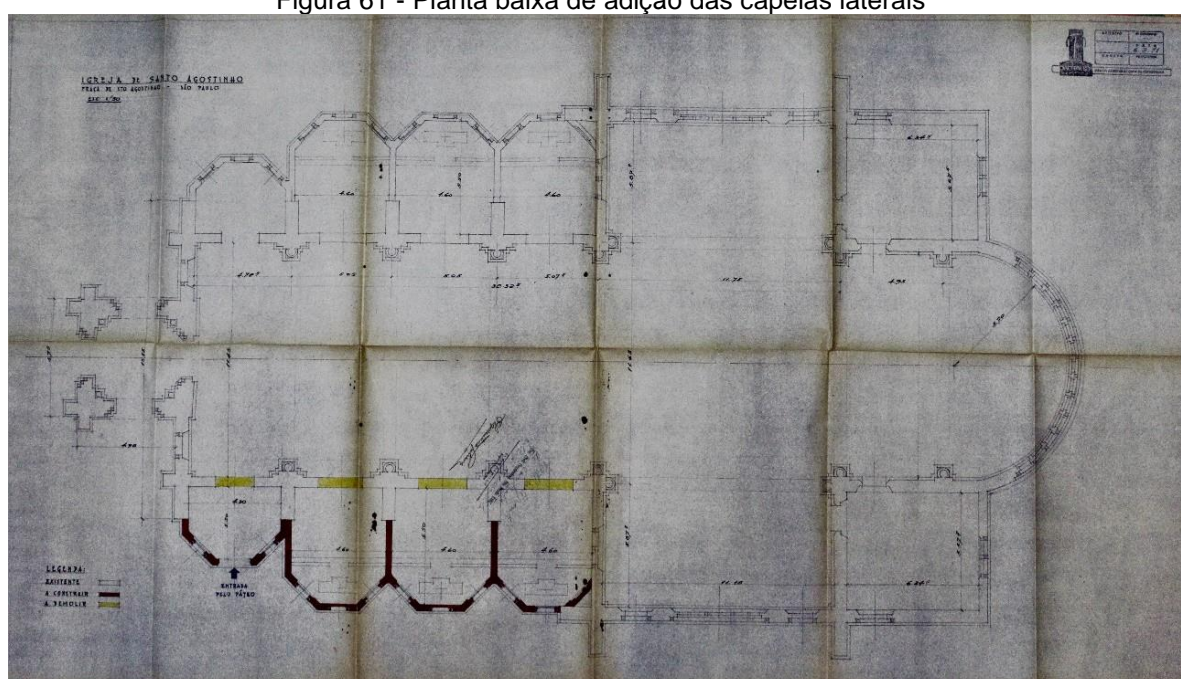
Figura 60 - Construção da cúpula da Igreja de Santo Agostinho



Fonte: Arquivo da Paróquia

A criação da igreja, como projeto arquitetônico, contou com profissionais como: o engenheiro Elbio Camillo em 1921, arquitetos: Antônio Rapp, que foi o autor da primeira planta da Igreja em 1911. Posteriormente, em 1928, foi confiada ao escritório Moya & Malfatti, dos arquitetos Antônio Garcia Moya (1891¹-1949) e Guilherme Malfatti², a planta de construção da torre, representando a fachada. Por fim, em 1951, foram realizadas pelo engenheiro Elbio Camillo (1921) duas plantas de adição das capelas ao lado direito do corpo central da igreja, espelhando as três capelas que havia no lado esquerdo.

Figura 61 - Planta baixa de adição das capelas laterais



Fonte: Arquivo da paróquia

¹ Antonio Garcia Moya . Habilidades: Arquiteto desenhista, 21-05-1891. Local de nascimento:(Espanha / Andaluzia / Granada) | Data de morte19-05-1949

ANTONIO Moya. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. 2020. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9740/antonio-moya>>. Acesso em: 15 de Jan. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

² Guilherme Malfatti. Habilidades Artista plástico. GUILHERME Malfatti. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa343793/guilherme-malfatti>>. Acesso em: 15 de Jan. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Figura 62 - Desenho da fachada

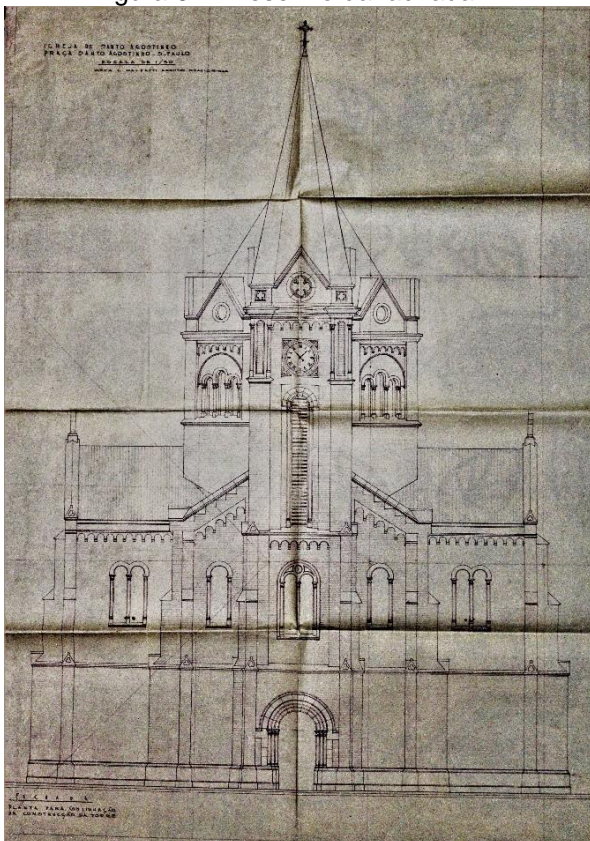
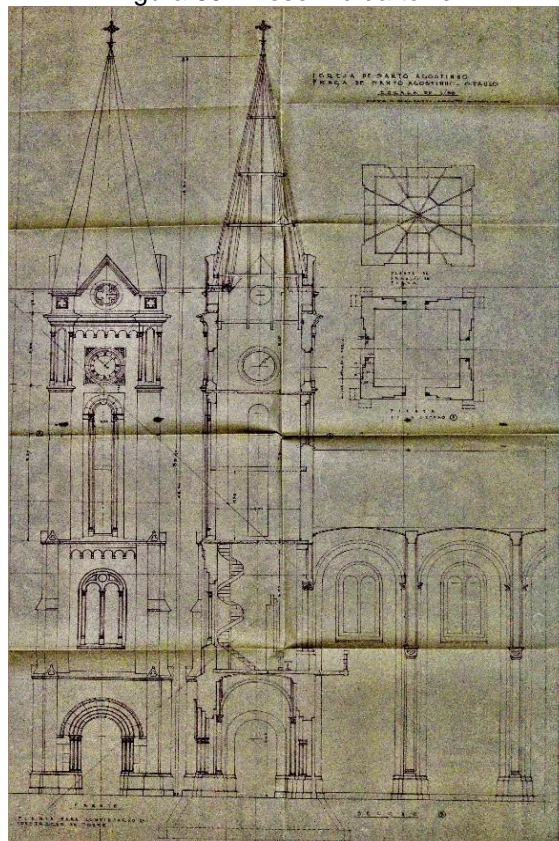


Figura 63 - Desenho da torre

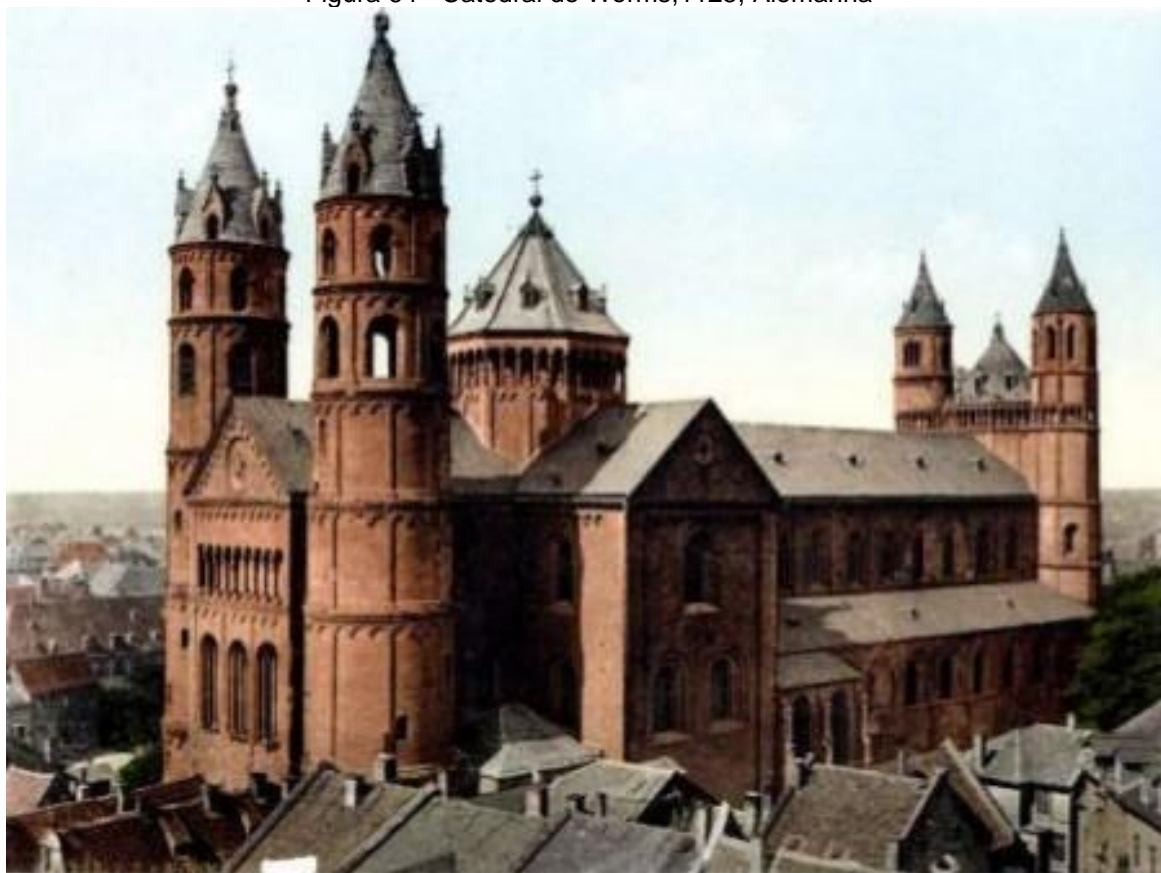


Fonte: Arquivo da paróquia

O estilo arquitetônico que compõe a referida igreja é predominantemente neorromânico, assim como o da Igreja Nossa Senhora da Consolação já abordada. Pertence ao grupo dos estilos revivais, que ganhou destaque na arquitetura eclética paulistana no começo do Século XX.

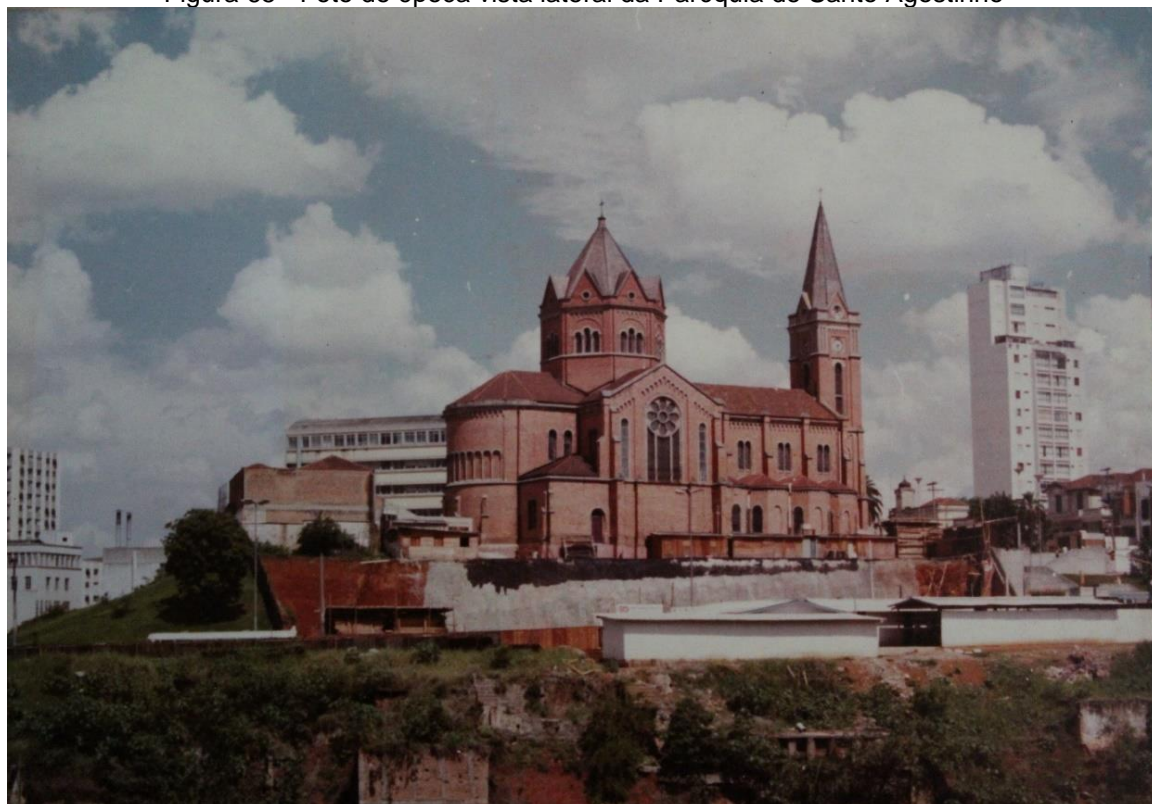
O estilo neorromânico surgiu na Europa no Século XIX e perdurou até o Século XX. A arquitetura neorromânica provocou um revivalismo do românico da Idade Média, servindo de inspiração para a reinterpretação do referido estilo, sendo assim, reporta-se às características formais e estilísticas da arquitetura românica, identificadas pela essencialidade clerical, logo possui: paredes sólidas e espessas, formas estilizadas e duras, janelas estreitas, grandes colunas, arcos redondos em 180 graus, teto com abóbadas cilíndricas ou com arestas apoiadas em pilastras, planta cruciforme, com longa nave atravessada por um transsepto mais curto, torres que aparecem no cruzamento das naves ou na fachada. Para melhor ilustrar uma igreja em estilo românico, no século IX, pode-se citar a Basílica de Santa Maria de Ripoll em Gerona, Espanha, e do século XII Catedral de Worms, Alemanha.

Figura 64 - Catedral de Worms, 1125, Alemanha



Fonte: <https://pt.slideshare.net/carlosvieira/cultura-do-mosteiro-arte-romnica-europa>

Figura 65 - Foto de época vista lateral da Paróquia de Santo Agostinho

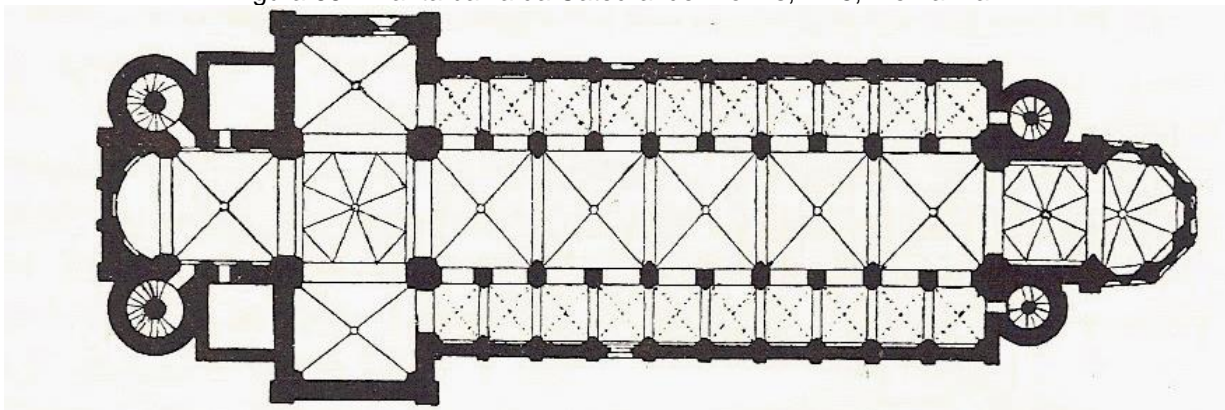


Fonte: Arquivo da paróquia

A arquitetura neorromânica inspirada em igrejas românicas alemãs possui características mais específicas como: a conjugação de grandes torres centrais octogonais com torres secundárias menores, além disso a presença de janelas de rosácea rendilhada³.

Entre as já citadas características, está a construção das paredes com aparentes tijolos de cerâmica monocromáticos, construídos a modo do aparelho flamengo, também chamado de aparelho Holandês⁴. Nota-se, na Paróquia de Santo Agostinho, a presença de arco de volta inteira⁵, abóbada de berço com lunetas, como também uma torre na fachada frontal, construída sobre uma base octogonal com telhado muito alto, de aproximadamente 10 m de altura com um relógio na face principal. A nave central é coberta por uma abóbada de berço com lunetas, nas paredes estão dispostos pilares embutidos, onde são adicionadas seis capelas laterais que são distribuídas igualmente três de cada lado.

Figura 66 - Planta baixa da Catedral de Worms, 1125, Alemanha



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/psulibscollections/5836611042>

³ Trata-se de uma abertura circular onde um desenho geométrico de bandas de pedra (tracaria) é preenchido com vidro colorido, vitral. As cores são fortes, acentuando o realismo da representação pela combinação de variados tons da mesma cor. Localização na catedral. A rosácea apresenta-se sobre o portal da fachada principal a Oeste ou no transepto, em pelo menos um dos seus extremos. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ros%C3%A1cea_\(arquitetura\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ros%C3%A1cea_(arquitetura)).

⁴ Aparelho Holandês “aquele que é composto por tijolos peripianos e ao comprido, alternadamente em cada fiada, com cada tijolo peripiano centrado acima e abaixo em um tijolo ao comprido” fonte: Dicionário visual de arquitetura, CHING, Francis D.K.

⁵ “Arco apoiado em impostas tratadas como prolongamentos da arquivolta”. Fonte: Dicionário visual de arquitetura, CHING, Francis D.K.

A Paróquia de Santo Agostinho possui a planta em formato de cruz latina, composta por uma nave central e um transepto, encimado por uma cúpula octogonal de 50m. Pode ser difícil de identificar este formato por meio da planta baixa apresentada, já que foram adicionadas as capelas laterais, reconfigurando o desenho que nos direciona a interpretar como uma forma retangular.

Esta igreja constitui-se em formatação neorromânica, com a cúpula, invocando a espacialidade das Catedrais Românicas discutidas por Zevi, em que o espaço é voltado para o percurso do fiel.

Este fiel estabelece relação com o íntimo da fé cristã, em uma igreja que insere na sua planta a figura do próprio Cristo na cruz, seguindo

o modelo proposto pelo arquiteto sienês Gino Cataneo (c.1510 – c.1569) que insere o corpo de Cristo dentro da planta da Igreja. Dessa maneira, o corpo de Cristo seria representado pela nave. Seus braços abertos representariam os braços do transepto, enquanto sua cabeça estaria localizada no presbitério, sede dos sacramentos religiosos e local onde o presbítero reza desempenhando seus cultos divinos. Já, o coração de Cristo estaria representado pela cúpula central, ponto mais alto da Igreja. (PHILIPPOV, 2016, p.61)

O teórico Zevi também discute a interpretação espacial segundo interpretações formalísticas e fisiopsicológicas. Estas significam os estados de espírito produzidos pelos estilos arquitetônicos, “o protocristão = idade da piedade e do amor” (ZEVI, 2017, p.152). Segundo ele,

a teoria do *Einfühlung*, segundo a qual a emoção artística consiste na identificação do espectador com as formas, e por isso no fato de a arquitetura transcrever os estados de espírito nas formas da construção, humanizando-as e animando-as. Olhando as formas arquitetônicas, nós vibramos em simpatia simbólica com elas, porque suscitam reações em nosso corpo e em nosso espírito. (ZEVI, 2017, p.161)

A partir de uma interpretação formalista do espaço, são enumeradas leis que revelam qualidades formais “a que a composição arquitetônica deve responder” (ZEVI, 2017, p.166). Entre estas leis, encontra-se “a ênfase ou a acentuação. Toda composição tem necessidade de um centro de interesse visual, um ponto focal que prenda a vista” (ZEVI, 2017, p.168). Para o observador que se situa no interior da Paróquia de Santo Agostinho, será a cúpula o centro enfático.

Figura 67 - Vista em escorço da cúpula



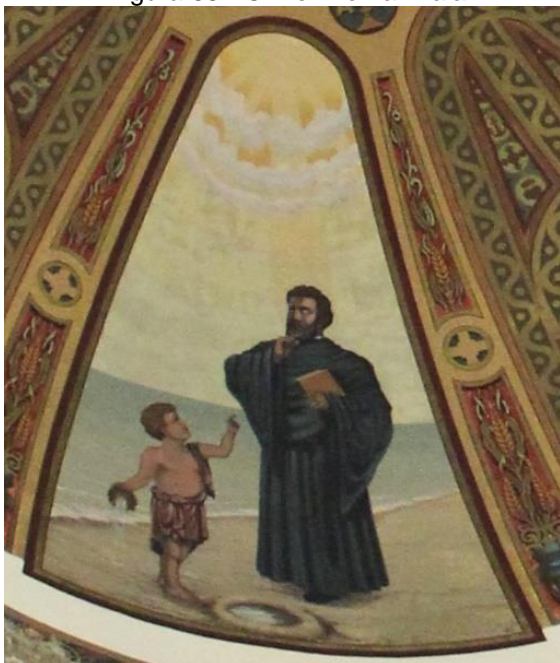
Fonte: Foto da autora

A cúpula recebe programa iconográfico, na calota e nos penditivos, onde são retratados os quatro evangelistas. O tambor é facetado e octogonal, provido de janelas estreitas e um fundo branco nas paredes.

As pinturas da calota são divididas em oito partes que acompanham a base do tambor octogonal, sendo quatro cenas intercaladas por quatro símbolos religiosos com referência aos agostinianos, inseridos em um fundo decorativo. No centro, um círculo recebe a reprodução de ícone.

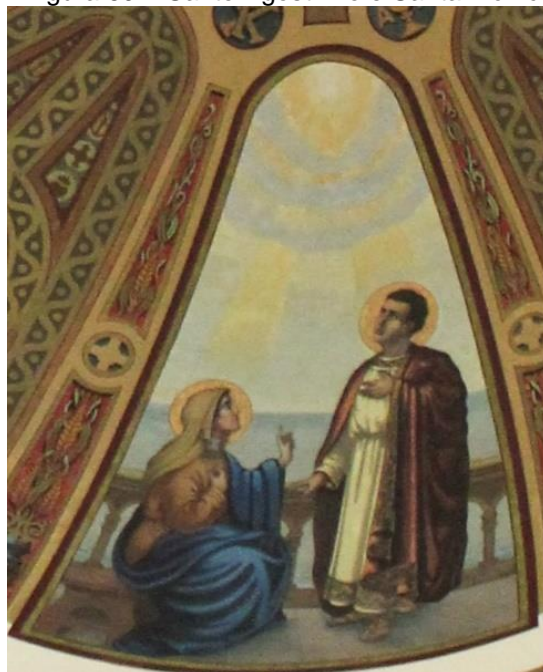
6.1 Análise das iconografias dispostas em quatro faces da calota da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.

Figura 68 - O Menino na Praia



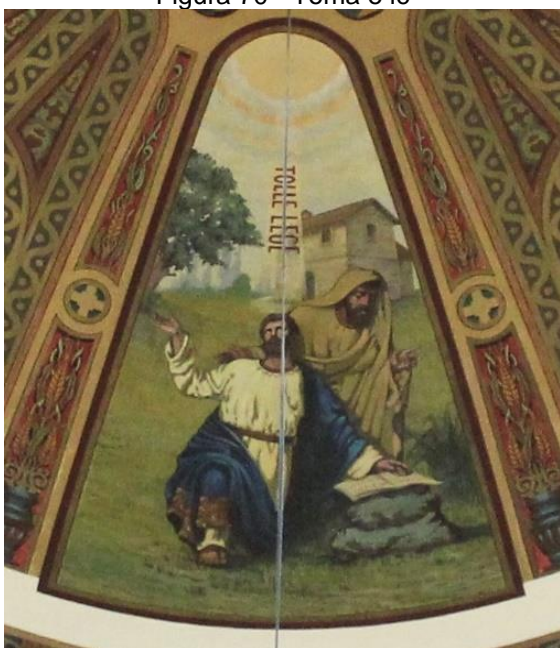
Fonte: Foto da autora

Figura 69 – Santo Agostinho e Santa Mônica



Fonte: Foto da autora

Figura 70 - Toma e Iê



Fonte: Foto da autora

Figura 71 – Morte de Santo Agostinho



Fonte: Foto da autora

Na primeira figura, há duas personagens em uma praia, onde o céu aparece suave cheio de nuvens, mas iluminado pelo sol. Na areia, existe um buraco onde armazena uma pequena quantidade de água.

As figuras estão lado a lado, uma é de um adulto de túnica preta, com a mão direita no queixo como se estivesse pensando e a esquerda segura um livro fechado de capa avermelhada. Seu rosto está voltado para o horizonte como se buscasse algo na memória, possui barba e cabelos castanhos.

Ao seu lado direito, existe uma criança com roupa de banho que olha para a face do adulto, seu braço esquerdo está flexionado direcionado para o alto como se estivesse indagando o homem. Na mão direita, a criança segura um peixe e traz outro em seu ombro esquerdo.

A cena da segunda figura ocorre em uma plataforma diante do mar, a paisagem é serena com raios solares que encontram o mar.

Nesta paisagem, são inseridos duas personagens, um homem e uma mulher. Pelo lado direito do espectador, vê-se o homem que veste branco com um manto na cor vinho, sua mão esquerda está sobre o peito e a direita segura o guarda-corpo. Aparece de perfil, usa sandálias e tem a cabeça um pouco inclinada para cima. Possui os cabelos curtos e castanhos, em torno de sua cabeça há um círculo dourado.

A figura que aparece de frente a ele, mas de perfil em relação ao observador, é uma mulher de vestido longo avermelhado, um manto azul escuro e um véu amarelo. Ela está abaixada, voltada para ele e olhando para o rosto deste jovem.

A mão direita da senhora aponta o coração e a esquerda aponta para o alto, em torno da sua cabeça há um círculo dourado.

Na terceira imagem, destaca-se um homem de idade avançada, deitado em uma cama com cobertas na cor vinho sobre todo seu corpo. Em torno dele, estão dispostos seis homens: quatro de joelhos e, os outros dois, em pé.

Em seu lado esquerdo, há dois jovens homens, abaixados de roupas escuras. Aquele que está mais próximo da cama parece mais jovem, está de perfil, com a cabeça abaixada, as mãos unidas e um aspecto de tristeza. Ele veste camisa cinza e calça marrom. Logo atrás desta última personagem, encontra-se outra com uma longa túnica, e colarinho branco na cor cinza, tem uma das mãos no ombro da personagem mais próxima. Este homem parece mais velho do que aquele que está do seu lado, possui barba e cabelos castanhos.

Ao lado direito da figura central acamada, próximo ao seu rosto, há um homem velho, de barbas grisalhas, olhando para o alto com os braços e mãos voltadas à parte superior da imagem, ele usa uma túnica cor de caramelo. Atrás dele, está outro homem barbudo e grisalho, em pé, veste uma túnica preta e carrega um livro fechado de capa vermelha abraçado contra o corpo que segura com a mão esquerda, a mão direita está abaixada. Este outro homem está com o rosto voltado para o acamado.

Em segundo plano, há outro homem, mas este encontra-se ajoelhado e veste uma túnica preta e tem à amostra um colarinho branco, ele não possui barba como os demais.

Em primeiro plano, está outro homem com os mesmos trajes, com cabelos e barba castanhos. Ele está de frente à figura central, o homem deitado na cama, o rosto dele também está voltado para essa mesma figura central.

O ambiente é ambíguo quanto à definição de interno ou externo, pois, ao lado direito do grupo, há um pilar e uma cortina remetendo a um quarto, atrás dele tem-se um céu iluminado por raios solares. Na parte superior da pintura, há um sol brilhante envolto de nuvens brancas.

A quarta imagem, por sua vez, revela uma cena em um ambiente rural, gramado, com uma árvore e capins. No fundo, existe uma casa assobradada, com um elemento construtivo vertical com uma escrita: TOLLE LEGE, que significa “Toma e lê”.

Existem duas figuras masculinas: a que se encontra em primeiro plano usa vestes brancas com um manto azul escuro, está semi ajoelhado, com o braço esquerdo flexionado e as mãos simbolizando dúvida, e o direito esticado apoiado sobre um livro aberto que está disposto em uma pedra. Seu rosto está inclinado para cima e um pouco para sua direita, tem cabelos e barba castanhos, ele usa sandálias.

A figura que está em segundo plano, atrás da personagem anterior um pouco à esquerda, veste uma túnica amarela e tem a cabeça coberta por um véu, possui barba e cabelos castanhos. Ele está com o braço esquerdo flexionado na altura da cintura, e o rosto inclinado para baixo e para sua esquerda, está olhando em direção ao livro.

6.2 Análise das iconografias dispostas em quatro faces da calota da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b Tema secundário ou convencional.

O tema da primeira pintura é “O Menino na Praia”, que significa o mistério da Santíssima Trindade.

Na segunda imagem, o jovem representa Santo Agostinho, e a senhora representa sua mãe, Santa Mônica, figura de destaque na história da vida do santo, pois orou muitas vezes à Nossa Senhora da Consolação da Correia pela conversão do filho enquanto ele ainda levava uma vida como pecador.

A terceira imagem, por sua vez, retrata Santo Agostinho e seu amigo Alípio, em que o título possui a seguinte expressão: “toma e lê”.

Já a quarta imagem, representa a cena da morte de Santo Agostinho.

No centro, um círculo concêntrico em que é decorado com a pintura da Mãe do Bom Conselho, reprodução de ícone de origem turca que foi levado para a Itália por soldados que rezavam pela paz.

As pinturas que compõem a igreja, em geral, retratam as cenas da vida de Santo Agostinho e dos demais santos agostinianos. As pinturas murais e em tela, como integrantes das obras artísticas, foram realizadas por alguns artistas da época, como: o pintor espanhol Pedro Antônio 1886- 1965⁶, Frei Miguel Lucas Peña 1936-2011⁷, Mercedes Espine Vicente 1953 e Alegani 1963. Na capela-mor, existem três pinturas murais, todas executadas pelo artista plástico Alegani em 1963.

⁶ Pedro Antônio. Data de nascimento de Pedro Antônio:1886 Local de nascimento:(Espanha / Andaluzia / Almería) | Data de morte1965. Habilidades Pintor. PEDRO Antônio. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa344032/pedro-antonio>>. Acesso em:15 de Jan. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

⁷ Frei Miguel Lucas Peña 1936- 2011. Nascido na província espanhola de Burgos. No começo de 1960, ordenou-se pela Ordem de Santo Agostinho e, no ano seguinte, aportou no Brasil seguindo para Nova Granada, no interior paulista, para liderar a Paróquia de São Benedito, onde permaneceu até 1973. [...]. Na capital seguiu diretamente para a Paróquia de Santo Agostinho. Multifacetado, frei Miguel exercia outras funções além do habitual: como artista plástico. <http://www.pedacodavila.com.br/materia/?matID=1467>

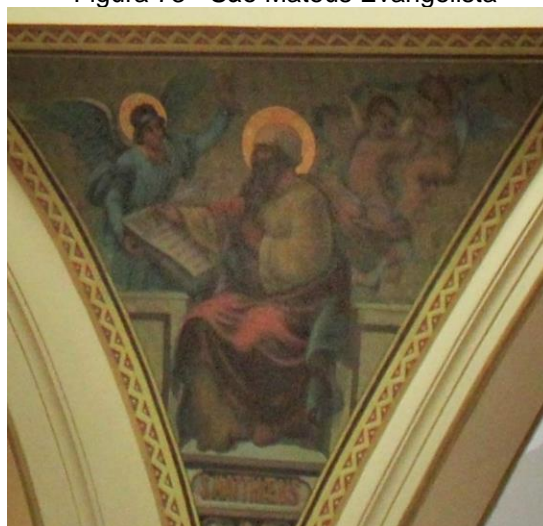
6.3 Análise da iconografia disposta nos quatro penditivos da por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.

Figura 72 - São João Evangelista



Fonte: Foto da autora

Figura 73 - São Mateus Evangelista



Fonte: Foto da autora

Figura 74 - Lucas Evangelista



Fonte: Foto da autora

Figura 75 - São Marcos Evangelista



Fonte: Foto da autora

A primeira imagem é um homem vestido de verde com um manto vermelho, sentado sobre um trono. No braço esquerdo, traz um livro grande de capa vermelha aberto; já na mão direita, segura uma pena.

Usa sandálias, o pé direito está apoiado sobre o patamar do pilar. Possui cabelos loiro-escuros e tem a cabeça um pouco inclinada para cima. Olha na

mesma direção e está em três quartos com um círculo dourado em torno da cabeça. Em segundo plano, ao lado direito do homem, está uma águia com um dos pés sobre um pergaminho enrolado, de asas abertas olhando para o rapaz.

A segunda imagem é um homem idoso de perfil, sentado em um trono. Ele usa uma roupa branca com um manto vermelho. Segura um grande livro com a mão direita e, com a esquerda, toca o peito. Esse homem está lendo o livro. Possui uma longa barba grisalha e usa uma espécie de chapéu. Há um círculo dourado em volta da cabeça. Parece dialogar com um anjo vestido de azul, com um círculo dourado em torno de sua cabeça. Existe, ainda, a figura de um menino que segura o livro com seu braço direito, enquanto o esquerdo ergue-se em direção ao alto.

O terceiro homem está sentado sobre um trono. Ele tem o rosto voltado para o seu lado direito; já seu corpo, está direcionado para o esquerdo. Possui barba longa e grisalha, há um círculo dourado em volta da sua cabeça. Este homem veste branco e usa um manto azul. Segura um livro grande aberto com os dois braços, mas apoiados ao lado esquerdo de seu corpo. Há um touro pacífico, sentado ao lado direito dele.

A quarta imagem representa um homem de veste branca e manto vermelho, sentado sobre um trono com os braços abertos. Na mão direita, segura uma pena, está de frente olhando nessa mesma direção. Ele usa barba e tem um círculo dourado em torno da cabeça. Há um leão em seu lado esquerdo.

6.4 Análise da iconografia disposta nos quatro penditivos da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b Tema secundário ou convencional.

A primeira imagem refere-se a São João Evangelista, pois a águia é o atributo pertencente a ele. O pergaminho é parte da sagrada escritura, e o livro que o evangelista segura é a bíblia. A auréola que contorna sua cabeça confere sua santidade. As cores de sua roupa fazem parte da iconografia tradicionalmente conferida a ele.

A segunda imagem é a representação de São Matheus Evangelista, seu atributo é o anjo, que o acompanha enquanto escreve as sagradas escrituras. Ele usa o solidéu, cujo acessório faz parte dos paramentos das vestimentas dos padres, por isso simboliza um dos fundadores da bíblia e da religião.

O terceiro personagem é São Lucas Evangelista, identificado pelo ícone atribuído a ele: o touro. Como os outros evangelistas, escreve o testamento bíblico e tem sua santidade conferida pela auréola.

A quarta imagem é atribuída a São Marcos Evangelista. Este tem, na figura do leão, o seu atributo. Assim como os outros três evangelistas, ele possui a pena e o livro que simbolizam o ato de escrever um capítulo da bíblia e compor junto aos outros evangelistas o livro sagrado. Além disso, a auréola lhe confere sua sacralidade.

7 PARÓQUIA NOSSA SENHORA ACHIROPITA

Figura 76 - Fachada da Igreja Nossa Senhora da Achiropita



Fonte: Foto da autora

A Atual Igreja de Nossa Senhora Achiropita fica localizada na Rua Treze de maio, 478- Bela Vista, São Paulo-SP. Ela foi construída, em 1926, no tradicional bairro do Bixiga que corresponde à região de Bela Vista, fundada por imigrantes italianos vindos da Calábria para o Brasil no final do século XIX,

Neste período, uma grande multidão de imigrantes europeus, sobretudo italianos, vieram para o Brasil, fugindo das guerras internas e da grande miséria que assolava as várias regiões da Itália, em constante conflito entre si, antes e depois da unificação, em 1870. (BOGAZ, 2017, n. p)

Quando chegaram a São Paulo, alojaram-se em locais que viriam a se formar como bairros, sendo eles: Bixiga (atual Bela Vista), Mooca, Campos Elísios, Brás, entre outros locais.

Estas famílias recém-chegadas aportaram para o Brasil a tradição milenar da devoção à Nossa Senhora Achiropita, iniciada em Calabrese, que atravessou a história da Igreja Católica.

A história que deu origem à devoção a Nossa Senhora da Achiropita, que de geração em geração se conserva até os dias de hoje. Foi iniciada em Rossano, comuna italiana situada na região da Calábria, província de Cosenza no sudoeste da Itália que ocupa a ponta da península em forma de bota do país.

Conta-se que, no ano de 580, uma tripulação liderada por um capitão com o nome de Mauricio navegava no mar mediterrâneo, quando foi acometida por uma grande tempestade em alto mar. Então, o capitão clamou por socorro à virgem Maria, para que em milagre salvasse a sua vida e a dos seus tripulantes. Prometeu que, se assim fosse, iriam juntos erguer com suas próprias mãos um santuário para a Mãe de Deus. De fato, isso aconteceu, e eles foram levados a uma antiga cidade chamada Rossano, na Calábria. Na região, morava um monge, nominado Éfrem que se deparou com os marinheiros na praia, e afirmou “Não foram os ventos que lhes trouxeram até aqui, mas Maria, a Mãe de Deus”. Então, o monge lhes apontou o lugar exato que deveria ser construído o santuário. Ele havia sonhado com a virgem Maria que lhe mostrava onde e como deveria ser o templo, e a pintura de sua imagem.

Contratado um artista, Conforme Bogaz, foi iniciada a pintura, sob a vigilância do monge. A pintura tinha que ser perfeita, como na sua visão. E, no entanto, algo estranho acontecia; todo trabalho de pintura do artista durante o dia, a cada dia, desaparecia durante a noite.

Passaram os dias e estava chegando o dia da bênção da esperada imagem da Mãe de Deus. E a imagem sempre desaparecia. Contrataram guardiões e cuidaram da porta da Igreja. Ninguém poderia entrar, vinte e quatro horas por dia, sete dias por semana. [...]. Num entardecer, surge uma senhora, muito singela, com uma criança nos braços e pediu para rezar no templo. (PE. BOGAZ, Antônio; H. HANSEN, João, 2017, n.p)

Depois de muita resistência por parte dos guardiões, então deixaram a senhora entrar, pois compreenderam que ela não poderia fazer nada de mau no templo, mas acontece que se passaram várias horas, e a senhora não saía lá de dentro.

Então, decidiram entrar na escuridão do templo para procurá-la, e, em um instante, diante de seus olhos, uma luz se iluminou celestialmente.

E viram com grande espanto e emoção uma imagem tão linda, tão formosa, que só poderia ser a Mãe de Deus, Nossa Senhora. [...] Seu olhar bonito e celestial retrata a ternura da Mãe de Jesus e o jeito de ser das mulheres calabresas. [...] saíram gritando pelas ruas - Madona, Madona Achirópita. Madona, Madona Achirópita (PE. BOGAZ, Antônio; H. HANSEN, João, 2017, n.p)

Nossa Senhora A-Kirós-Pita, A (não) Kirós (mãos humanas), Pita (pintada), logo significa, Nossa Senhora não pintada por mãos humanas. O povo correu ao templo. O grande milagre se desvelou aos olhos de todos. O milagre aconteceu, o ícone apareceu milagrosamente em uma pedra durante a construção da catedral, atualmente situado em uma coluna: representa a imagem da mãe de Deus (Theotokos), que segura a criança no braço esquerdo.

Figura 77 – Imagem de Nossa Senhora Achiropita em Calabreze



Fonte: <https://noticias.cancaonova.com/brasil/a-surpreendente-historia-de-devocao-a-nossa-senhora-achiro-pita/>

Os italianos que trouxeram a devoção se instalaram na periferia da cidade de São Paulo, região ainda rural, sobretudo na Chácara de fruticultura e hortaliças de um senhor cognominado “Seu Bixiga (C.I pe) [...] talvez seu apelido, talvez simplesmente por marcas no corpo, devido a uma epidemia de varíola que também o acometera, naqueles tempos. São histórias contadas, não tanto comprovadas ou registradas documentalmente.” (C.D BOGAZ, 2017, p.3)

Entretanto, foi neste mesmo local, que as famílias costumavam se reunir em oração em torno da imagem de Nossa Senhora da Achiropita, que de suas terras trouxeram, junto à religiosidade. A imagem pertencia a João Falcone, que residia na rua Treze de maio número 100, local onde ocorriam as rezas. Construíram um altar de madeira, em frente à rua, onde punham sobre ele a imagem. Nos dias 13, 14 e 15 de agosto eram realizadas missas campais. Logo iniciaram as Festas em Homenagem a Nossa Senhora Achiropita a fim de arrecadar fundos para a compra de um terreno e para a construção de uma capela. Existem depoimentos que relatam sobre os arrecadamentos de fundos para a edificação a igreja. Deste modo,

Sra. Anna Arnone, conta que

Seu Antônio Sapia ia às feiras para arrecadar donativos, e entregava ao Sr. Luiz Tenalia que era empreiteiro, e este tocava a construção da igreja. Quando o dinheiro terminava as obras paravam, até que conseguissem mais doações para continuar. (BOGAZ, 2017, n.p)

A igreja foi edificada em 1926, em estilo predominantemente neorrenascentista, tal posição arquitetônica se deu pela tradição clássica dos italianos que se recusavam a assistir ao culto em uma igreja Neogótica.

Foi projetada pelo arquiteto italiano Giuseppe Sachetti, que imprimiu características da arquitetura Neorrenascentista em muitos elementos, a principiar pela fachada simétrica, com a presença do frontão de tímpano triangular, ainda, existem outros elementos clássicos, como se nota na parte superior da fachada um arremate que a emoldura, que recebe o nome técnico: cornija.

Existe uma torre sineira no centro da fachada da igreja, de modo que a aproxima do eclético ao se referir ao estilo neorromânico, presente também em outras igrejas de São Paulo, como: Santo Agostinho e Santa Cecília.

A planta da igreja possui formato de cruz grega, que remete à arquitetura renascentista, momento em que este modelo passou a ser frequentemente empregado.

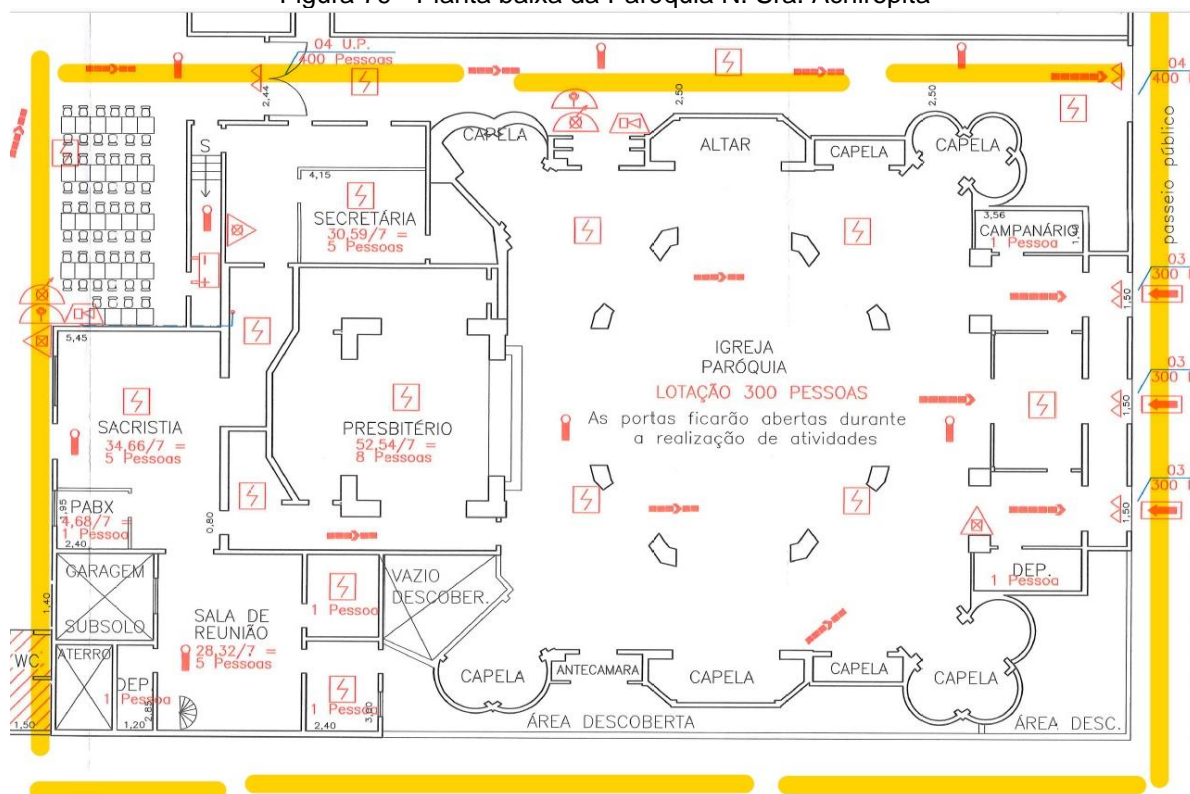
A igreja em estudo teve sua forma acometida, pois possui os dois braços laterais mais curtos, o que faz supor que teve a planta alterada em função da largura do lote, necessitando ser mais estreito nas laterais devido aos limites estabelecidos pelos terrenos vizinhos.

Figura 78 - Vista aérea da Paróquia N. Sra. Achiropita



Fonte: Google Earth

Figura 79 - Planta baixa da Paróquia N. Sra. Achiropita



Fonte: Documento dos Orionitas

Figura 80 - Ilustração da planta baixalgreja San't Agnese

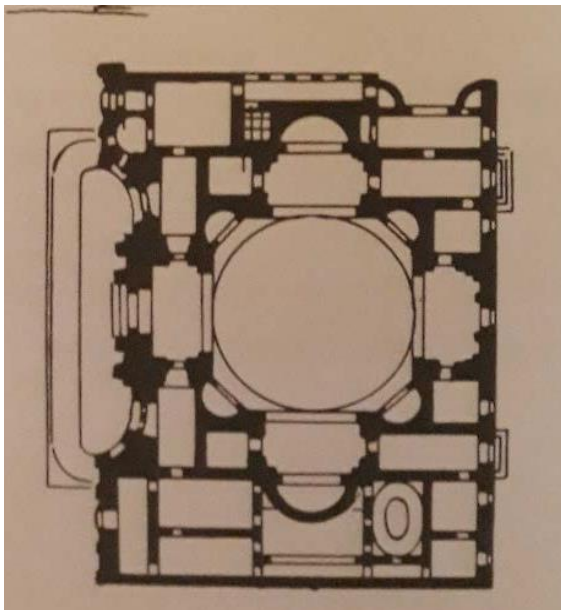


Figura 81 - Ilustração fachada da Igreja San't Agnese



Fonte: Ilustração do dicionário visual dos estilos arquitetônicos

Considerando a influência renascentista, segundo a planta baixa, aproxima das edificações centradas renascentistas, como, por exemplo: a Igreja San't Agnese.

Ambas possuem uma fachada retangular que se antepara a planta cruciforme, com uma cúpula octogonal inserida no eixo central. O modelo da cúpula da Paróquia de Nossa Senhora Achirópita é aquele de trompas com abóboda de arco de claustro octogonal.

O que difere os dois templos é a disposição da cúpula, pois, em Santa Agnese, a cúpula ocupa todo o perímetro em que ocorre a fusão dos braços da cruz; já em Nossa Senhora Achirópita, a cúpula é formada por um octógono concêntrico a este espaço mais amplo de fusão dos dois braços da cruz grega, de modo que precisa ser sustentada por colunas a fim de não construir barreiras para o fluxo.

Este modo particular que se desenvolve o espaço central, somado ao encurtamento dos braços da cruz, ao experimentar o interior da igreja, tem-se a sensação de que se trata de uma igreja de planta octogonal com abóboda em cúpula de oito arestas e deambulatório como a arquitetura coralígena e otônica, com a basílica paleocristã sobre colunas. Há ainda outra distinção quanto aos exemplos, já que, em Nossa Senhora Achirópita, existe outra cúpula menor acima do altar.

O espaço da Paróquia foi constituído, segundo normas da arquitetura

renascentista, cuja inovação trazida pelos arquitetos do século XV foi proporcionar ao homem o entendimento de suas leis, invertendo o conceito de transcendência característico das edificações da Idade Média, para o conceito de imanência a qual permite experimentar o espaço

com a consciência precisa de estar em nossa casa, numa casa construída por um arquiteto não exaltado em arrebatamentos religiosos, mas que raciocina segundo métodos e processos humanos que não ocultam mistérios, antes estão presentes com calma e precisão de evidência universal. (ZEVI, 2017, p.97)

A cúpula presente na igreja de Nossa Senhora Achiropita integra, com equilíbrio e serenidade, a unidade espacial, negando o eixo longitudinal e priorizando o eixo central, criou “uma circularidade em torno da cúpula.” (ZEVI, 2017, p.99)

Figura 82 - Vista da cúpula e teto da Paróquia Nossa Senhora Achiropita



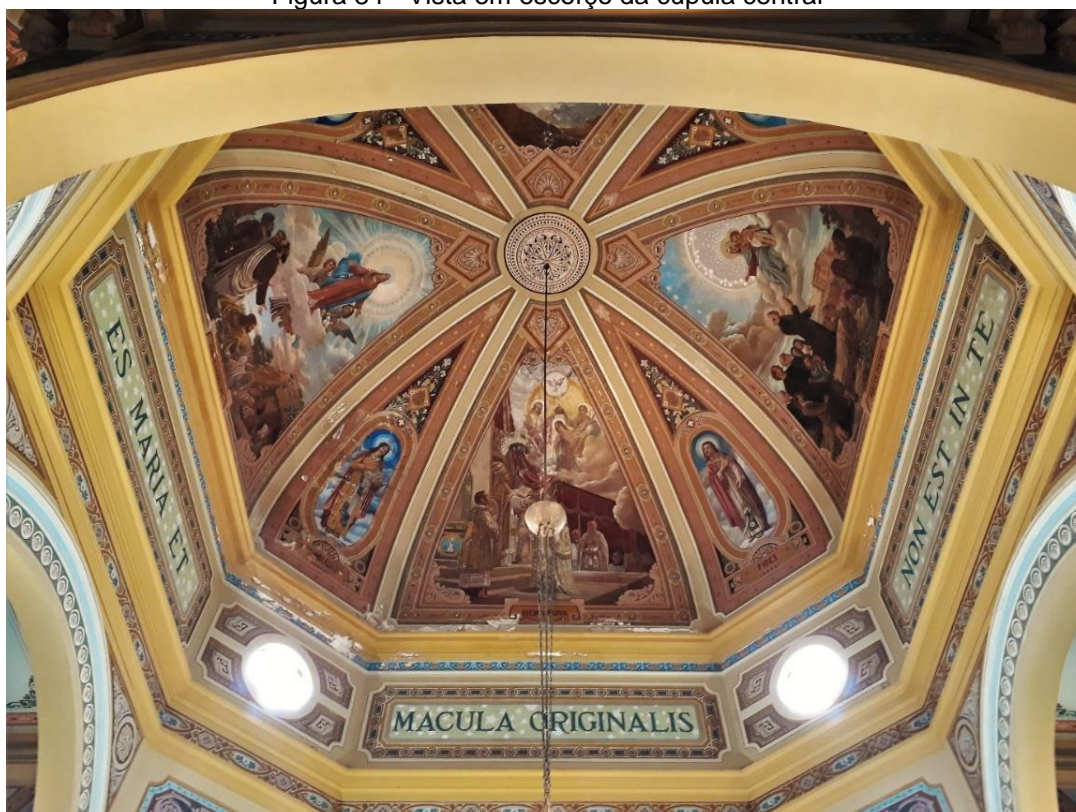
Fonte: <https://www.flickr.com/photos/hoepersc/46858463394/in/photolist-2eoHSDh-2fw9A9F>

Figura 83 - Vista frontal e lateral com cúpula



Fonte: Foto da autora

Figura 84 - Vista em escorço da cúpula central



Fonte: Foto da autora

A cúpula central possui base octogonal. O tambor também compreende oito lados, é baixo e quase invisível pelo lado externo, ao passo que pelo lado interno, é decorado com frisos, contém, ainda, quatro vitrais circulares. A calota da cúpula é denominada como abóboda de arco de claustro, dispõe de oito arestas visíveis pelos lados externo e interno, não tem cupolim, mas é coroada por um imponente crucifixo.

Recebeu o programa iconográfico tanto quanto a pintura decorativa na década de 50, pelos artistas plásticos “irmãos Gentili” Pietro e Ulderico, italianos nascidos em Montecompati. Pietro, o mais velho, nasceu no dia três de outubro de 1903 e faleceu em 1968 em São Paulo., Ulderico, por sua vez, nasceu em 10 de janeiro de 1911 e faleceu em 1984. Pedro veio para o Brasil dez anos antes que o irmão caçula, em 1927, e Ulderico em 1937.

Trabalharam em várias igrejas da capital e do interior do Estado de São Paulo, como em: São Caetano, Americana, Santos, São Pedro, São Roque, Botucatu, Piracicaba e, também, em Mariana- MG.

Os artistas retrataram, em quatro das faces da cúpula, as passagens da história de Nossa Senhora Achiropita, embaixo de cada uma das imagens, são dispostas “etiquetas” com as frases: “RECHIA MUNDI (Rege o mundo); em seguida MARIA IN COELUM ASSUNPTA (Ao céu assumpta); em seguida MATER DIVINAE PROVIDENTIA (Mãe da divina providência), e, por último, VIRGO ACHIROPTA (Virgem Achiropita). Nas outras quatro faces, são trazidas quatro figuras alegóricas das quatro das virtudes pessoais romanas: FIRMITAS (Tenacidade); PURITAS (Pureza); CHARITAS (Caridade); e FIDES (Confiança ou Fé).

7.1 Análise da iconografia disposta na primeira face da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.

Figura 85 - Pintura na cúpula central com o tema da coroação de nossa senhora



Fonte: Foto da autora

A figura retrata uma cena que ocorre em um ambiente interno de uma edificação. Existe, em primeiro plano, uma plataforma com degraus em que são dispostas três figuras: dois homens e uma mulher.

A mulher está no centro da imagem, possui vestes brancas, um manto branco cheio de detalhes dourados. Está disposto, no lado esquerdo da composição em relação ao observador, um homem de vestes brancas e uma túnica dourada. Ele está de frente com a mulher e olha para cima. O segundo homem encontra-se em segundo plano, apresenta vestes brancas e uma túnica dourada. Este homem está com os braços abertos e, na mão esquerda, segura um papiro, está com a cabeça

inclinada para cima e usa uma coroa dourada.

Abaixo da plataforma, estão dois homens. Um está mais à frente, vestindo uma túnica dourada, está carregando nas mãos uma coroa, possui barba longa e grisalha. Atrás deste, há outro homem com vestes brancas, há, ainda, muitas outras pessoas enfileiradas alcançando até o último plano.

Na parte superior da imagem, é retratado um céu prateado carregado de nuvens. Nele, estão presentes três figuras agrupadas. No centro, uma mulher em pé com as mãos unidas na frente do tórax, tem a cabeça inclinada um pouco para a direita e para baixo com um círculo branco ao redor. Do lado direito dela, um pouco acima e atrás, há um homem jovem vestido de branco e vermelho, com cabelos e barba longa. Ele segura com a mão esquerda uma coroa. Enquanto do lado esquerdo da mulher, há um outro homem de mais idade que segura a mesma coroa com a mão direita. A coroa está próxima da cabeça da mulher. O homem mais velho segura com mão esquerda uma esfera prateada. Acima da coroa, no centro, existe a imagem de uma pomba branca envolta por um círculo branco de borda dourada. Mais ao fundo, envolvendo as quatro figuras, está um grande círculo dourado, de onde saem raios. As nuvens invadem o ambiente que está abaixo.

7.2 Análise da iconografia disposta na primeira face da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: b- Tema secundário ou convencional.

O tema da pintura é a coroação de Nossa Senhora como rainha do céu e da terra. A cena, aqui analisada, é dividida em dois enfoques: o plano terreno e o plano celestial. O primeiro é retratado na parte inferior da pintura e, nesta abordagem, a coroação da virgem ocorre como uma cerimônia em ambiente religioso, reconhecida pelos membros da igreja católica. As cores são mais terrosas e escuras, as personagens são mais estáticas, e o cenário é marcado por elementos físicos e materiais.

A figura da virgem aparece centralizada, em destaque, com vestes brancas. “O estabelecimento das cores litúrgicas para os parâmetros na Igreja Católica remonta a Pio V e Inocêncio III: branco nas festas do senhor, de Maria e de todos os santos que não são mártires [...]. A interpretação popular das cores na Europa [...] refere-se ao branco como simbolizando inocência, pureza e paz” (LURKER, Manfred, 2003, p.155). Essas vestes apresentam-se como sendo suntuosas, correspondendo à pureza de Maria e ao esplendor de uma rainha.

O segundo plano, o celestial, é representado pela figura da virgem em pé com a cabeça inclinada para baixo e as mãos unidas em oração junto ao peito, enquanto é coroada pela Santíssima trindade que a circunda, o Pai, o Filho e o Espírito Santo. De modo que é possível entender, respectivamente, que o filho é Jesus Cristo, o Pai é Deus Pai, o Criador e o Espírito Santo é simbolizado pela pomba branca localizada no alto. A união das personagens é marcada por um círculo dourado, o qual representa o perfeito e o eterno.

Como é plausível que Maria seja objeto de representação artística, este episódio foi abordado por grandes mestres de diversos períodos da história da arte.

7.3 Análise da iconografia disposta na segunda face da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.

Figura 86 - Pintura na cúpula central representando as preces de São Luiz Orione



Fonte: Foto da autora

A segunda figura é uma cena, em que personagens estão inseridas em uma paisagem, o céu ocupa três quartos do espaço. Nele, encontram-se duas personagens. A parte ocupada pela terra é uma paisagem natural com uma arquitetura em último plano. Em primeiro plano, estão dispostos um grande grupo de personagens.

O céu que ocupa a parte superior da imagem é coberto por densas nuvens onde se encontra uma mulher sentada segurando uma criança em um dos braços. Ela veste vermelho e tem um manto azul sobre o vestido, usa um véu em tons

pastéis. Está meio de perfil com seu braço direito estendido em direção ao grupo que está embaixo e, com o braço esquerdo, segura um menino. Seu rosto está voltado para aquelas pessoas, há em torno de sua cabeça tal como a da criança um círculo dourado.

Atrás deles (da mulher e do menino), há um enorme círculo claro estrelado de onde saem raios. Encontram-se, na terra, dispostos várias personagens, que estão distribuídas em três grupos. Destaca-se, no centro, um homem de vestes pretas, cabelos curtos brancos, sua mão direita está estendida para cima em direção à mulher e a esquerda para baixo. Atrás dele, há um grupo de pessoas e duas mulheres de véu, vestido preto e colarinho branco, com as mãos unidas em frente ao peito e, mais atrás, um senhor de cabelos e barba branca de joelhos. Em primeiro plano, está outro grupo: um homem e duas crianças. Ele veste preto e tem o rosto direcionado à senhora que está no céu. O homem abraça duas crianças, uma com cada braço, são dois meninos que vestem bermuda e camisa e calçam sapatos. Do outro lado do jardim, sendo o lado direito da pintura vista pelo observador, estão dispostas outras duas personagens, encontram-se de joelhos e de perfil, sendo um homem e uma mulher. Esta usa véu e possui um gesto de união entre as mãos.

7.4 Análise da iconografia disposta na segunda face da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b- Tema secundário ou convencional.

O tema retratado é sobre a história de São Luiz Orione (1872), o padre que fundou a congregação dos Orionitas, a qual pertence os padres que estão na paróquia Nossa Senhora Achiropita de São Paulo-SP.

São Luiz Orione esteve duas vezes em São Paulo na década de 20 e de 30. Ele é o padre que aparece de batina, ajoelhado no centro da imagem vendo a imagem de Nossa Senhora Achiropita.

Quando São Luiz Orione estava abrindo o pequeno oratório para crianças pobres, enfrentou dificuldades financeiras para realizar a obra, e humanamente não tinha mais condições de levá-la adiante. Então, pôs-se a rogar a Nossa Senhora e colocou nas mãos dela as chaves da casa de oração, pedindo condições para dar continuidade à obra e, milagrosamente, conseguiu ajuda, concluindo a obra.

As outras personagens retratadas na cena junto a São Luiz representam outros religiosos atrelados à congregação, e as crianças para as quais destinava-se a casa de oração

Os “Irmãos Gentilli” elaboraram a iconografia de acordo com a narrativa e podem ter buscado referências iconográficas em outras temáticas, em que a virgem aparece com o menino.

7.5 Análise da iconografia disposta na terceira face da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.

Figura 87 - Pintura na cúpula central: Assunção de Nossa Senhora ao céu



Fonte: Foto da autora

Na terceira figura, nota-se em evidência, no centro da composição, uma mulher vestida de vermelho com um manto azul e um véu branco. Ela está de braços abertos de frente para o espectador. Essa mulher encontra-se sobre as nuvens, em que está ladeada por dois anjos, dispostos entre essas nuvens próximos aos pés dela. Esses dois anjos possuem as vestes em tons pastéis, azuis e rosa claro. As três personagens estão envolvidas em uma grande massa de nuvens coloridas. Em segundo plano, atrás da parte superior do corpo da figura feminina, há um grande círculo dourado do qual partem muitos raios luminosos.

No plano terreno, há uma paisagem natural, com vegetações e um túmulo de

pedra disposto à direita partindo da visão do espectador. Há dois grupos de homens neste jardim. Do lado esquerdo da composição, em relação ao observador, estão retratados três homens reunidos.

Do primeiro grupo, as três personagens estão em pé, encontram-se conversando, usam vestes longas e marrom escuro, possuem barba.

Do segundo grupo, os homens estão deitados no chão, observando a aparição da virgem e conversando, usam trajes da época.

7.6 Análise da iconografia disposta na terceira face da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b- Tema secundário ou convencional.

O tema é a assunção de Maria. É possível observar a forma como são estabelecidas a relação de fundo e figura e a divisão de duas grandes massas de personagens. Nota-se que, na parte superior, há a ocupação de quase dois terços da cena por um grupo que se separa do outro que está no plano terrestre. Isso ocorre por meio de uma espécie de vazio, em que é visível apenas o fundo, um céu azul suave. A composição é feita com cores quentes, enquanto o céu, que divide a imagem, possui cores frias.

Maria encontra-se em pé, suas vestes são vermelhas e azuis, concordando com toda a iconografia, pertencente à representação da virgem. Nossa Senhora é ladeada de anjos e sustentada por uma grande massa de nuvens, concordando com a iconografia tradicional em relação ao tema. É retratada a luminosidade da virgem que irradia em circunferência em direção às bordas das imagens.

7.7 Análise da iconografia disposta na quarta face da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.

Figura 88 - História de Nossa Senhora Achiropita



Fonte: Foto da autora

É uma cena com muitos personagens. Essa cena parece ocorrer em um ambiente interno. Destaca-se, no centro da composição, uma mulher de perfil, vestida de azul com um longo manto, parece estar em uma escadaria, olhando em um espelho, seu braço direito está esticado em direção a esse espelho. Ela possui cabelos loiros, usa uma coroa dourada e tem um círculo redondo dourado em torno da cabeça. As personagens que estão dispostas ao redor da mulher são aproximadamente cinco crianças. Algumas com asas e círculo dourado em torno da cabeça. Do céu, descem muitos raios luminosos sobre a mulher e o espelho, atingindo o grupo de crianças. A cena ocorre de noite.

7.8 Análise da iconografia disposta na quarta face da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b- Tema secundário ou convencional.

A iconografia desenvolvida pelos “Irmãos Gentili” foi uma analogia desenvolvida a partir da narrativa que deu origem à devoção a Nossa Senhora da Achiropita, descrita no início do subcapítulo. Acredita-se que os pintores utilizaram outros repertórios imagéticos, além da imagem original, conforme dispõe a imagem já referenciada que está na catedral italiana onde aconteceu o milagre, em Calabrese. Está é a única referência iconográfica anterior que se refere a Nossa Senhora Achiropita, já que existem no mundo apenas estes dois templos dedicados a esse título Mariano: o de Calabrese e o de São Paulo.

Na analogia executada pelos Irmãos Gentili, a própria jovem com a criança nos braços se pinta na tela, como narrado anteriormente – não pintada por mãos humanas.

A luz retratada pelos artistas resplandece no interior do templo, como conta a história. O ambiente retratado é uma espécie de construção antiga sobre rochas. Os anjos acompanham Maria como de costume nas representações Marianas.

7.9 Análise das iconografias dispostas em quatro faces da calota da cúpula por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.

Figura 89 - Alegoria FIDES (Fé)



Fonte: Foto da autora

Figura 90 - Alegoria CHARITAS (Caridade)



Fonte: Foto da autora

Figura 91 - Alegoria PURITAS (Pureza)



Fonte: Foto da autora

Figura 92 - Alegoria FIRMITAS (Tenacidade)



Fonte: Foto da autora

A primeira figura é uma mulher vestida de branco com um manto vermelho. Ela aparece de corpo inteiro, de frente para o espectador, abraça uma cruz com seu braço direito e segura na mão direita um pedaço de pão. Seu braço esquerdo encontra-se esticado, apoiando contra o corpo um livro ou tábua disposta na vertical que segura com a mão esquerda. Existe um objeto pendurado próximo à barra de seu vestido, assemelha-se a um relógio. Essa mulher usa sandálias, tem a cabeça virada para o próprio lado direito e inclinada para cima, os olhos estão voltados para o alto e a boca está entreaberta, seus cabelos são longos e castanhos, em torno de sua cabeça há um círculo luminoso. O fundo é um céu noturno com muitas nuvens brancas.

A segunda imagem é uma mulher de vermelho com um manto branco. Ela aparece de corpo inteiro, inclusive os pés com sandálias, tem seu braço direito flexionado na altura do coração. Este é destacado por raios dourados que dele partem. A cabeça dela está um pouco inclinada para baixo e torcida para a direita do corpo. Possui cabelos longos castanhos, tem um círculo luminoso em torno de sua cabeça. O céu noturno aparece, no fundo, com muitas nuvens.

A terceira figura é uma mulher de corpo inteiro sobre nuvens, usa vestido branco e manto vermelho. Ela segura, com a mão direita, lírios brancos, da paz, e une os dois braços neste gesto. Esta figura feminina está de frente para o observador e olha para cima, seus cabelos são longos e castanhos, possui uma guirlanda de flores em volta da cabeça e um círculo iluminado. O fundo é um céu noturno.

A quarta figura, por seu turno, usa um vestido amarelo e um manto vermelho, possui um cinto listrado de branco com azul. Ela segura uma pomba branca com a mão esquerda e, com a direita, acaricia-a. Está descalça, possui os cabelos pretos e longos e está com a cabeça inclinada para seu próprio lado esquerdo. Olha diretamente para o espectador e tem um círculo iluminado em torno da sua cabeça. Veste um manto vermelho, cinto listrado de azul com branco. Na mão esquerda segura uma pomba branca que acaricia com a mão direita.

7.10 Análise das iconografias dispostas em quatro faces da calota da cúpula por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b- Tema secundário ou convencional.

As figuras representam as quatro das virtudes pessoais romanas. As imagens são seguidas das “etiquetas”, localizadas abaixo delas, com as palavras: FIRMITAS (Tenacidade); PURITAS (Pureza); CHARITAS (Caridade); e FIDES (Confiança ou Fé). As figuras da fé e da caridade correspondem a duas das quatro virtudes cardeais, que são: Fé, Esperança, Justiça e Caridade.

No caso, as figuras da justiça e da esperança foram substituídas pela Pureza e Firmitas e, mesmo assim, não deixaram de remeter aos emblemas morais, cujo tema foi “[...] descrito no século XVI, pelo escritor italiano Cesare Ripa (1555-1622), em sua célebre e icônica *Iconologia ou Emblemas Morais*[...] (PHILIPPOV, 2016, p. 137)

A alegoria FIDES (Confiança ou Fé) corresponde a uma das quatro virtudes cardeais: veste branco, com manto vermelho, o braço direito abraça a cruz e a mão direita segura um pedaço de pão “[...]. Em relação à fé, a edição inglesa de Ripa não expõe a fé especificamente, porém, apresenta algumas opções mais próximas que seriam a temperança, a febre e a piedade, que seriam as alegorias mais próximas.” (PHILIPPOV, 2016, p.140)

A figura CHARITAS (Caridade) corresponde a uma das quatro virtudes cardeais retratada na Igreja de Nossa Senhora Achirópita. Imagem composta por uma mulher vestida de vermelho com um manto branco, na mão direita segura o ostensório e usa sandálias no pé. “Embora Ripa descreva a figura da caridade como uma mulher de roupa vermelha, com labaredas na cabeça e acompanhada por três crianças e amamentando uma delas [...]” (PHILIPPOV, 2016, p. 138)

A alegoria PURITAS (Pureza) substitui CASTITAS, pois também carrega lírios brancos.

Já a alegoria FIRMITAS (Tenacidade) faz parte das virtudes pessoais romanas, substitui a virtude cardeal da esperança.

Em todas as quatro alegorias, as mulheres são representadas com cabelos escuros descobertos e com a mesma fisionomia. As figuras são estáticas. Deduz-se que foi utilizado o mesmo modelo de imagem, o qual foi repetido, e alterando as posições das mãos, rosto e pés.

Todas as quatro figuras apresentam auréolas, transmitindo a sensação de

iluminação, por meio do uso da tinta em cor branca perolada. O fundo das figuras traz a imagem do céu, colorido em um matiz aproximado a um azul ultramar escuro. No céu, também, são retratadas várias nuvens.

Figura 93 - Vista de baixo da cúpula central



Fonte: Foto da autora

Na cúpula abaixo de todas estas imagens analisadas, existe uma faixa que contorna toda a base da cúpula octogonal, em que está disposta a frase “TOTA PULCHRA ES MARIA ET MACULA ORIGINALIS NON EST IN TE.” (Toda bela sois Maria e a mancha original não há em ti).

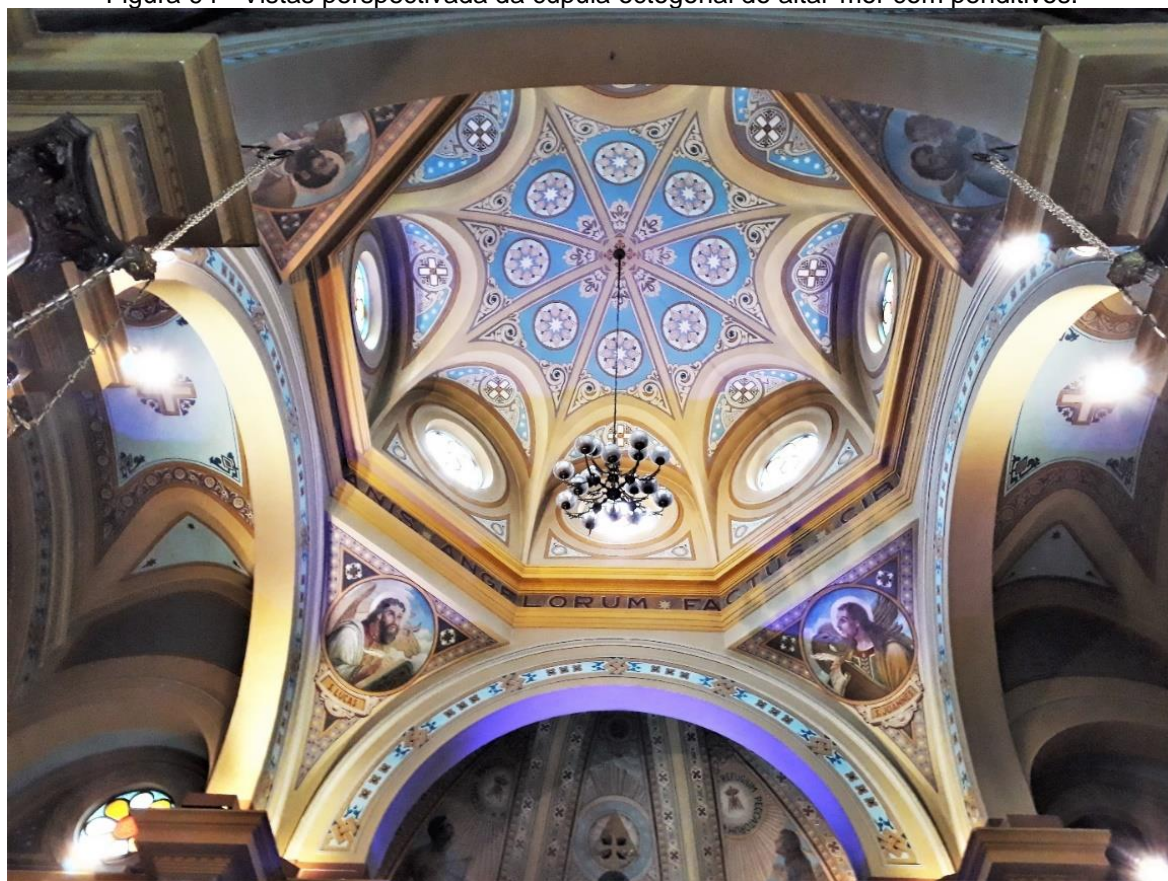
Abaixo da cúpula, existem arcos plenos que são sustentados por oito pilares que se apresentam como colunas com capiteis em estilo do Renascimento, capitel com folhas de acanto e volutas, mas, no centro, existe a imagem do rosto de um anjo querubim, fato que leva a suspeitar que seja um ecletismo somado ao estilo barroco.

No altar-mor, existe uma outra cúpula menor, cúpula de trompas, com abóboda de arco de claustro, com penditivos circulares e base esférica e tambor octogonal com janelas circulares em cada uma das faces. A calota da cúpula

apresenta nervuras, unhas que sobem ligeiramente, o vértice é mais alto do que os vértices dos oito arcos que funcionam como luneta.

Assim como a cúpula central, está também foi pintada pelos “Irmãos Gentili”. Em geral, recebe decoração de arabescos, mas os penditivos possuem a iconografia dos quatro evangelistas e, em diálogo com a cúpula central, completa o programa iconográfico das quatro virtudes e dos quatro evangelistas, bem como o tema central: a história de Nossa Senhora Achirópita. Existe uma frase em uma faixa na base octogonal “*ANGELORUM *FACTUS* CIBUS*”.

Figura 94 - Vistas perspectivada da cúpula octogonal do altar-mor com penditivos.



Fonte: Foto da autora

Figura 95 - Vistas em escorço da cúpula octogonal do altar-mor com penditivos



Fonte: Foto da autora

7.11 Análise da iconografia disposta nos quatro penditivos da cúpula do altar-mor por meio da aplicação da primeira etapa do método Panofsky: a - tema primário ou natural, subdividido em factual e expressional.

Figura 96 – São Marcos Evangelista



Fonte: Foto da autora

Figura 97 –São Mateus Evangelista



Fonte: Foto da autora

Figura 98 – São João Evangelista



Fonte: Foto da autora

Figura 99 –São Lucas Evangelista



Fonte: Foto da autora

A primeira figura está contida em um círculo. É o retrato do busto de um homem vestido de branco com uma túnica amarelo ocre. Está com o rosto quase de perfil, possui barba e cabelos castanhos, tem em torno da cabeça um círculo luminoso. Em sua mão direita, segura uma pena e, na esquerda, uma tábua com um papiro. Atrás dele, há a figura de um leão de perfil.

A segunda é uma figura masculina, em meio corpo, inserida em um círculo. Ele encontra-se com o rosto em três quartos, possui barba e cabelos castanhos e tem um círculo claro em torno da cabeça. Segura, na mão direita, uma pena e com ela escreve em um livro aberto, disposto na sua frente. Atrás do homem, há uma criança com asas com o rosto próximo ao seu ouvido.

A terceira imagem, também, traz um homem vestido de amarelo ocre com detalhes em vermelho. Ele olha para cima com o rosto de perfil e a boca entreaberta. Parece usar um véu na cor ocre escuro e tem um círculo branco em volta da cabeça. Este homem está segurando uma pena na mão direita, a qual apoia em uma tábua, nesta há um papiro esticado. Atrás dele, existe uma águia.

A quarta imagem é, assim como as outras, uma figura masculina inserida em um círculo. Esta figura tem as vestes brancas com vermelho, segura uma pena com a mão direita e escreve em um livro, possui barba e tem cabelos castanhos. Em torno de sua cabeça, há um círculo branco. Encontra-se com o rosto em três quartos inclinado para cima. Atrás dele, está um touro.

7.12 Análise da iconografia disposta nos quatro penditivos da cúpula do altar-mor por meio da aplicação da segunda etapa do método Panofsky: b- Tema secundário ou convencional.

A primeira figura é identificada como São Marcos Evangelista, com sua tábua com evangelho nas mãos, e a pena, caracterizando o personagem que escreve a bíblia com seu testamento. Confere sua característica de figura Sacra, pois possui auréola, e aparece alado ao seu animal de poder, o leão, retratado com o mesmo grau de realismo.

A segunda figura é identificada como São Mateus evangelista, visto que parece com o evangelho e a pena, os quais utiliza enquanto escreve o evangelho segundo as palavras do anjo de Deus que sopra no seu ouvido. O santo, cuja santidade é conferida pela auréola, é retratado com pacificidade e acolhimento ao que o anjo diz.

A terceira figura é identificada como São João Evangelista, uma vez que apresenta consigo o evangelho e a pena, a aura confere sua santidade. Ele está acompanhado com seu animal de poder, a águia, que, mesmo em segundo plano, é bem detalhada, a cabeça do animal está frente ao rosto do evangelista, evidenciando uma proximidade entre ambos.

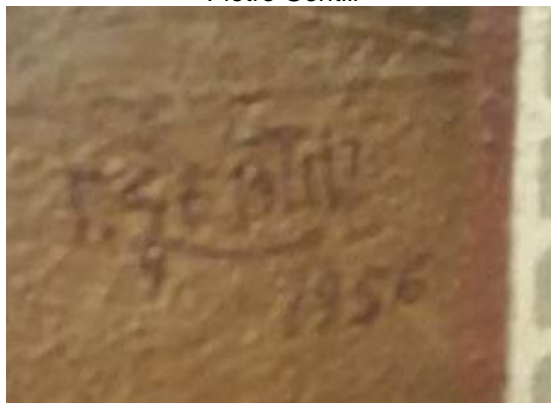
Na quarta figura, reconhece-se São Lucas Evangelista que, além de ser representado escrevendo o evangelho, é santificado com o símbolo da auréola, além disso é simbolizado com o touro, seu animal de poder. O touro está em último plano, pouco detalhado, apresenta mansidão, porém é colocado na mesma altura da face do evangelista.

Figura 100 - Assinatura do pintor de paredes
Ceperó Perozzi



Fonte: Fotos da autora

Figura 101 - Assinatura do pintor de paredes
Pietro Gentili



Fonte: Fotos da autora

As pinturas da parede do altar-mor também foram realizadas pelos “Irmãos Gentili”, em 1956, cuja assinatura do Pietro Gentili é pouco visível, podendo ser observada na foto abaixo. Mas não foi apenas a dupla que realizou pinturas no interior da igreja. As paredes da nave também receberam cenas realizadas pelo pintor Ceperó Perozzi, em 1984. O artista deu destaque a paisagens que compõem, em segundo plano, as narrativas.

No altar-Mor, está presente a imagem de Nossa Senhora Achiropita, que é um fac-símile de uma estátua em ouro e prata que está na igreja italiana de onde parte a devoção.

Esta imagem, aqui presente, veio do sul da Itália, foi trazida na mala de um dos imigrantes que chegou posteriormente ao encontro de seus conterrâneos que já estavam estabelecidos aqui em São Paulo. Os primeiros, aqui chegados, já realizavam junto a suas famílias a devoção a Nossa Senhora Achiropita. Existem testemunhos que relatam a história da imagem. Foram registrados pelo padre Rogaz dois testemunhos. O primeiro foi do casal Armando Mellita e Yolanda de Almeida Mellita, que, segundo eles:

O Sr. Isidoro Melito contou para seu filho Armando e sua Nora como foi a vinda da imagem de Nossa Senhora Achiropita ao Brasil. Ele já estava no Brasil alguns anos antes e os calabreses queriam ter aqui a imagem da madona Achiropita. Mandaram fazer uma réplica em 1904. Quando ficou pronta o Sr. Benedito Biaggio Mellita e Angelina Mellita (irmão do Sr. Isidoro) colocaram a imagem numa caixa feita de caixotes de cebola toda envolvida de palhas porque eles tinham medo que quebrasse. Embarcaram no navio e ficaram junto com a imagem no porão até desembarcarem no porto de Santos. Depois foi trazida até o Bixiga. Quando aqui chegou os calabreses se reuniram para receber e desencaixotar a imagem, e eles foram tomados de profunda emoção ao ver que esta não sofreu nenhum arranhão, estava perfeita e linda. Os calabreses trouxeram esta imagem e nos ensinaram esta devoção que nós cultuamos até os dias de hoje. (PE. BOGAZ, Antônio; H. HANSEN, João, 2017, n.p)


E um segundo depoimento que parece relatar sobre uma pintura é o da Sra. Anna Arnone, que relata:

O vovô Antônio Sapia contava que os calabreses sentiam muita falta de ter aqui Nossa Senhora Achiropita, e pediram aos patrícios que mandassem uma réplica da pintura. Depois de algum tempo aqui chegou uma estampa num rolo com um laço de fita. Sua tia Achiropita Sapia era encarregada de todos os dias abrir a pequena capela, (que nada mais era que um quarto), com uma chave muito grande que era guardada em sua casa, e acender as lamparinas de óleo. Nesta capela tinha um quadro de São José no centro, depois foram colocados os quadros de Nossa Senhora Achiropita com a estampa recebida da Calábria, e o de Nossa Senhora da Ripalta que veio de Cirignola. ((PE. BOGAZ, Antônio; H. HANSEN, João, 2017, n.p)

Não se tem acesso a documentos que relatam a história, mas as histórias relatadas pelos descendentes são muito valiosas, mesmo que “são histórias distintas, difíceis de serem definidas como de fato ocorreram os acontecimentos” (PE. BOGAZ, Antônio; H. HANSEN, João, 2017 s/p). As pessoas envolvidas já não estão mais presentes, mas os relatos têm força.

Em documento, foi possível averiguar o pedido feito a Dom Duarte Leopoldo e Silva para que se pudesse realizar uma procissão.

Figura 102 - Documento timbrado por Dom Duarte Leopoldo e Silva



D. DUARTE LEOPOLDO E SILVA
 Por Mercê de Deus e da Santa Sé Apostolica, Arcebispo Metropolitano de São Paulo,
 Assistente ao Solio Pontificio, ect.

—♦♦♦—

Aos que esta Provisão virem, saudação e paz em o Senhor.

Fazemos saber que, attendendo ao que nos Nos representou o Revmo. ^{Vigario}
 da parochia de S. José do Betigo Havemos p
 bem, pela presente conceder licença para que dentro dos limites da referida parochia se p
 sa realizar uma procissão com imagens, N. S. de Lourdes
 contando que sejam observadas todas as prescrições liturgicas e det
 minações diocesanas relativas a taes solennidades, o que temos por muito recommendado
 mesmo Revdo. Parocho, a quem deve ser esta apresentada. Dada e passada na Curia M
 tropolitana de São Paulo, sob o sello de nossas Armas, e signal de nosso Vigario Gen
 aos 14 de Feveiro de 1936
 E em o Moacyr Padilha, Official da Curia, o es
Caro Marçal, Chanceler da Curia,
da matricula

Provisão de procissão com imagens de N. S. de Lourdes
 na parochia de S. José do Betigo a fa
 do Revmo. Vigario

Para V. Excia Revma. ver e assignar

Alcides Ernesto de
Vig. Geral

8 CATEDRAL METROPOLITANA NOSSA SENHORA ASSUNÇÃO E SÃO PAULO - SÉ

Figura 103 - Vista Frontal da Catedral da Sé, São Paulo



Fonte: <httpsbr.pinterest.compın359232507758081618>

Figura 104 - Vista posterior da Catedral da Sé, São Paulo



Fonte: Foto da autora

A atual Catedral Metropolitana de São Paulo fica localizada na Praça da Sé - Sé, São Paulo – SP.

O significado da Catedral da Sé para a cidade de São Paulo está além da presente edificação que é a terceira versão. Participa, desde a primeira capela da

história secular da capital.

A atual edificação destaca-se como monumento arquitetônico representante da arquitetura neogótica (vertente do ecletismo) e está entre as mais importantes edificações deste estilo no Brasil, o qual foi frequentemente adotado para igrejas.

O edifício ainda se sobressai como parte integrante das transformações urbanas, políticas e sociais que São Paulo sofreu durante a entrada do século XX, já mencionadas no capítulo anterior.

A catedral é o símbolo da religiosidade cristã da capital, fruto de um novo pensamento eclesial de abandono das práticas religiosas coloniais e imperiais ante os novos rumos da Igreja Católica Romana depois do movimento transmontano de valorização do papel da Igreja no mundo moderno. Está em conjugação com todo o mundo católico Ocidental no qual as catedrais neogóticas foram aclamadas como uma volta ao passado glorioso da igreja medieval. (TIRAPELI, 2017, p.111)

A primeira versão instaurada, em outro terreno nas proximidades, foi quando os moradores, no ano de 1588, requereram a permissão da coroa para construir uma igreja matriz, mas só obtiveram essa permissão em 1591, iniciando a construção sete anos depois, em 1598, e concluída no ano de 1612, situada na modesta rua da Esperança.

Era comum que, um povoado, ao se transformar de vila em cidade, construísse uma catedral. Mas foi somente em 1740 que São Paulo passou de Vila à Cidade, tornando-se sede Episcopal.

Em 1745, a capela foi substituída por outra maior, “feita de taipa de pilão[...] A igreja da Sé compunha, com a igreja de São Pedro dos Clérigos, o conjunto da Praça” (VERMEESCH, 2020, p. 220). Esta segunda igreja sofreu sucessivas reformas, como em 1764 “sendo sua estrutura em cruz latina e uma nobre escadaria de granito com acesso à entrada principal.” (ORTEGA, 2003, p.154).

Figura 105 - À direita Catedral da Sé na Praça da Sé, 1880 foto de autoria de Marc Ferrez



Fonte: <https://i1.wp.com/www.horademudar.com.br/wp-content/uploads/2017/03/praca-da-se-06.jpg>

Depois, em 1884, foram realizadas mais reformas, inclusive outra no início do século, até que veio a ser demolida para que, nos fundos, fosse construída a atual catedral. A construção da nova catedral já havia sido decidida em 1874, fato que a doutora em teoria e história literária da Unicamp, Paula Vermeersch, constatou

Num livro manuscrito chamado “Livro da Sé”. Justifica-se o projeto pela doação de um terreno na Praça dos Curros, a atual Praça da República, para a nova matriz da cidade. O governo provincial autoriza a realização de uma loteria para a arrecadação de fundos para a construção. (VERMEERSCH, 2020, p.220)

No entanto, o terreno e o dinheiro acabaram, sendo “destinados à construção de uma grande escola para a Escola Normal” (VERMEERSCH, 2020, p.221). Dentre este e outros motivos,

a decisão de se construir uma nova Sé só volta em 1911, depois da sagração de São Paulo como capital de Arquidiocese, em 7 de junho de 1908[...] Dom Duarte Leopoldo e Silva (1867-1938), primeiro Arcebispo de São Paulo, é citado no próximo Livro da Sé, de 1911. O documento diz que Dom Duarte teve um sonho desta construção. (VERMEERSCH, 2020, p.221)

E este fato justifica a retomada do projeto da nova matriz. Também, diante da situação da construção da escola “que entendeu como uma grande afronta do governo provincial, resolve demolir a antiga Sé, decisão que, pelo Livro de 1911,

percebemos ter sido muito polêmica [...] A igreja de Santa Efigênia foi escolhida como Catedral Provisória.” (VERMEERSCH, 2020, p.221). Dom Duarte Leopoldo e Silva tomou posse na Diocese de São Paulo em abril de 1907. Depois de várias negociações sobre os terrenos - que envolveria inclusive a demolição em 1911 da velha Sé, a golpes de picareta - chegou-se finalmente ao lugar onde nasceria o novo edifício religioso. (FRADE, 2012, p.77)

O então Arcebispo declarou, na presença das mais importantes famílias da cidade, durante uma assembleia realizada no Palácio de São Luiz no dia 25 de janeiro de 1912, que:

Se os templos se edificam mais para os homens do que para Deus, que colocado no santuário da sua inesgotável riqueza, nada reclama da nossa abundância, nós, católicos e paulistas, queremos uma catedral que seja uma escola de arte e um estímulo a pensamentos mais nobres e mais elevados, queremos uma catedral opulenta, que, testemunhando a fartura dos nossos recursos materiais, seja também um hino de ação de graças a Deus, Nosso Senhor. Saibam os paulistas de amanhã que a obra do bandeirante, lutados e intemorato nas asperezas da selva, não se enfraqueceu nos confortos da vida moderna, como não se entibiou a sua fé nos esplendores da ciência e da civilização. Por uma lei histórica e fatal, São Paulo há de sempre caminhar na vanguarda, tem a cumprir uma grande missão política e social, e a sua hegemonia, civil e religiosa, já não pode ser contestada.

Pois bem, o monumento artístico e religioso, que breve se há de erguer na colina do venerado Padre Anchieta, há de ser o elo dessa imensa e poderosa grandeza, e eu me ponho á frente desse tentamen com todo o calor da minha fé Cristã e com todo o entusiasmo de minha alma paulista. (PINTO, A, 1930, p.14 e15)

O estilo escolhido pelo arcebispo Dom Duarte Leopoldo e Silva para a nova catedral foi o neogótico, “com raiz no gótico francês, conforme justificativas de seu terceiro arquiteto Alexandre Albuquerque.” (TIRAPELI, 2017, p.112).

O neogótico é uma corrente do ecletismo, caracterizada pelo revivalismo da arquitetura gótica, de origem francesa e foi iniciada durante o oitocentismo, mais precisamente em 1840, por um grupo de arquitetos que se colocavam em oposição ao movimento neoclássico.

O novo estilo não substitui nem se funde ao anterior, como ocorria em épocas passadas, mas ambos permanecem um ao lado do outro como hipóteses parciais, e todo o panorama da história da arte surge rapidamente como uma série de hipóteses estilísticas múltiplas, uma para cada um dos estilos passados. (ORTEGA, 2003, p.48)

O estilo neogótico foi adotado “por algumas ordens, em seus trabalhos pastorais em países da América”. (VERMEERSCH, 2017, p.1)

Comumente os templos religiosos das cidades brasileiras adotaram a arquitetura gótica como referência, de modo que costumam apresentar “fachadas, elementos decorativos e programas iconográficos” (VERMEERSCH, 2017, p.1) que remetem ao gótico francês.

As igrejas neogóticas foram construídas em todo país de 1860 a 1960, provavelmente o pioneiro foi “um sacerdote da Congregação da Missão francês, o padre Júlio José (Jules Joseph) Clavelin (1834-1909).” (VERMEERSCH, 2017, p.1)

O Neo-Gótico na arquitetura religiosa brasileira, cuja edificação floresceu no período correspondente ao movimento cultural do romantismo em sua fase condoreira e ao pós-romantismo, coincidindo com as modificações sociais e políticas brasileiras: processo de urbanização, abolição da escravidão e a instituição da República. Relaciona o estilo Neo-Gótico com este momento de mudança que o país atravessava. (ORTEGA, 2003, p. 16)

A escolha para a Catedral foi um tanto conflituosa, pois “o Estilo Art Nouveau fazia furor, enquanto o “velho colonial” parecia algo do passado.” (ORTEGA, 2003, p. 155), Albuquerque justifica em seu livro *A Catedral de São Paulo*, que o neogótico

1. É o que sintetiza uma época de grande fé;
2. É o que adotou o princípio construtivo mais perfeito que se conhece nos estilos sacros- abóboda sobre ogivas.
3. É o que idealizou as melhores plantas, as que mais acomodaram as necessidades do culto;
4. É o que traz o efeito estilístico mais grandioso para o interior dos templos, devido à adoção da “escala humana” na composição das massas;
5. É o que mais se aproxima da técnica moderna, depois do advento do concreto armado;
6. É o que melhor pode “evoluir” com os recursos modernos, ou melhor, aprimorar-se tecnicamente. (ORTEGA,2017, p.106)

Segundo Ortega, Augusto Pinto defende o emprego do estilo neogótico em detrimento colonial, pela ideia de que o amor à tradição é digno, mas tem limite, ou seja, deve ceder lugar ao progresso, conforme a indagação que Augusto Pinto faz ao dizer: “na era do trem elétrico, do automóvel, [...], porventura daria mostra de sensatez quem quer que, por simples amor à tradição, pretendesse restaurar o uso do carro de bois?” (ORTEGA, 2017, p.106).

O Neogótico funcionou como um signo de progresso, cujo ideal foi almejado por parte dos construtores durante a virada para o século XX, quando São Paulo esteve em ascensão devido à cafeicultura. O estilo foi elaborado para romper com o passado colonial antes existente. Como pode ser conferido no excerto a seguir:

A escolha do estilo neogótico é o coroamento de uma escolha programada de construção de novos templos que esquecem as linhas arquitetônicas coloniais para incutir nos fieis as novas práticas como as ações dos congregados marianos, filhas de Maria substituindo as antigas irmandades religiosas. (TIRAPELI, 2017, p.111)

A nova Catedral da Sé foi projetada pelo engenheiro e arquiteto Alemão Maximiliano Emílio Hehl (1861-1916), o mesmo que projetou a já citada Paróquia de Nossa Senhora da Consolação, e também a Catedral de Santos. O arquiteto passou alguns anos estudando este projeto, e

quando concluiu, levou-o à Europa para sujeitá-lo ao exame e a crítica dos mais autorizados mestres da especialidade (não constam nomes nas fontes pesquisadas). O plano definitivo da Catedral que entrou em execução em 1913 recebeu ajustes do arquiteto eminente Bouvard, quando visitou São Paulo. Quando faleceu, Hehl foi substituído pelo Dr. Jorge Krugt, também professor da Escola Politécnica. Após sua morte, Dr. Alexandre Albuquerque, professor de história da Arquitetura, deu continuidade ao projeto. (ORTEGA, 2017, p.105)

A pedra fundamental foi lançada em 06 de julho de 1913, “com a esperança de, que por ocasião da comemoração do Centenário da Independência, em 1922, ela estivesse pronta. Ledo engano.” (FRADE, 2012, p.77)

A construção da obra durou anos e foi dificultada por efeitos da queda econômica provenientes das duas guerras mundiais, ocorridas na primeira metade do século XX, como também pela quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 1929. Ainda houve, no Brasil, conflitos políticos como as revoluções de 30 e 32, e as manifestações contra a intervenção de Getúlio Vargas. “No final de 1938, a morte de Dom Duarte Leopoldo e Silva, grande incentivador e líder da iniciativa, abalou todos aqueles que aguardavam o término da construção.” (DELELLIS, LESCHER, CANNABRAVA, 2002, p.38).

Já na década de 40, houve atos públicos pedindo por democracia. Foi apressada a inauguração da Catedral para a comemoração do quarto centenário de São Paulo, em 1954, mesmo sem estar ainda concluída, permanecendo em funcionamento neste estado até o final do século XX, quando apresentou desgastes, logo veio a oferecer riscos de desabamento pelo “abalo de partes das estruturas do templo pela trepidação do metrô, o que gerou sua interdição temporária em 1999” (TIRAPELI, 2017, p. 116), dando início a restauração durante os anos de 1999 e 2002, período que também foi concluída a construção do templo, inserindo as 14 torres menores que ainda estavam faltando.

Projetada em estilo neogótico, para comportar aproximadamente oito mil pessoas, equivalente a Abadia de Saint-Denis, França, a planta baixa da catedral possui formato de cruz latina, com transepto e uma cúpula octogonal sobre o cruzeiro. A Catedral mede 111m de comprimento, por 46m de largura. Possui, ainda, cinco naves longitudinais de 35 metros de comprimento, sendo que a nave central mede 12 metros de largura e 27 de altura. As torres possuem 92m e a cúpula mede 22 metros de diâmetro e 65 de altura, medida até o lanternim chega a 75m de altura.

Estas cinco naves estão em combinação com um corpo central de 30 metros de diâmetro, coroado por uma cúpula octogonal, que é apoiada sobre 12 colunas de 3 metros de diâmetro e se eleva a 30 metros de altura. O corpo central comunica a nave do meio com a capela-mor e, lateralmente, com as capelas do S. S. Sacramento e de S. Pedro.” (DELELLIS, LESCHER, CANNABRAVA, 2002, p.31)

Quando Dom Duarte Leopoldo e Silva faleceu, “diversas colunas com os receptivos capitéis, para sustentação da cúpula, já se encontravam concluídas.” (DELELLIS, LESCHER, CANNABRAVA, 2002, p.38)

A cúpula octogonal foi construída em concreto armado, coberta com bronze que confere a coloração esverdeada. A utilização desses materiais se deu devido a algumas alterações estruturais que ocorreram em relação ao projeto inicial, em função do tempo que a catedral demorou para ser concluída. A cúpula seria de tijolos, adaptação que ocorreu também a algumas abóbodas.

Algumas fontes, como *From Arte Catedral da Sé arte e engenharia*, escrito em 2002 por Rosana Delellis Artur Lescher e Iatã Cannabrava, explicam que esta cúpula é um elemento originário da arquitetura românica; já Gabriel Frade, cita a “utilização de uma cúpula inspirada em modelos renascentistas” (FRADE,2012, p.78)

A cúpula só foi concluída após a inauguração da Catedral e gerou muitas contestações devido à descaracterização do gótico, com a inserção de um elemento de destaque pertencente a outro estilo arquitetônico, conferindo uma característica eclética à edificação e reforçando a influência do ecletismo nas igrejas paulistanas. O ecletismo da Catedral está presente na “utilização de elementos da fauna e flora brasileira esculpidos no granito, bem ao gosto do espírito nacionalista, presente no primeiro período da República. (FRADE,2012, p.78)

Figura 106 - Cúpula em construção durante a inauguração da Catedral



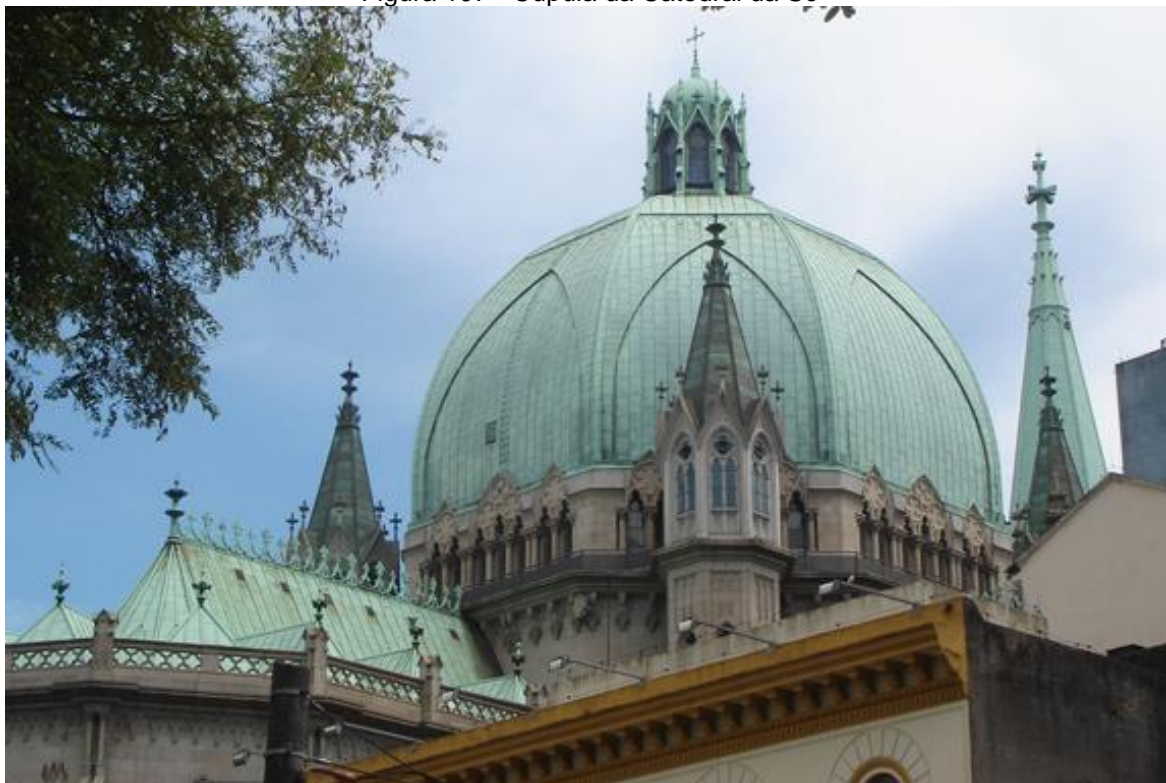
Fonte: <https://www.amigoconstrutor.com.br/rede-do-amigo/grandes-construcoes-conheca-a-historia-da-catedral-da-se/>

No final dos anos 40, além das críticas pela monstruosidade das obras, retornou o debate para que a cúpula prevista no projeto original de Maximiliano Hehl fosse suprimida. Com a saída em protesto do arquiteto Nicolau Longo e a renúncia dos membros da Comissão Executiva pela contratação da Cia. Iniciadora Predial para a conclusão das obras parecia que os planos de inauguração previstos agora para as comemorações do IV Centenário de São Paulo estavam novamente ameaçados. Um parecer solicitado ao Vaticano em relação ao projeto concluiu que “o estilo gótico em que está sendo construída a Catedral não comporta a cúpula. (DELELLIS, LESCHER, CANNABRAVA, 2002, p.38)

Durante a restauração,

as bases dos caixilhos do lanternim, construídas por elementos em cobre e apoiadas em suportes de aço, encontravam-se com corrosão acentuada e foram substituídas por outras em aço galvanizado. [...]. Os elementos decorativos da cúpula, como as ogivas impressas coroando as grandes pétalas rebaixadas em cada face. (DELELLIS, LESCHER, CANNABRAVA, 2002, p.85)

Figura 107 - Cúpula da Catedral da Sé

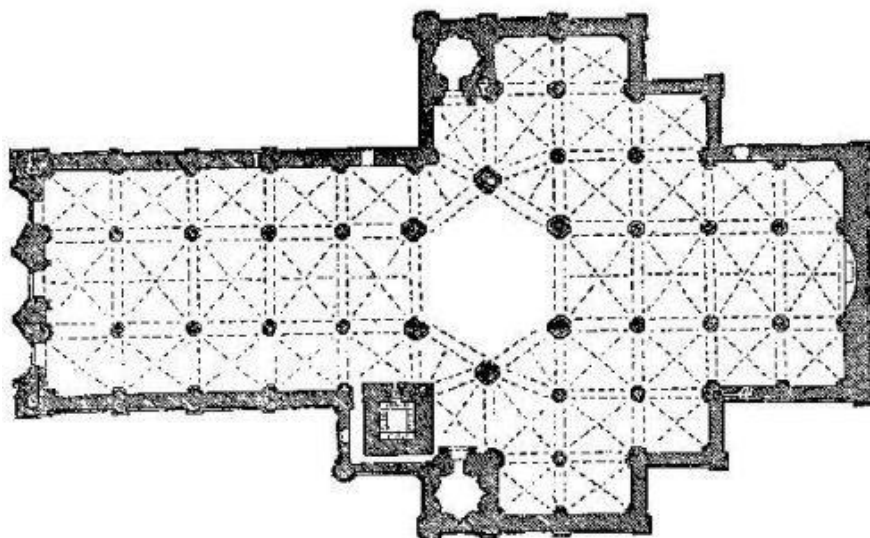


fonte: <https://ndidini.com.br/brascatedral-da-se-cobre-patinado>

A Catedral da Sé pode ser comparada à Catedral de Notre-Dame na relação que estabelece com o espaço urbano e social. A Catedral parisiense foi palco de acontecimentos históricos assim como a Sé, e ainda ambas foram construídas em um momento de alto crescimento urbano e econômico. Tanto Paris como São Paulo, foram, no período de construção da Catedral, um importante centro intelectual do país.

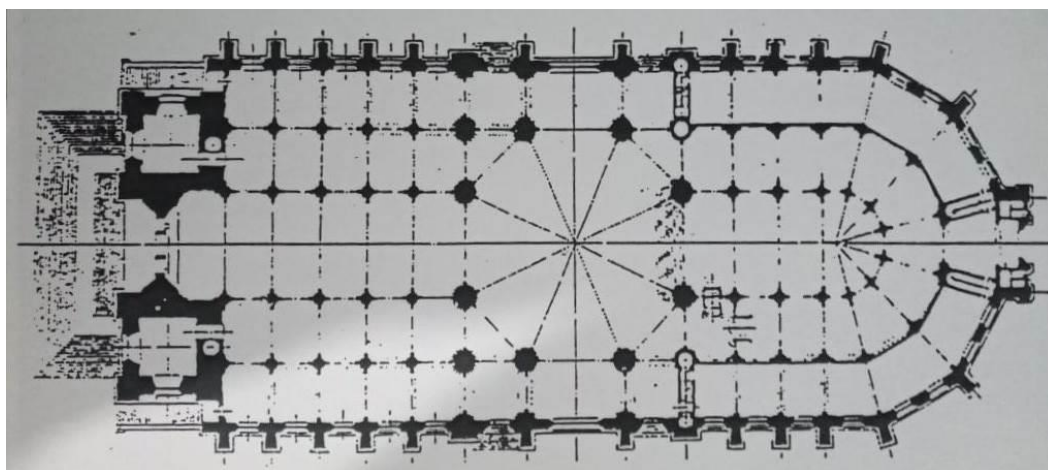
O templo paulistano se formata tal como essas antigas catedrais góticas, cuja arquitetura foi discutida no capítulo 1, em que o exemplo trazido foi a Catedral de Santa Maria Assunta em Siena (1196-1264), mas a semelhança entre as duas no sentido formal, se deve apenas à presença da cúpula sobre o vão, já que a distribuição das naves e do transepto ocorre de outro modo. Portanto, no aspecto formal a planta baixa assemelha-se mais à Abadia de Saint-Denis, França.

Figura 108 - Planta baixa da Catedral de Santa Maria Assunta (1196-1264), Siena



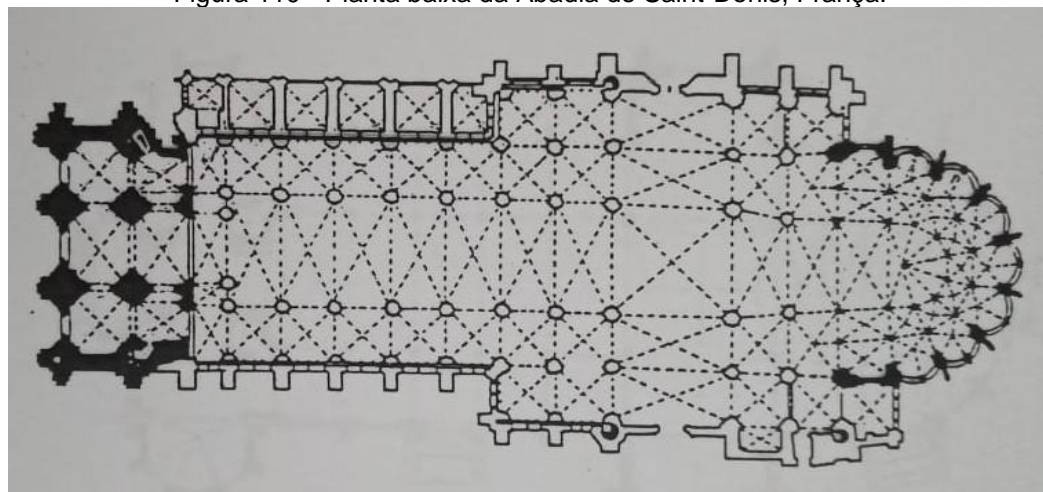
Fonte: http://www.catedralesgoticas.es/mi_planos_i.php

Figura 109 - Planta baixa da Catedral da Sé (1913-1954), São Paulo



Fonte: Dissertação de Bianca Tomie Ortega, 2003, n.p

Figura 110 - Planta baixa da Abadia de Saint-Denis, França.



Fonte: Dissertação de Bianca Tomie Ortega, 2003, n.p

No aspecto espacial, a Catedral da Sé, em estilo Neogótico, imprime as características espaciais destas antigas Catedrais Góticas. Conforme apresentadas no primeiro capítulo, segundo a concepção espacial trazida pelo arquiteto e teórico Bruno Zevi, neste tipo de espaço, como o da Catedral da Sé, o observador ao permanecer no seu interior verticalizado sente-se inquieto, convocado a olhar para cima e ficando desequilibrado, em um estado de agitação.

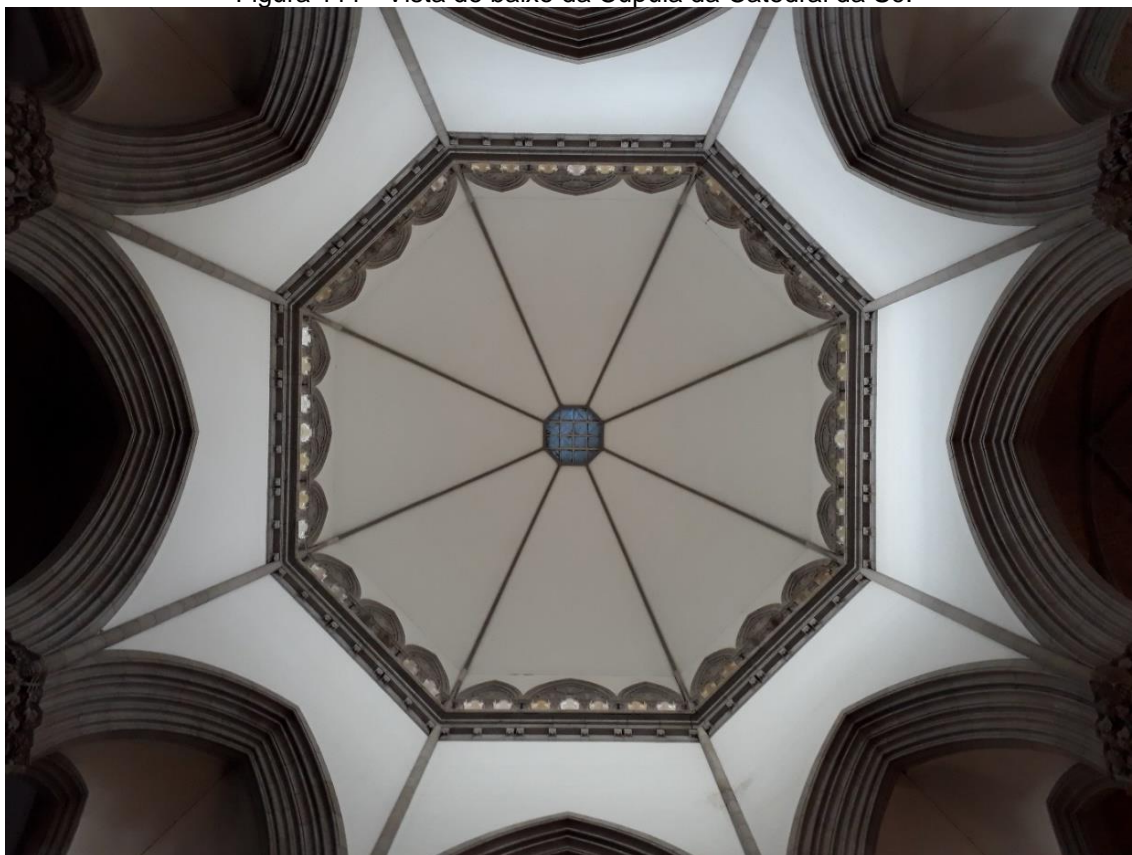
Em contrapartida a proposição do teórico Bruno Zevi, a propósito do sentimento de inquietação sugerida ao espectador, a arquitetura Gótica proporcionou a constituição de um espaço democrático para o homem. Esta presunção justifica-se na constituição do gótico em um período que se pensa em uma coletividade única, sem distinção entre os fiéis. Voltada ao teocentrismo e ao espiritual, qualquer pessoa que frequentava ou permanecia no interior da grandiosa edificação poderia ser transportada a um espaço místico, traduzindo em linguagem cristã, para o céu.

Voltando a refletir sobre a verticalização, ela tenciona o espaço e envolve um estado de dinamicidade e força, que contrasta com a passividade do espaço oferecido pela cúpula, cuja forma proporciona um espaço estático vazio.

O interior da nave principal da Catedral da Sé se traduz em força e luz, força estrutural e vertical, que enfatiza o alcance da iluminação vinda dos vitrais que direciona o fiel a um estado de elevação espiritual e à busca pelo divino. O neogótico não possui a intenção de estabelecer um limite visual ao homem que se insere no interior dessa edificação.

O observador, ao percorrer a nave, quando se depara com a cúpula, sua sensorialidade espacial se altera e se aquieta na certeza do encontro com o mundo celestial.

Figura 111 - Vista de baixo da Cúpula da Catedral da Sé.



Fonte: Foto da autora

As formas geométricas que compõem a edificação são retangulares, poligonais, em sua maior parte, angulosa, exceto a curvatura proveniente da grande cúpula.

As torres, quase cônicas, pontiagudas, assim como todos os elementos verticais imprimem tensões. As naves unidas formam uma massa quase retangular, que, ao se conectar com a forma esférica da cúpula, traduz a união dos dois mundos, em que o mundo terreno é representado pela forma angular e, o mundo celestial, é concebido pela cúpula. A conexão entre estes dois mundos foi realizada, no cristianismo, pela figura do filho de Deus.

Figura 112 - Vista aérea da catedral da Sé



Fonte: <https://ndidini.com.br/obras/catedral-da-se-cobre-patinado>

Não é possível analisar a cúpula da Catedral da Sé segundo o método Panofsky, posto que o autor trata de iconografia, porém a cúpula da catedral não é coberta por este tipo de imagem. Ela foi pintada uniformemente de branco, e a análise pode ser embasada na simbologia da cor, a qual é atribuída o significado da paz, e ainda representa a luz. Conforme LUKER, o branco é

Cor da luz e da Pureza; gr. *leukos* (= branco), etimologicamente ligado ao lat. *lux* (luz). [...] e à Paz [...]. O radiante e o luminoso caracteriza os deuses. Zeus possuía o epíteto *leukaios*, o branco, e transformou-se num touro branco e num cisne branco. Animais como portadores da revelação da divindade são brancos: touro de Adad da Babilônia, o elefante no hinduísmo/ budismo, a pomba do Espírito Santo. [...] Os que não tem pecados andaram com Deus em vestes brancas. [...] Os vestidos brancos das meninas que fazem a primeira comunhão e das noivas significam a inocência e virgindade. (LUKER, 2003, p.94)

9 CONCLUSÃO

Foram discutidas as cúpulas nos espaços sagrados, pertencentes à cidade de São Paulo. Pode-se notar que elas conferiram a espiritualidade e a magnitude necessárias às igrejas reconstruídas durante o fim do século XIX e início do século XX.

Estas igrejas foram encomendadas com a intenção de representar e acompanhar as transformações da capital em direção ao progresso e ao enriquecimento econômico, proveniente da cafeicultura, acompanhado da nova cultura paulistana e da mudança de pensamento daquela sociedade, em um novo contexto político e social do Estado Republicano.

O primeiro capítulo introduziu o estudo do simbolismo das cúpulas, partindo de conceitos mais amplos em direção aos mais específicos. De modo global, constatou-se uma unidade simbólica inserida em diferentes culturas e períodos históricos, identificada como uma representação da abóboda celeste, do horizonte que se encerra em uma forma côncava, símbolo da perfeição partindo da forma esférica, espelhando o próprio Planeta Terra e o universo infinito.

Porém, ao mesmo tempo, foi possível encontrar ramificações sob pontos de vistas mais específicos e diversificados, não excluindo o fato de estarem contidos na primeira abordagem.

Estes pontos de vista partiram de uma quantidade de autores que algumas vezes se encontravam dedicados ao estudo das cúpulas inseridas em períodos e culturas específicas, de forma que a simbologia ficou atrelada ao contexto histórico ao qual pertence.

Houve teóricos que se ativeram à forma e geometria da cúpula, aqueles que remeteram à estrutura arquitetônica. Outros que discutiram o simbolismo da cúpula nas culturas cristã e pagã, os que a veem como figura de linguagem, os que traçam uma relação entre o elemento arquitetônico e o entorno, seja um espaço urbano, ou uma paisagem.

Obteve-se o conceito construído ao longo dos séculos, que constitui o elemento no presente. O significado simbólico permanece, e o histórico dos templos religiosos é a base para compreender o retorno aos estilos do passado conferido por uma corrente arquitetônica do ecletismo.

Por este mesmo recorte, foi possível identificar as relações espaciais

particulares das edificações características de cada período. As relações espaciais que ocorrem por parte do observador que se insere no interior da edificação, foi conectada à cúpula, partindo de uma interpretação espacial do elemento arquitetônico.

O estudo histórico proporcionou o reconhecimento da importância do espaço inserido na arquitetura, bem como entender as transformações relacionadas às práticas religiosas e sociais.

Tal compreensão foi aliada ao estudo da morfologia das igrejas de cada um destes períodos, cujas edificações se transformam diante das novas visões do mundo que o homem obteve.

Esse estudo histórico embasou a reflexão a respeito das cúpulas das igrejas paulistanas de arquitetura eclética, cujas correntes historicistas retomam aquelas que foram referenciadas, relacionando-se diretamente.

O segundo capítulo discutiu este conjunto eclético de arquiteturas historicistas, denominadas de neorromânica, neogótica e neorrenascentista. Neste recorte que segue a pesquisa, as análises fazem referência aos períodos românico, gótico e renascentista, que foram tratados no capítulo 1. Assim, houve a contextualização destas igrejas, construídas na virada do século XIX para o XX, segundo um olhar político social, por meio de fatores que possibilitaram a edificação delas, contando com a influência de figuras tanto políticas como religiosas.

Discutiram-se os acontecimentos sociais e urbanos que cercaram a capital naquele período, tais como: a transição de São Paulo de cidade colonial à metrópole. Na cidade colonial, foi narrada como foi sua fundação e constituição. Além disso, também foram apresentadas como eram as edificações e os bairros naquele momento, bem como eram estabelecidas as relações sociais e culturais na época. Na São Paulo metrópole, foram discutidos os processos de remodelação e expansão urbana, chegada das indústrias e a constituição das paróquias. Junto a este contexto arquitetônico, foi apresentado o contexto político-social da época, como: o início da República, o fim da escravidão, o estabelecimento do estado laico, a economia cafeeira e o contexto cultural que acometia a população da classe mais abastada.

Já o terceiro capítulo se dedicou à análise profunda da cúpula das paróquias: Imaculado coração de Maria, Nossa Senhora da Consolação, Paróquia de Santo Agostinho, Paróquia Nossa Senhora Achirópita e a Catedral da Sé.

Apresentou como ocorreu a construção histórica dessas igrejas, e a forma como se deram as escolhas do estilo arquitetônico e o projeto das edificações. O retorno ao passado colonial paulista permitiu visualizar tamanha modificação das edificações, do espaço urbano e das relações sociais.

Estas análises abarcaram igrejas em sua formatação que se relaciona espacialmente com a cúpula e sua representação simbólica. Posteriormente, foram feitas análises da iconografia das pinturas realizadas sobre as cúpulas, tendo como suporte teórico Erwin Panofsky.

Ao analisar as pinturas por meio da iconografia proposta por Panofsky, desloca o significado impregnado na forma e pode dar abertura a novas conexões ainda não exploradas. A primeira etapa compreende a forma, depois pode fornecer bases como origem, autoria, autenticidade e datas. Procura-se influências teológicas, filosóficas e políticas, propósito, intenções pessoais por parte do autor ou encomendante. Isso permite dar visibilidade à obra para interpretações posteriores, pode encontrar evidências, mas não se compromete nem capacita a investigação da origem.

Estudar essas igrejas que participam de uma herança nacional que nos alcança possibilitou uma relação mais próxima entre a sociedade do tempo presente com o patrimônio. Isso permitiu enxergar a identidade diante da história, de modo que poderá chamar a atenção para expandir a conservação e manutenção de elementos da edificação que, por falta de exploração, podem se apagar nas linhas do tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTONIO, Pedro. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa344032/pedro-antonio>>. Acesso em: 15 de Jan. 2020.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **História dos Bispos e Arcebispos de São Paulo**. Bispos Diocesanos – Dom Duarte Leopoldo e Silva. Disponível em: <<http://arquisp.org.br/historia/dos-bispos-e-arcebispos/bispos-diocesanos/dom-duarte-leopoldo-e-silva>> Acesso em: 10/03/2020

_____. **Homenagem à memória de Dom Duarte Leopoldo e Silva**. Disponível em: <<http://arquisp.org.br/homenagem-a-memoria-de-dom-duarte-leopoldo-e-silva>>. Acesso em: 10/03/2020

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARROYO, Leonardo. **Igrejas de São Paulo**. Introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade. 2. ed. rev. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

_____. **Igrejas de São Paulo**: introdução ao estudo dos templos mais característicos de São Paulo nas suas relações com a crônica da cidade. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

ATELIÊ, Arte e Restauração. **A História da Igreja da Consolação: "matérias publicadas em jornal"**. 2013. Disponível em: <<https://www.ateliearterestauracao.com.br/a-historia-da-igreja-da-consolacao-pelo-jornal/>>. Acesso em: 09/07/2020.

BAETA, Rodrigo Espinha. **O barroco, a arquitetura e a cidade nos séculos XVII e XVIII**. Salvador: EDUFBA, 2012.

_____. **Teoria do Barroco**. Salvador: EDUFBA: PPGAU, 2012.

BARDI, Pietro Maria. **Introdução – Arte no Brasil**. São Paulo: Nova Cultural, 1986.

BARROS, Cida; LUCENA, Caio Cardoso; IPHAN. Soster; SCHMITT, Sandra. **Patrimônio Cultural Brasileiro (beta)**. Disponível em: <http://www.ipatrimonio.org/maps/todos/#!/map=38329>. Acesso em: 19/01/2020.

BUENO, Silveira. **Elogio Literário DE S. EXCIA. Dom Duarte Leopoldo e Silva E SILVA Arcebispo de São Paulo**. São Paulo: Livraria Acadêmica, 1939.

CHING, Francis D. K. **Dicionário visual de arquitetura** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CHIOZZINI, Daniel. GARDINI, André. Ecletismo atual. **Revista Eletrônica do Iphan**. Disponível em: <<https://www.labjor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=172>>. Acesso em: 05 Abr. 2020.

CUSTÓDIO, José de Arimathéia Cordeiro. **Características arquitetônicas medievais em fortificações brasileiras**. Disponível em: <<http://fortalezas.org/midias/arquivos/3413.pdf>> Acesso em: 19/01/2020.

COUTINHO, Evaldo. **O espaço da arquitetura**. Coleção Estudos 59. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2010.

CONTI, Flavio. **Como reconhecer a arte do renascimento**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

_____. **Como reconhecer a arte Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DAZZI, Arthur Valle Camila. **Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República**. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

DELELLIS ET ALIA. **Catedral da Sé: Arte e Engenharia**. São Paulo: Ed. Concremato, 2002.

DIAS, Sônia. **Verbetes**. Disponível em: <<https://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/silva-duarte-leopoldo-e>>. Acesso em: 10/03/2020

FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. 1.ed. São Paulo: Ed Nobel, 1987.

_____. **Arquitetura eclética no Brasil: o cenário da modernização**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N.Ser., n1, 1993.

FARIA, Antonio Augusto da Costa. **Iconografia Paulistana do século XIX**. Disponível em: <http://www3.sp.senac.br/hotsites/blogs/InterfacEHS/wpcontent/uploads/2013/08/1_RESENHAS_vol5n2.pdf> Acesso em 15 de jan.2020.

FRADE, Gabriel dos Santos. **Arquitetura e liturgia: as contribuições do movimento litúrgico à arquitetura católica paulistana (1933-1962)**. Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade de São Paulo – Faculdade de Teologia., 2012. Disponível em: <<https://leto.pucsp.br/bitstream/handle/18304/1/Gabriel%20dos%20Santos%20Frade.pdf>> Acesso em: 10 Out. 2019.

_____. **Antigos aldeamentos jesuíticos: a Companhia de Jesus e os aldeamentos indígenas**. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1993.

_____. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC-Livros Técnicos e

Científicos Editora S.A,1999.

GONÇALVES, Luciana Caldas. Considerações sobre o Ecletismo na Europa. In. FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. Disponível em: <<http://lcaldasg.blogspot.com/2010/03/consideracoes-sobre-o-ecletismo-na.html>>. Acesso em: 03 Mai. 2020.

HISTÓRIA, fotografias e significados das igrejas mais bonitas do Brasil. **Igreja do Imaculado Coração de Maria - São Paulo - SP**, 2020. Disponível em: <<https://sanctuarial.art/2016/01/13igreja-do-imaculado-coraçao-de-maria-sao-paulo-sp/>>. Acesso em: 25 Mai. 2020.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. **Arte Românica. História das Artes**, 2020. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-medieval/arte-romantica/>>. Acesso em: 15 Fev. 2020

JORGE, Clóvis de Athayde. **Santa Cecília: Contrastes e Confronto**. SP: DPH, 2006.

KOCH, Wilfried. **Dicionário dos estilos arquitetônicos**. Trad. Neide Luzia de Rezende. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KLEIN, Bruno, BORNGASSER, Barbara (orgs). **Neugotik global –kolonial-postklonial**. Madri: Iberoamericana Vervuert,2020.

LEMOS, Carlos A. C. **Arquitetura brasileira**. São Paulo: Melhoramentos: Edusp, 1979.

LIVRO TOMBO da Paróquia de Santo Agostinho.s/d

LURKER, Manfred. **Dicionário de Simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MALFATTI, Guilherme. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa343793/guilherme-malfatti>>. Acesso em: 15 de Jan. 2020.

MARTINS, Simone R.; IMBROISI, Margaret H.; LOPES, Marcio. **Arte românica. História das Artes No Mundo Arte Medieval**. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-medieval/arte-romantica/>>. Acesso em 13 Dez 2019.

MARX, Murilo. **Cidade brasileira**. São Paulo: Melhoramento, 1980.

MELO, Carlos Alberto Barreto Campelo. **Explorando a basílica Nossa Senhora da Penha, no Recife: incursões arquitetônicas e revelações artísticas**. VIII EHA – Encontro de História da Arte, 2012. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2012/Carlos%20Alberto.pdf>> Acesso em: 10 Out. 2019.

MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco mineiro**. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1969.

MATOS, Odilon Nogueira. **A cidade de São Paulo no século XIX: fisionomia da cidade na primeira metade do século XIX**. Revista de História, ano V, nº21, São Paulo, jan/jul. 1955.

MATRIZ Paroquial Imaculado Coração de Maria. Arquidiocese de São Paulo. **Região Episcopal da Sé**. Disponível em: <<http://arquisp.org.br/regiao/paroquias/paroquia-imaculado-coracao-de-maria/matriz-paroquial-imaculado-coracao-de-maria>>. Acesso em: 16 Dez. 2019.

MORSE, Richard M. **Formação Histórica de São Paulo (de Comunidade à Metrópole)**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970

MOTA, Paula de Brito. **A cidade de São Paulo de 1870 a 1930: café, imigrantes, ferrovia, indústria**. 2007. 181 p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) - Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2007.

MOYA, Antonio. In: ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9740/antonio-moya>>. Acesso em: 15 de Jan. 2020.

NESTOR FILHO, Reis Goulart, **Quadro da Arquitetura no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1973.

ONDARZA, Paolo. **A assunção de Maria nas Artes, Cidade do Vaticano**, 2018. Disponível em: <<http://www.psantoantonio.org.br/noticias/506/a-assuncao-de-maria-nas-artes>>. Acesso em: 27/07/2020

ORTEGA, Bianka Tomie. **Compassos e desajustes: o neo-gótico e o Brasil romântico**. 2003. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" Instituto de Artes do Planalto.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1976.

PARÓQUIA Imaculado Coração de Maria. **Revista da Secretaria da Paróquia Imaculado Coração de Maria**. São Paulo, s/d.

PATETTA, L. Considerações sobre o Ecletismo na Europa. In. FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Studio Nobel: EDUSP. 1987.

PAULINAS, Pia Sociedade Filhas de São Paulo. **Arquidiocese de São Paulo Mariano de La Mata Aparício**. Disponível em: <<http://www.paulinas.org.br/http://www.arquisp.org.br/liturgia/santo-do-dia/mariano-de-la-mata-aporicio>>. Acesso em: 15 de Jan. 2020.

PE. BOGAZ, Antônio; H. HANSEN, João. **E o guardião saiu gritando Nossa**

Senhora A- KIRÓS- PITA, 2017.

_____ **Paróquia Nossa Senhora Achiropita**. Disponível em: <<https://www.achiropita.org.br/a-paroquia/nossa-sra-achiropita>>. Acesso em 27 Nov. 2019.

PHILIPPOV, Karin. **A obra religiosa de Benedito Calixto de Jesus através do mecenato de Dom Duarte Leopoldo e Silva na Igreja de Santa Cecília**. Tese (Doutorado em História, na Área História da Arte), UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2016.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. Algumas considerações sobre o Neogótico no Brasil. In: VALLE, A.; DAZZI, C. (Org.). **Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República** - Tomo 2. Seropédica/ Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ; DezenoveVinte, 2010.

PINTO, A.A **A Cathedral de São Paulo**. São Paulo: Empeza Gráfica da “ Revista dos Tribunaes”, 1930.

PIO, Fernando. **1906-1987, A ordem terceira de São Francisco do Recife e suas igrejas**. Recife: Fasa, 2004.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. volume LXVI, São Paulo, 1969.

RIBEIRO, Nelson Pôrto. **Subsídios para uma história da construção luso-brasileira**. Rio de Janeiro: PoD, 2013.

RODRIGUES, José Wash. **Documentário arquitetônico**. Relativo à antiga construção civil no Brasil. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1944-5

ROMERO, Manme. **El Studio del Pintor Arquitectura en la Baja Edad Media: El Gótico Decorado en Inglaterra**. s/d. Disponível em: <<https://www.elestudiodelpintor.com/2017/05/arquitectura-la-baja-edad-media-gotico-decorado-inglaterra/>>. Acesso em: 15 Dez. 2019.

SANTANA, Pamela Cristine Rebelato. **Pequeno guia da Catedral da Sé de São Paulo**. Unesp, 2019

SANTOS, Amanda Brasílio. **Arquitetura Românica: O Desenvolvimento do primeiro grande sistema construtivo medieval**. Revista Ars Historica, ISSN 2178-244X, nº12, Jan/Jun 2016, p. 23-43. Disponível em: <<http://www.ars.historia.ufrj.br.>> Acesso em 20 de Jan.2020.

SANTOS, Marcos Eduardo Melo dos, SILVA, Suzana Aparecida da. Igreja Nossa Senhora da Consolação por Maximilian emil hehl (1891-1916): ecletismo na arquitetura sacra paulistana com predominância do neorromânico. **Revista Eletrônica Espaço Teológico** .ISSN 2177-952X. Vol. 9, n. 16, jul/dez, 2015.

SILVA, Dom Duarte Leopoldo et alli. **A Parochia de Santa Cecília A Mons**.

Marcondes Pedrosa 1904-1929. SP: Paróquia Santa Cecília, 1929, [s.p.].

TIRAPELI, Percival. **Igrejas barrocas do Brasil: Baroque churches of Brazil.** Editora Bianka Tomie Ortega. São Paulo: Metalivros, 2008.

_____. **Patrimônio colonial latino-americano.** São Paulo: Editora Sesc São Paulo, 2018. 320 p. il.

_____. **Patrimônio sacro na América Latina: arquitetura, arte e cultura no século XIX.** Organ: Percival Tirapeli e Danielle Manoel dos Santos Pereira. São Paulo: Arte Inteligente; Unesp, Instituição de Artes; ASSEER, Faculdade de São Bento de São Paulo, 2017.

VALLADARES, Clarival do Prado. **Nordeste histórico e monumental.** s/d.

VERMEERSCH, Paula. **Aspectos ornamentais de igrejas católicas neogóticas brasileiras (c.1860-c.1960).** Rio de Janeiro, v. XI, p. 10, 2016. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/pfv_neogotico.html> Acesso em: 03 Mai. 2020

_____. **Arquitetos Italianos no Segundo Reinado.** Sobre as trajetórias de Cristoforo Bonini e Samuele Malfatti. DROPS (SÃO PAULO), v. ano 17, p. 1, 2017. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/17.116/6_528>. Acesso em: 28 abr. 2020.

VILANO, Francisco. **Pedaço da vida. seu espaço na Vila Mariana. História do bairro de Vila Mariana.** 23 ed. Nov/2003. Disponível em: <<http://www.pedacodavila.com.br/materia/?matID=1467>>. Acesso em: 15 de jan. 2020.

VIOTTI, Hélio Abranches. Expansão da igreja no Brasil independente. **Revista de História.** 1972.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente.** Tradução João Azenha Júnior. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

_____. **Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália.** Tradução Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

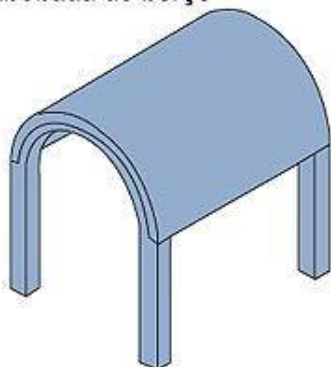
WOODFIELD, Richard. (Org). **Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura.** Trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 2017.

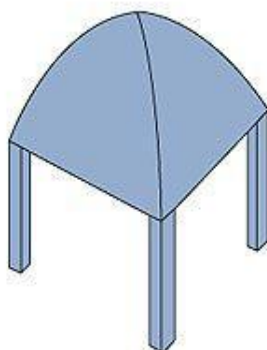
GLOSSÁRIO

Abóbada: Cobertura arqueada, ou seja, em formato de arco, que fica apoiada em pilares, paredes ou muros. É uma construção que tem como objetivo de cobrir um espaço, ela pode ser constituída de pedras, tijolos ou concreto. Possui variantes como:

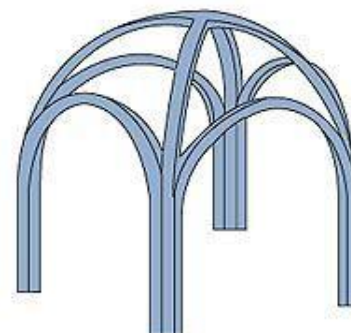
Abóbada de berço



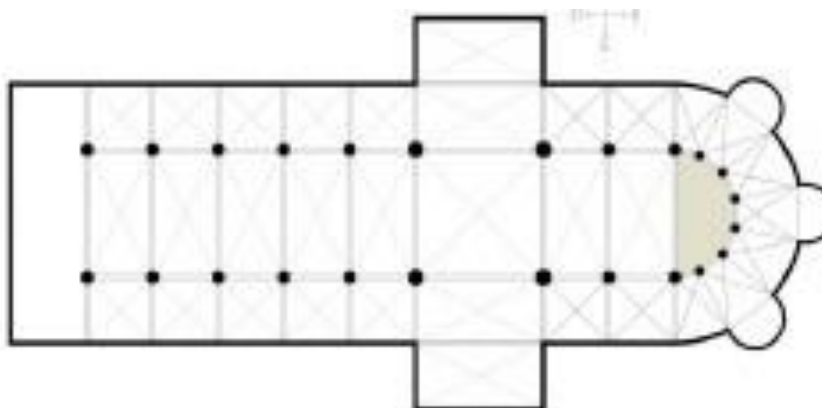
Abóbada de aresta



Abóbada de cruzeta



Abside: Ambiente semicircular que se projeta para fora da construção, situado nos fundos, funciona como acréscimo e é também uma espécie de nicho. Possui cobertura abobadada, ou é arrematado por uma semi-cúpula.



Acanto: Na arquitetura, é o ornamento que apresenta o design das folhas de uma espécie de planta nativa do Mediterrâneo. Comumente inserida na decoração de capiteis de colunas da ordem coríntia.

Alegoria: Representação figurativa de elementos imateriais como: sentimentos, ideias, qualidades ou pensamentos.

Alinhamento: Na arquitetura, é a disposição linear de edificações que são alinhadas pela margem frontal da construção formando o eixo da via pública.

Altar: Mobiliário situado em uma igreja utilizado pelo padre para realizar a cerimônia e ritual do culto Católico, ou seja, a Missa. O altar representa a mesa onde Jesus celebrou a partilha do pão com os apóstolos.

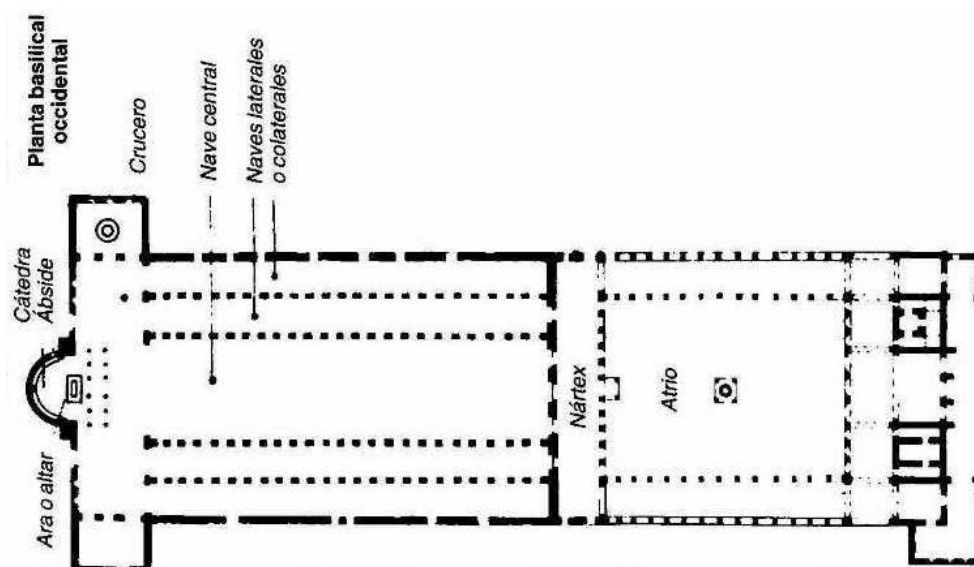
Alvenaria: Material e técnica utilizada para construir paredes.

Arabescos: Elemento decorativo de origem árabe feito em relevo, pintura ou desenho, cujo estilo é caracterizado por suas linhas cruzadas, flores e ramos.

Arcada: Sucessão de arcos alinhados

Arco: Estrutura arqueada, curvada que emoldura um vão e sustenta o peso vertical da edificação.

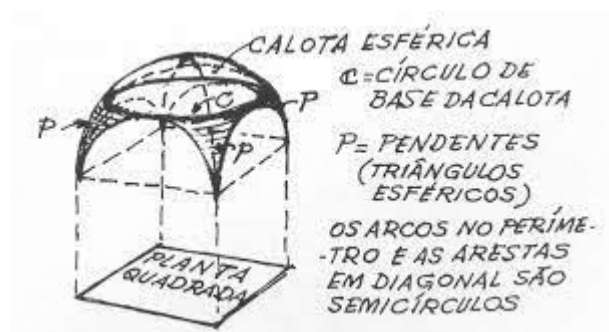
Átrio: Pátio central de uma basílica ou convento.



Aréola: Na pintura é um círculo dourado ou luminoso situado em torno entorno da cabeça dos santos da religião católica, conferindo a eles o símbolo de santidade,

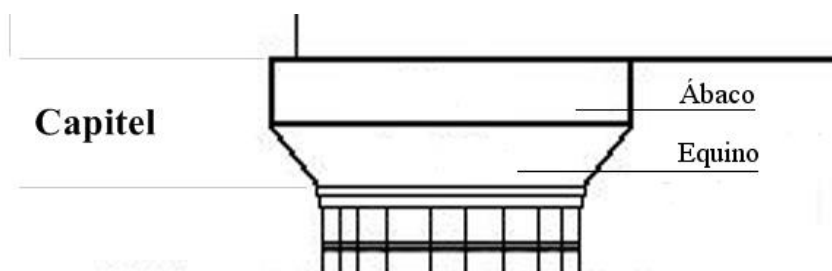
que contém uma aura pura.

Calota: Cobertura semiesférica situada no topo de uma cúpula.



Capela: Sinônimo de ermida, é uma pequena igreja subordinada a uma paróquia.

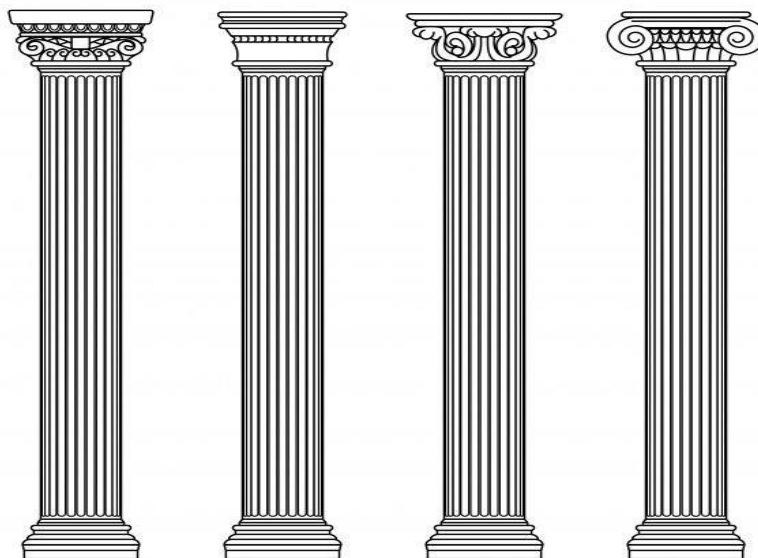
Capitel: Parte superior de uma coluna que liga seu corpo a cobertura ou viga.



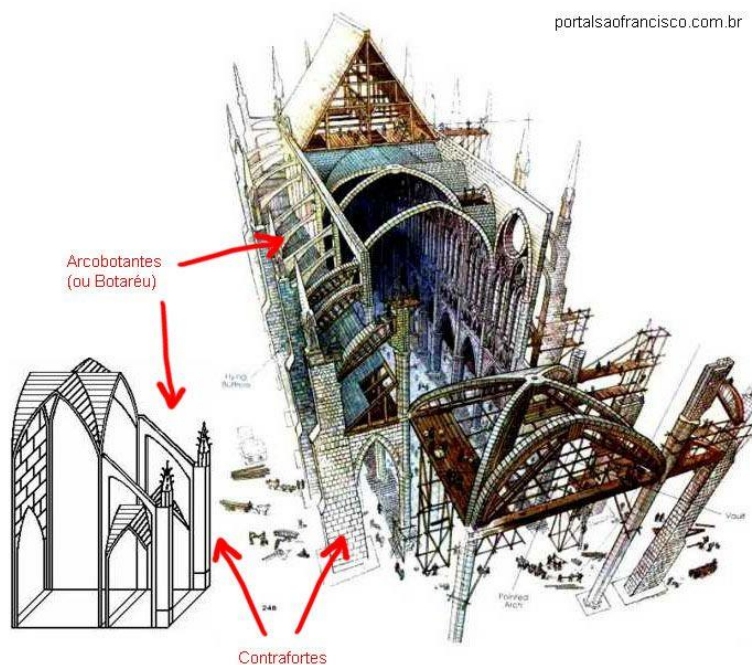
Catedral: Igreja Matriz, Sé, aquela que é a principal de uma diocese em que se situa o trono episcopal.

Clerestório: Parede superior de uma nave central composta por várias janelas que dão para um vão em um espaço interno criado por um telhado adjacente.

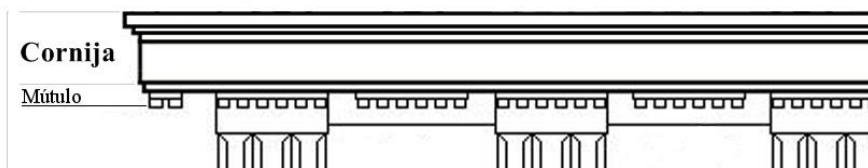
Coluna: Estrutura vertical e estreita de uma construção que suporta cargas estruturais verticais sustentando um arco.



Contrafortes: Estruturas inseridas na lateral de um muro ou muralha que serve para sustentar pressões provenientes de uma abóbada.

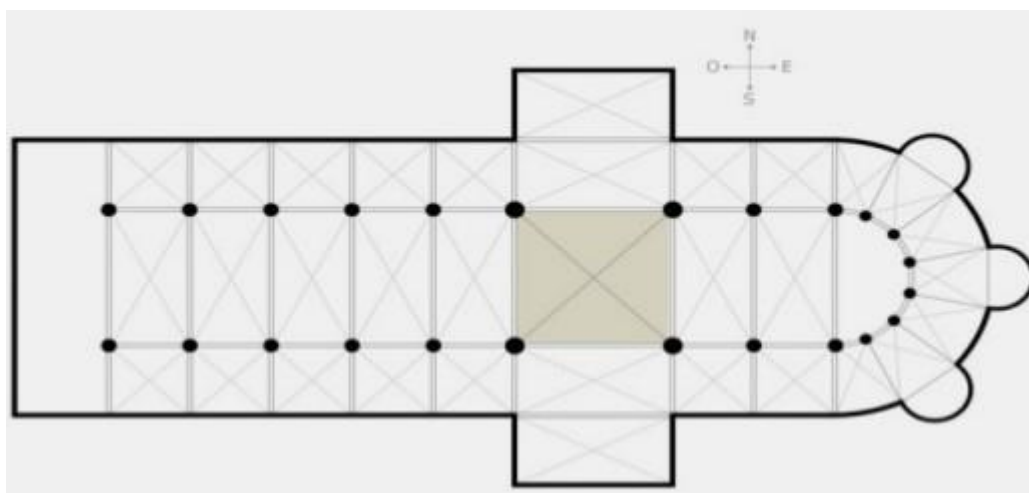


Cornija: Friso ornamental que emoldura e coroa uma parede, beiral, porta ou janela.

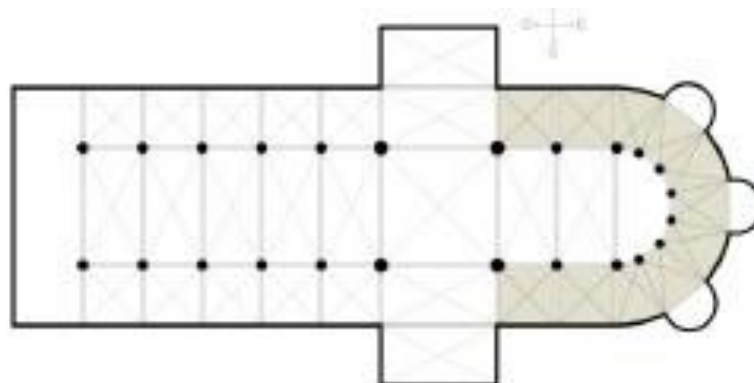


Cripta: Ambiente subterrâneo construído em uma igreja, onde ficam enterrados os corpos dos sacerdotes e aristocratas.

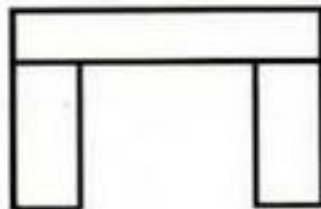
Cruzeiro: Local em que se intersecciona a nave e o transepto, em uma igreja cuja planta é em formato de cruz.



Deambulatório: Corredor semicircular disposto entorno da abside e coro. É um local de passagem, quando concebido foi destinado ao uso dos peregrinos que frequentavam as basílicas.



Dintel: Barra estrutural horizontal disposta sobre dois pilares um em cada extremidade.



Estilo: Classificação de um tipo de arquitetura pertencente a um período, local, dotado de características particulares na técnica construtiva e estética.

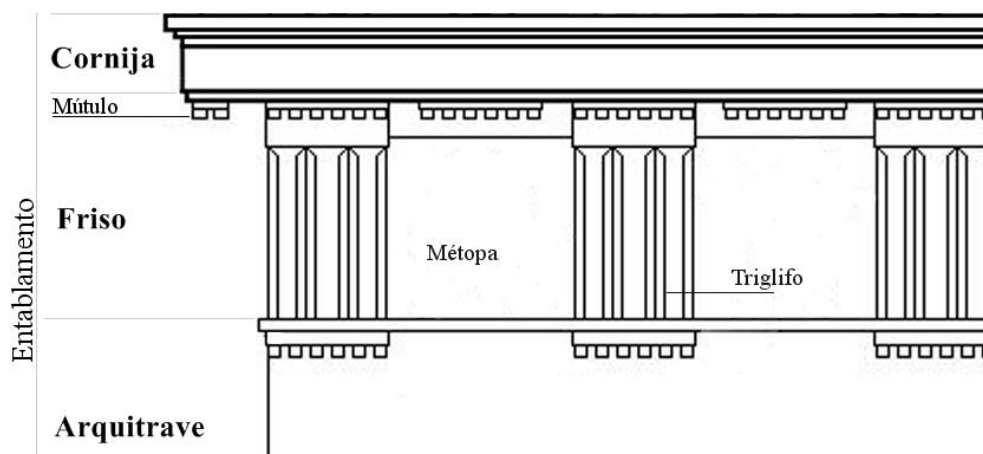
Evangelistas: São quatro personagens sagrados da Igreja Católica, sendo eles: São Marcos, Matheus, Lucas e João. Foram aqueles que escreveram os quatro evangelhos do Novo Testamento da Bíblia.

Estrutura: Elementos de sustentação de uma construção, esqueleto.

Fachada: Face frontal de uma edificação.

Fortaleza: Edificação militar feita com resistentes muralhas para defender uma civilização e suas terras de ataques de invasores.

Friso: Faixa decorada de uma parede, que fica situada entre a cornija e o entablamento.



Frontão: Elemento arquitetônico triangular, situado na parte superior da fachada de uma edificação.



Geometria: Área da matemática que estuda as formas.

Guirlanda: Coroa feita com ramagens e flores.

Ícone: Pintura representativa de um personagem sagrado, que era realizada na Europa Oriental. Eram mosaicos ou pintura sobre madeira com uso de ouro no fundo.

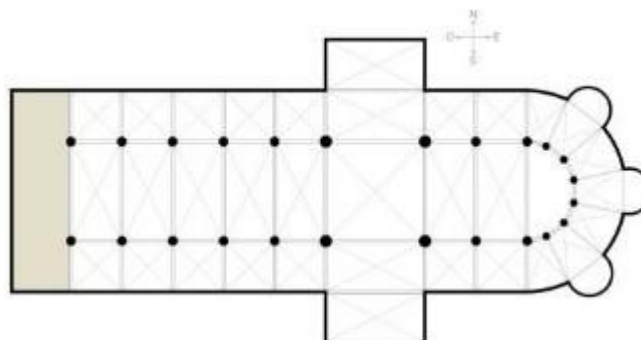
Lanterna: Pequena claraboia inserida em cima da cúpula.

Medalhão: Elemento decorativo de forma oval ou circular, comumente usado em brasões.

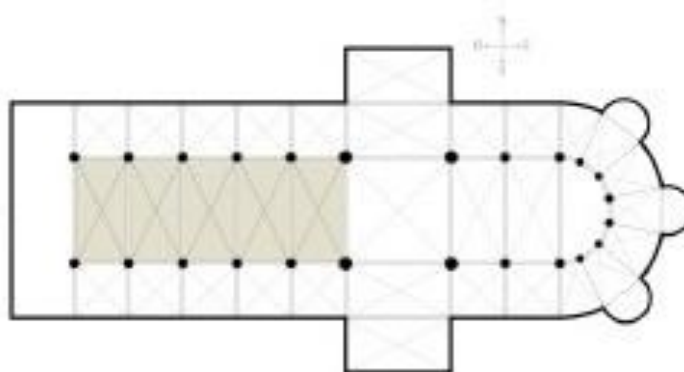
Monumento: Obra arquitetônica ou escultórica que guarda a memória histórica de um evento importante a civilização que pertence.

Mosteiro: Convento, morada dos monges.

Nartex: Área de entrada de um templo.



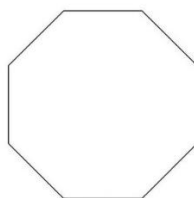
Nave central: Espaço que constitui o corpo central de uma igreja, onde permanecem os fiéis.



Nervura: Relevo saliente que se estende dos arcos presentes na abóbada.

Ordem: Organização de elementos arquitetônicos, com regras de medidas e disposição. Criada durante o período clássico, os pilares de ordem: dórica, jônica e coríntia.

Octógono: Figura geométrica de oito lados derivada do círculo.



Ornamento: Elementos decorativos de uma edificação arquitetônica.

Revestimento: Materiais que cobrem a estrutura de uma edificação e sugere um

acabamento estético.

Templo: Tipo de edificação arquitetônica destinada ao uso religioso.