

Marcia Aparecida da Costa Poppe

**O MOSTEIRO DE NOSSA SENHORA DAS GRAÇAS
UM ESPAÇO SAGRADO DE HABITAR
NA ARQUITETURA DE FRANCISCO BOLONHA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Arquitetura na área de concentração Teoria e Projeto.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Beatriz Santos de Oliveira

Rio de Janeiro
Fevereiro 2004

Poppe, Marcia Aparecida da Costa

O Mosteiro de Nossa Senhora das Graças em Belo Horizonte: um espaço sagrado de habitar na arquitetura de Francisco Bolonha / Marcia Aparecida da Costa Poppe. – Rio de Janeiro, 2004.

xxix, 250 f.

Orientadora: Beatriz Santos de Oliveira

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

1. Francisco Bolonha. 2. Arquitetura Moderna Brasileira. 3. Mosteiro de Nossa Senhora das Graças. 4. Habitar. 5. Universidade Federal do Rio de Janeiro – Bibliotecas. I. Título.

Ao sonho de voar,
tantas vezes realizado.

AGRADECIMENTOS

Ao longo deste trabalho, tive a oportunidade e a honra estar com diversas pessoas em diversos lugares. Algumas, as conhecia de nome. Outras, já eram velhas conhecidas. Outras ainda, surgiram ao acaso e tornaram minha caminhada muito mais branda do que eu poderia imaginar. A todas elas, muito obrigada.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro recebido durante o ano de 2002, e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo mesmo apoio recebido em 2003.

A meus pais, Paulo e Maria Theresinha, por tudo.

No Rio de Janeiro:

A Francisco Bolonha, pelas diversas entrevistas concedidas, pela paciência e boa-vontade em procurar responder a todas as minhas perguntas.

À Regina Bolonha, pelos encontros e pela confiança.

À Beatriz, minha orientadora, por ter estado ao meu lado desde o princípio, por ter me mostrado tantos caminhos e possibilidades, por saber compartilhar o saber de forma tão generosa, por sua disponibilidade, dedicação, sinceridade e exigência, mas principalmente, pela amizade e compreensão.

Às minhas amigas de turma: Alessandra, Ana Cláudia, Ana Eugênia, Annie, Eloísa, Ethel, Glauci, Keiko, Monique e Sonia. Pela oportunidade de tê-las conhecido, pela constante troca dentro e fora da sala de aula, pela alegria nas horas de festa e pelo apoio nas horas mais difíceis.

Aos professores Carlos Murad, Cristiane Duarte, Fernando Lima, Guilherme Lassance, Lais Bronstein, Luiz Manoel, Mario Ceniuel, Milton Feferman, Miriam de Carvalho, Paulo Afonso Rheingantz e Vera Tângari. Por tudo aquilo que possa, direta ou indiretamente, ter contribuído para a realização deste trabalho.

Ao Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, especialmente à Prof. Elizabete Rodrigues Martins, por ter aberto a “Coleção Bolonha” a todas as minhas consultas.

Agradeço também aos estagiários do Núcleo, que de uma forma ou de outra, em muito colaboraram com esta pesquisa.

Ao Prof. Paulo Jardim, pela valiosa sugestão no início do curso.

Ao Prof. Roberto Condurú, pelas recomendações no início da pesquisa, por fazer parte de minha Banca de Qualificação, e principalmente, por todas as críticas e comentários fundamentais.

À arquiteta Isa Bisaggio e ao engenheiro Isaac Hazan, pelas entrevistas concedidas.

A D. Roberto Lopes, D. Gregório e D. João Evangelista, pela atenção com que fui recebida e encaminhada ao Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, à Casa do Alto e ao Edifício Diogo de Brito.

À Sueli Loureiro, atual proprietária da Casa Accioly, aos moradores do Conjunto Residencial Paquetá e aos proprietários da Casa Adolpho Bloch, representados por Marta de Souza Lima, por tão gentilmente terem aberto as portas de suas casas para esta pesquisa.

À minha prima Maria do Rosário, pelo apoio, pelo exemplo de força de vontade e pelas conversas durante os períodos mais difíceis deste trabalho. Mesmo nas horas em que não havia tempo para conversas, saber que você enfrentou um mestrado trabalhando, grávida e amamentando, me fazia acreditar que, sem nada disso, eu também conseguiria.

Em Cataguases:

A Marcelo Peixoto, Dalmir Antunes de Oliveira, Letícia Ribeiro de Souza Silva e Flávia Massena, do Instituto Francisca de Souza Peixoto, pela atenção que me dedicaram quando aí estive. Pelas rápidas respostas aos incontáveis e-mails que enviei e por me remeterem – sem ônus – toda a documentação de que precisei após ter voltado ao Rio de Janeiro.

Às clientes (e amigas) de Francisco Bolonha, que me concederam importantes entrevistas: D. Josélia Pacheco de Medeiros, D. Nélia de Souza Peixoto, D. Célia Peixoto de Barros Lemos e D. Nanzita Salgado.

Às Irmãs Carmelitas do Educandário Dom Silvério, especialmente à Ir. Emília, que ao longo de uma agradável entrevista, guiou-me pelos espaços da instituição. Às meninas, pelo ótimo dia que passei com todas vocês.

Em São Carlos:

Ao Prof. Hugo Segawa, por fazer parte de minha Banca de Qualificação, pelas críticas, sugestões e indagações que muito me fizeram refletir e considerar nestes últimos sete meses.

A Oigres Leici Cordeiro de Macedo, cujo trabalho de Dissertação de Mestrado intitulado "Francisco Bolonha: Ofício da Modernidade", muito me auxiliou desde 24 de junho de 2003, data em que foi defendido no Departamento de Arquitetura da Escola de Engenharia de São Carlos (Universidade de São Paulo).

Em Belo Horizonte:

Às Monjas Beneditinas do Mosteiro de Nossa Senhora das Graças:

Madre Abadessa Estefânia, Madre Inês, Madre Mectildes, Madre Luzia, Ir. Myriam, Ir. Maristella, Ir. Maria, Ir. Anastásia, Ir. Blandina, Ir. Timóthea, Ir. Cristina, Ir. Helena, Ir. Maria Inês, Ir. Úrsula, Ir. Rosa, Ir. Maria Severina, Ir. Maria Madalena, Ir. Emerenciana, Ir. Rafaela, Ir. Ângela, Ir. Hildegardes, Ir. Ana, Ir. Maria Petra, Ir. Maria da Graça, Ir. Agostinha, Ir. Marcella, Ir. Pia, Ir. Walburga, Ir. Águeda, Ir. Paula, Ir. Maura, Ir. Maria Regina, Ir. Filomena, Ir. Maria José, Ir. Margarida Lúcia, Ir. Plácida, Ir. Agnes, Ir. Lúcia, Ir. Maria Teresa, Ir. Isabel, Ir. Maria Rita, Ir. Rosália, Ir. Clara, Ir. Marta Beatriz, Ir. Roberta, Ir. Dalva, Ir. Elinete, Ir. Sebastiana e Graciele.

Por terem me recebido em sua casa e me tratado de modo tão especial. Por me deixarem conhecer, de perto, um pouco sobre a forma pela qual optaram estar no mundo. Por me fazerem entender a natureza de uma vida regrada e vivida em comunidade. Pelas orações, pelas entrevistas, pelos depoimentos, desenhos, poemas, cartas e e-mails. Por terem me proporcionado ouvir o som dos cinco sinos, num dia como outro qualquer.

Pela graça com que se deixaram fotografar. Por tudo isto e tudo aquilo que não me é possível transformar agora em palavras.

À D. Margarida, moradora de Vila Paris e vizinha do Mosteiro de Nossa Senhora das Graças, pela entrevista, pelas fotografias cedidas e por aquelas que pude tirar de sua varanda em direção ao Mosteiro, e pelo apoio durante minha primeira ida a Belo Horizonte.

Às Irmãs Carmelitas da Casa Central, especialmente à Madre Marlene, por me receber e me permitir consultar os arquivos necessários.

À Fátima Cristina Araújo, do Departamento de Edificações da Secretaria Municipal de Regulação Urbana da cidade de Belo Horizonte, pela simpatia e agilidade em localizar o projeto e o endereço de que precisava, no dia em que eu precisava.

À D. Magui Alvim, pela visita e pela entrevista concedida.

Em São Paulo:

À Ir. Escolástica, Prioriza da Abadia de Santa Maria, por me permitir uma visita especial em sua casa e pela entrevista concedida.

A meu irmão Gustavo, minha cunhada Elisa e meus sobrinhos Julia e Eduardo. Por cruzarem a cidade de um lado a outro, me levarem à Abadia e aguardarem pacientemente o fim de minha pesquisa naquele dia.

Agradeço finalmente, a todos aqueles cujos nomes não se encontram nesta lista, mas que em algum momento, também colaboraram com este trabalho.

SUMÁRIO

Lista de Figuras	xi
Lista de Siglas	xxvii
Resumo	xxviii
Abstract	xxix
Introdução	1
1. O Habitar do Arquiteto (ou Habitar o <i>Certo</i>)	15
1.1 O Habitar Heideggeriano	16
1.2 <i>A Casa da Infância</i>	20
1.3 Para Dentro da Concha	27
1.4 Aspectos da Arquitetura de Francisco Bolonha	44
2. O Mosteiro Beneditino: um espaço sagrado de habitar	75
2.1 Habitar o Sagrado Poeticamente	78
2.2 Uma Obra de Igreja	84
2.3 Programa de Vida e de Arquitetura	89
A Passagem das Horas	98
O Som e o Sentido	100
Clausura: Recolhimento e Contemplação	103
O Lugar da Meditação	104
2.4 O Tempo e as Transformações	110
As Fachadas	110
Organização Espacial e Funcional	130
Do Oratório do Mosteiro	167
Dos Claustros do Mosteiro	188
Desenho de Mobiliário	198

Reflexões acerca de uma Modernidade Singular _____ 207

Uma determinada visão de mundo, um modo sagrado
de habitar _____ 218

O *Certo* como síntese de uma obra
e de um habitar _____ 225

Referências Bibliográficas _____ 237**Apêndices** _____ 246

LISTA DE FIGURAS

1. Francisco Bolonha em sua residência em São Conrado no Rio de Janeiro, em setembro de 1994. (Fonte: Acervo familiar de Francisco Bolonha) – [p. 2]
2. Perspectiva interna para o 21º pavimento da Sede da Administração Central da Viação Férrea do Rio Grande do Sul. (Fonte: BONDUKI, 2000, p. 73) – [p. 29]
3. Francisco Bolonha com Carmen Portinho e Charlotte Perriand. (Fonte: NPD/FAU/UFRJ) – [p. 30]
4. Escola Roma em Copacabana (Rio de Janeiro). Fachada posterior com os painéis de azulejo de Regina Bolonha. (Foto: M. Poppe, fevereiro de 2004) – [p. 34]
5. Detalhe do painel de azulejo de Regina Bolonha na Escola Roma. (Foto: M. Poppe, fevereiro de 2004) – [p. 34]
6. Casa Nelson Collart em Itaipava. (Fonte: NPD/UFRJ) – [p. 35]
7. Vila Operária em Cataguases. (Foto: M. Poppe, outubro de 2003) – [p. 35]
8. Projeto de paisagismo de Francisco Bolonha para a residência de Josélia Pacheco de Medeiros. (Fonte: Acervo pessoal de D. Josélia) – [p. 36]
9. Fotografia da Planta de Situação do Educandário Dom Silvério (Fonte da imagem: Acervo da Casa Central Carmelita em Belo Horizonte) – [p. 36]
10. Altar da igreja do MNSG. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 37]
11. Retrato de Francisco Bolonha elaborado por Aldary Toledo. (Fonte: Acervo pessoal de Francisco Bolonha) – [p. 38]
12. Retrato de Regina Bolonha elaborado por Aldary Toledo. (Fonte: Acervo pessoal de Francisco Bolonha) – [p. 38]
13. Carta de Carlos Lacerda para Francisco Bolonha. (Fonte: IFSP) – [p. 39]
14. Casa do Alto, fachada posterior. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 41]
15. Casa Klabin, no Cosme Velho – Rio de Janeiro (Fonte: Revista Habitat 25) – [p. 41]
16. Casa Adolpho Bloch. (Foto: M. Poppe, fevereiro de 2004) – [p. 45]
17. Detalhe dos pilares frontais da Casa Adolpho Bloch. Ao fundo, o muro de embasamento. (Foto: M. Poppe, fevereiro de 2004) – [p. 45]
18. Interior da residência de Nanzita Salgado em Cataguases, com afresco “A Lenda do Rapto de Helena de Tróia”. (Foto: M. Poppe, outubro 2003) – [p. 47]
19. Interior da Capela Santa Maria, na Casa Accioly em Petrópolis. (Foto: M. Poppe, abril 2003) – [p. 47]
20. Painel de Anísio Medeiros. (Foto: M. Poppe, outubro 2003) – [p. 48]

21. Detalhe do painel do jazigo da família de Madre Inês Cançado Bahia em Belo Horizonte. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 48]
22. Detalhe do nome do arquiteto e data da obra, no hall de acesso ao Edifício Diogo de Brito. (Foto: M. Poppe, outubro 2003) – [p. 48]
23. Fachada posterior (Edifício Diogo de Brito). (Foto: M. Poppe, outubro 2003) – [p. 48]
24. Fachada frontal do Jazigo da Família Bahia Mascarenhas. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 48]
25. Conjunto Residencial Paquetá (1949-1952). (Fonte: Architektur und Wohnform, 1962) – [p. 52]
26. Conjunto Habitacional Vila Isabel (1955). (Fonte: Bauen+Wohnen, 1962) – [p. 52]
27. Jardim interno, Casa Accioly (1949-51). (Foto: M. Poppe, abril 2003) – [p. 53]
28. Sala de estar, Casa Nanzita Salgado (1956). (Foto: M. Poppe, outubro 2003) – [p. 53]
29. Circulação no segundo pavimento da Casa Nanzita Salgado (1956). (Foto: M. Poppe, outubro 2003) – [p. 54]
30. Trecho do desenho para o projeto do Mosteiro da Ressurreição em São Sebastião do Alto. (Fonte: Francisco Bolonha) – [p. 55]
31. Detalhe da base do pilar na Casa Adolpho Bloch em Teresópolis. (Foto: M. Poppe, fevereiro de 2004) – [p. 56]
32. Escola Dr. Cícero Penna em Copacabana, Rio de Janeiro. (Foto: M. Poppe, fevereiro de 2004) – [p. 56]
33. Casa Magui Alvim, em Belo Horizonte. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 61]
34. Detalhe da fachada da Casa Magui Alvim. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 61]
35. Fachada posterior da Casa Magui Alvim. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 61]
36. Acesso à Casa Alvim. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 62]
37. Planta pavimento inferior da Casa Magui Alvim. (Desenho: M. Poppe) – [p. 63]
38. Planta pavimento térreo da Casa Magui Alvim. (Desenho: M. Poppe) – [p. 63]
39. Planta pavimento superior da Casa Magui Alvim. (Desenho: M. Poppe) – [p. 63]

40. Planta pavimento térreo da Casa do Arquiteto, na Barra da Tijuca. (Desenho: M. Poppe, a partir de plantas do acervo da "Coleção Bolonha" - NPD/FAU/UFRJ) – [p. 64]
41. Planta pavimento superior da Casa do Arquiteto, na Barra da Tijuca. (Idem) – [p. 64]
42. Planta pavimento térreo da Casa de Brasília. (Idem) – [p. 65]
43. Planta pavimento superior da Casa de Brasília. (Idem) – [p. 65]
44. Esquadria no pavimento superior da Casa Alvim. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 66]
45. Casa Moller, em Viena (Adolf Loos, 1928). (Fonte: GRAVAGNUOLO, 1982, p. 194) – [p. 67]
46. Casa Scheu, em Viena (Adolf Loos, 1912). (Fonte: GRAVAGNUOLO, 1982, p. 148) – [p. 67]
47. Casa Modernista, em São Paulo (Gregori Warchavchik, 1927-28). (Fonte: BRUAND, 2002, p. 66) – [p. 67]
48. Fachada Principal (NE) da Casa do Arquiteto na Barra da Tijuca. (Fonte: Coleção Bolonha, NPD/FAU/UFRJ) – [p. 68]
49. Fachada lateral direita (SE), da Casa do Arquiteto na Barra da Tijuca. Sem escala. (Fonte: Coleção Bolonha, NPD/FAU/UFRJ) – [p. 68]
50. Fachada posterior (SO), da Casa do Arquiteto na Barra da Tijuca. Sem escala. (Fonte: Coleção Bolonha, NPD/FAU/UFRJ) – [p. 68]
51. Fachada lateral esquerda (NO), da Casa do Arquiteto na Barra da Tijuca. Sem escala. (Fonte: Coleção Bolonha, NPD/FAU/UFRJ) – [p. 69]
52. Corte longitudinal da Casa do Arquiteto na Barra da Tijuca. Sem escala. (Fonte: Coleção Bolonha, NPD/FAU/UFRJ) – [p. 69]
53. Corte longitudinal da Casa Magui Alvim, em Belo Horizonte. Sem escala. (Fonte: Departamento de Edificações da Secretaria Municipal de Regulação Urbana da cidade de Belo Horizonte) – [p. 69]
54. Fachadas da Casa de Brasília. (Fonte: Coleção Bolonha, NPD/FAU/UFRJ) – [p. 70]
55. Estudo para a Casa Uller/Bolonha. Planta primeiro pavimento. (Fonte: IFSP) – [p. 71]
56. Estudo para a Casa Uller/Bolonha. Planta segundo pavimento. (Fonte: IFSP) – [p. 71]
57. Planta da Casa Uller. Estudo de junho de 1999. (Fonte: IFSP) – [p. 72]
58. Planta da Casa Uller. Estudo de agosto de 1999. (Fonte: IFSP) – [p. 72]
59. Zoneamento na planta para o Mosteiro de San Gallen (Fonte: <http://www.drexel.edu/>) – [p. 91]

60. Planta do primeiro pavimento do MNSG. Segunda versão de projeto. (Desenho: M. Poppe) – [p. 95]
61. Planta do segundo pavimento do MNSG. Segunda versão de projeto. (Desenho: M. Poppe) – [p. 96]
62. Planta do sub-solo do MNSG. Segunda versão de projeto. (Desenho: M. Poppe) – [p. 97]
63. Monjas na oficina de pintura e escultura. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 99]
64. Monjas beneditinas em atividade de preparo das frutas. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 99]
65. Lavanderia no sub-solo. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 99]
66. Recreio das noviças e postulantes, quinta-feira, 6/11/2003. (Foto: M. Poppe) – [p. 100]
67. Idem, quinta-feira, 6/11/2003. (Foto: M. Poppe) – [p. 100]
68. Idem, sábado, 8/11/2003. (Foto: Beatriz Oliveira) – [p. 100]
69. Esquema do aleatório posicionamento das monjas antes das Horas Litúrgicas. Primeiro pavimento, sem escala. (Desenho: M. Poppe) – [p. 101]
70. Idem. Segundo pavimento, sem escala. (Desenho: M. Poppe) – [p. 101]
71. Posicionamento das monjas na preparação para as Horas Litúrgicas, após o toque dos sinos. Primeiro pavimento, sem escala. (Desenho: M. Poppe) – [p. 102]
72. Idem. Segundo pavimento, sem escala. (Desenho: M. Poppe) – [p. 102]
73. Vista do mosteiro, a partir de uma das edificações vizinhas. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 104]
74. A torre do campanário, de um dos bairros vizinhos. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 105]
75. Planta de situação (Desenho: M. Poppe sobre planta aerofotogramétrica) – [p. 106]
76. Corte transversal esquemático do terreno, sem escala. (Desenho: M. Poppe) – [p. 106]
77. Corte longitudinal esquemático do terreno, sem escala. (Desenho: M. Poppe) – [p. 106]
78. Mapa da cidade de Belo Horizonte. (Desenho: M. Poppe sobre Mapa Turístico da Prefeitura de BH) – [p. 106]
79. Foto aérea do MNSG, 1953. (Fonte: www.belo Horizonte.com.br/appleltBH_pt.html) – [p. 107]
80. Foto aérea do MNSG, 1967. (Fonte: www.belo Horizonte.com.br/appleltBH_pt.html) – [p. 107]

81. Foto aérea do MNSG, 1989. (Fonte: www.belo Horizonte.com.br/appletBH_pt.html) – [p. 107]
82. Foto aérea do MNSG, 1999. (Fonte: www.belo Horizonte.com.br/appletBH_pt.html) – [p. 107]
83. Foto aérea do MNSG, vôo de 1976. (Fonte: Prefeitura de Belo Horizonte) – [p. 107]
84. Aproximação ao edifício, imagem 1. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 108]
85. Aproximação ao edifício, imagem 2. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 108]
86. Aproximação ao edifício, imagem 3. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 108]
87. Aproximação ao edifício, imagem 4. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 108]
88. Dom Inácio Barbosa Accioly. (Fonte: ROCHA, 1991) – [p. 109]
89. Fachada frontal. Primeira versão de projeto. (Desenho da autora, sobre plantas cedidas pelo Mosteiro) – [p. 111]
90. Fachada frontal. Segunda versão de projeto. (Desenho da autora, sobre plantas cedidas pelo Mosteiro) – [p. 111]
91. Torre sineira da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 112]
92. Torre sineira do MNSG. (Fonte: MNSG) – [p. 112]
93. Perspectiva da Igreja de Monlevade. Lúcio Costa, 1934. (Fonte: COSTA, 1995) – [p. 113]
94. Esquema comparativo Pampulha x Mosteiro. (Desenho: M. Poppe) – [p. 113]
95. Esquema de localização do trecho de fachada da Fig 96. (Desenho: M. Poppe) – [p. 114]
96. Trecho da fachada nordeste (Frontal) com especificação dos acabamentos. (Desenho da autora, a partir de plantas do acervo do MNSG) – [p. 114]
97. Opção de projeto em que o volume da nave dos fiéis é afastado do alinhamento da Rua do Mosteiro e da Igreja do Coro. (Fonte: Acervo do MNSG) – [p. 115]
98. Trecho pavimento térreo – detalhe da fachada das igrejas. (Desenho da autora, a partir de plantas do acervo do MNSG) – [p. 115]
99. Trecho da fachada da Igreja dos Fiéis, com a especificação de Bolonha: Combogó. (Fonte: MNSG) – [p. 116]
100. Fachada nordeste – volumes alinhados com revestimento em lito-cerâmica. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 116]
101. Detalhe da marquise em concreto no átrio da Igreja dos Fiéis, ocultada pelo fechamento imposto à fachada. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 116]
102. Detalhe da alteração no projeto de Bolonha. (Fonte: MNSG) – [p. 116]
103. Trecho de fachada referente aos fundos do altar, com o revestimento em lito-cerâmica. (Fonte: MNSG) – [p. 117]

104. Desenho do topo da torre do MNSG (vista frontal) com a mudança da especificação de revestimento para lito-cerâmica. (Fonte: MNSG) – [p. 118]
105. Vista do portão de acesso à Portaria – opção em madeira, não realizada. (Desenho da autora, a partir das plantas encontradas no acervo do MNSG) – [p. 118]
106. Estudo de Francisco Bolonha para o atual portão de entrada do Mosteiro. (Fonte: Acervo do MNSG) – [p. 119]
107. Vista do portão de acesso à Portaria. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 119]
108. Imagem do portão existente. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 119]
109. Detalhe do portão em ferro, desenhado por Francisco Bolonha. (Fonte: MNSG) – [p. 119]
110. Fachada Posterior. Primeira versão de projeto. (Desenho: M. Poppe) – [p. 121]
111. Fachada Posterior. Segunda versão de projeto. Sem escala. (Desenho: M. Poppe) – [p. 121]
112. Vista da fachada posterior do bloco principal do Educandário Dom Silvério em Cataguases. (Foto: M. Poppe, outubro 2003) – [p. 122]
113. Vista da Escola Municipal Joaquim Abílio Borges (Rio de Janeiro, 1964). (Foto: M. Poppe, agosto de 2003) – [p. 122]
114. Casa do Alto (Rio de Janeiro, 1984). (Foto: M. Poppe, outubro de 2003) – [p. 122]
115. Detalhe da fachada posterior do MNSG (sudoeste), com a indicação do sistema de proporcionalidade utilizado por Francisco Bolonha. (Desenho: M. Poppe) – [p. 123]
116. Esquadria Bloco 5. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 123]
117. Fachada posterior (sudoeste). (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 123]
118. Esquadria Blocos 1 e 3. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 123]
119. Imagem 1, esquadria do hall de circulação vertical, Bloco 3. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 124]
120. Imagem 2, esquadria do hall de circulação vertical, Bloco 3. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 124]
121. Imagem 3, esquadria do hall de circulação vertical, Bloco 3. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 124]
122. Imagem 4, esquadria do hall de circulação vertical, Bloco 3. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 124]
123. Imagem 1, esquadria da biblioteca, Bloco 5. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 125]

124. Imagem 2, esquadria da enfermaria, Bloco 5. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 125]
125. Imagem 3, esquadria da biblioteca, Bloco 5. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 125]
126. Imagem 4, esquadria da biblioteca, Bloco 5. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 125]
127. Planta da esquadria dos Blocos 1 e 3. (Desenho: M. Poppe) – [p. 126]
128. Vista frontal da esquadria Bloco 5. (Desenho: M. Poppe) – [p. 126]
129. Esquema de localização das fachadas. (Desenho: M. Poppe) – [p. 127]
130. Fachada lateral, Bloco 1 (Noviciado e Celas). (Foto: M. Poppe, maio de 2003) – [p. 127]
131. Fachada lateral projetada para o Bloco 1 (Noviciado e Celas). Segunda versão de projeto. (Fonte: MNSG) – [p. 127]
132. Fachada Sudeste (Hospedaria e Ateliês) – projetada na segunda versão. (Fonte: MNSG) – [p. 128]
133. Fachada lateral, Bloco 2 (Hospedaria). (Foto: M. Poppe, maio de 2003) – [p. 128]
134. Bloco 1 (Noviciado e Celas). (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 128]
135. Vista Parlatórios (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 128]
136. Vista Bloco 2 (Parlatórios, Hospedaria e Ateliês). (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 128]
137. Fachada lateral, Bloco 5 (Biblioteca). (Foto: M. Poppe, maio de 2003) – [p. 129]
138. Fachada Noroeste (Biblioteca) – projetada. (Fonte: MNSG) – [p. 129]
139. Eixos ordenadores do projeto, sem escala. (Desenho: M. Poppe) – [p. 130]
140. Configuração genérica da composição. (Desenho: M. Poppe) – [p. 130]
141. Maquete da edificação, parte do acervo do MNSG. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 131]
142. Maquete da edificação, parte do acervo do MNSG. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 131]
143. Vista do acesso à Igreja dos Fiéis, pelo átrio. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 131]
144. Esquema de subtração de parte do volume frontal, marcando o acesso principal e a localização da torre do campanário. (Desenho: M. Poppe) – [p. 131]
145. Planta baixa do Hall da Portaria, sem escala. (Desenho: M. Poppe) – [p. 132]
146. Acesso ao claustro, pelo hall da portaria. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 132]

147. Acesso à hospedaria, pelo hall da portaria. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 132]
148. Detalhe da esquadria no acesso interno à igreja, pelo hall da portaria. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 132]
149. Esquema de circulação e espaços de contato no MNSG. Segunda versão de projeto. (Desenho: M. Poppe) – [p. 133]
150. Disposição geral das áreas de clausura (em verde) ao longo de X e X'. Em rosa, as áreas abertas. (Desenho: M. Poppe) – [p. 134]
151. Esquema. Em azul, a localização do altar; em laranja, o hall de circulação vertical do mosteiro. Sem escala. (Desenho: M. Poppe) – [p. 134]
152. Hall de circulação 1º pavimento, versão construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 135]
153. Imagem A da figura 152. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 135]
154. Imagem B da figura 152. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 135]
155. Planta do hall de circulação 1º pavimento, primeira versão de projeto. (Fonte: MNSG) – [p. 136]
156. Planta do hall de circulação 2º pavimento, primeira versão de projeto. (Fonte: MNSG) – [p. 136]
157. Hall de circulação 2º pavimento, versão construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 136]
158. Imagem C da figura 157. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 136]
159. Imagem D da figura 157. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 136]
160. Planta do primeiro pavimento do MNSG. Terceira versão de projeto – ou Obra construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 138]
161. Planta do segundo pavimento do MNSG. Terceira versão de projeto – ou Obra construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 139]
162. Planta do sub-solo do MNSG. Terceira versão de projeto – ou Obra construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 140]
163. Planta da Abadia de Wells (Inglaterra, 1220-1363). (Fonte: KOCH, 1982) – [p. 141]
164. Planta da Abadia de Santa Maria (São Paulo, 1974-76). (Fonte: Revista Projeto n. 137, dez-1990 e jan-1991) – [p. 141]
165. Imagem 1, Sala Capitular. (Foto: M. Poppe, maio de 2003) – [p. 142]
166. Imagem 2, Sala Capitular. (Foto: M. Poppe, novembro de 2003) – [p. 142]
167. Localização da Sala Capitular na segunda versão de projeto. Primeiro pavimento. (Desenho: M. Poppe) – [p. 142]
168. Localização da Sala Capitular na obra construída. Segundo pavimento. (Desenho: M. Poppe) – [p. 142]

169. Localização das áreas de hospedagem. Primeiro pavimento. (Desenho: M. Poppe) – [p. 143]
170. Localização da atual hospedaria para leigas. Primeiro pavimento. (Desenho: M. Poppe) – [p. 143]
171. Portas dos quartos da antiga hospedaria. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 144]
172. Sala de leitura e jantar da hospedaria atual. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 144]
173. Jardim sob pilotis, na área de hospedagem. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 144]
174. Localização das áreas de sacristia. Segunda versão de projeto. Primeiro pavimento. (Desenho: M. Poppe) – [p. 145]
175. Localização atual das áreas de sacristia. Primeiro pavimento. (Desenho: M. Poppe) – [p. 145]
176. Corredor da sacristia. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 145]
177. Sala de convívio dos padres. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 145]
178. Desenho de Francisco Bolonha correspondente à vista do corredor-galeria. (Fonte: MNSG) – [p. 146]
179. Localização dos Ateliês. Segundo pavimento. Segunda versão de projeto. (Desenho: M. Poppe) – [p. 146]
180. Localização dos Ateliês. Segundo pavimento. Obra construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 146]
181. Exemplo de cartão confeccionado pelas monjas. (Fonte: MNSG) – [p. 147]
182. Ateliê de desenho e confecção de cartões. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 147]
183. Localização do Noviciado. Primeiro pavimento. Segunda versão de projeto. (Desenho: M. Poppe) – [p. 147]
184. Localização do Noviciado. Primeiro pavimento. Obra construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 147]
185. Noviciado – Obra construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 148]
186. Noviciado – sala de aula. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 148]
187. Algumas das noviças do NMSG, em horário de recreio. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 148]
188. Refeitório do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. (Fonte: ROCHA, 1991) – [p. 149]
189. Permeabilidade do refeitório, em direção aos fundos do terreno. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 150]
190. Refeitório, com púlpito suspenso. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 150]

191. Localização do conjunto de refeitório, copa, cozinha e despensa. Primeiro pavimento. Segunda versão de projeto. (Desenho: M. Poppe) – [p. 150]
192. Idem, obra construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 150]
193. Conjunto de refeitório, copa, cozinha e despensa. Primeiro pavimento. Obra construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 150]
194. Localização do conjunto de parlatórios ao longo de Y'. Primeiro pavimento. Segunda versão de projeto. (Desenho: M. Poppe) – [p. 151]
195. Localização do conjunto de parlatórios ao longo de Y'. Primeiro pavimento. Obra construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 151]
196. Corredor dos parlatórios. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 151]
197. Planta do Parlatório Grande e de um dos parlatórios individuais. Segunda versão de projeto. (Desenho: M. Poppe) – [p. 151]
198. Sugestões de acabamento feitas por Francisco Bolonha para os parlatórios e corredor – planta baixa, sem escala. (Fonte: MNSG) – [p. 152]
199. Planta com sugestões de acabamento para os parlatórios e corredor. (Fonte: MNSG) – [p. 152]
200. Vista do corredor dos parlatórios, com as sugestões de acabamento de Francisco Bolonha, feitas em fevereiro de 1986. (Fonte: MNSG) – [p. 153]
201. Localização dos Blocos 5 e 6. Segunda versão de projeto. (Desenho: M. Poppe) – [p. 153]
202. Localização do Bloco 5, obra construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 153]
203. Exemplo de conjunto de desenhos encontrado nos arquivos do MNSG em Belo Horizonte, organizado por Ir. Hildegardes. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 154]
204. Armários e salas de arquivo no subsolo. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 154]
205. Sala de computadores, impressoras e arquivos. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 154]
206. Detalhe da esquadria no pavimento inferior, na sala de arquivos da bibliotecária. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 154]
207. Biblioteca (em azul), Salas de Arquivo (em laranja) e Enfermaria (em verde). Primeiro pavimento. Segunda versão de projeto. (Desenho: M. Poppe) – [p. 155]
208. Biblioteca (em azul) e Enfermaria (em verde). Primeiro pavimento. Obra construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 155]
209. Sala de Arquivo (em laranja). Sub-solo. Obra construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 155]
210. Desenho de Francisco Bolonha com data de 23/06/92. Segundo pavimento, Bloco 5. (Fonte: MNSG) – [p. 155]

211. Planta do Primeiro Pavimento (Bloco 5), datado de 22/06/92. Opção "intermediária" de projeto. (Desenho: M. Poppe, sobre imagem cedida pelo MNSG) – [p. 156]
212. Detalhe dos banheiros das celas da Enfermaria. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 156]
213. Foto Biblioteca, em frente ao claustro. Imagem A, da figura 217. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 157]
214. Estantes da Biblioteca desenhadas por Francisco Bolonha. Imagem B, da figura 217. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 157]
215. Corredor da Enfermaria, atrás da Biblioteca. Imagem C, da figura 217. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 157]
216. Planta do primeiro pavimento do Bloco 5: Enfermaria e Biblioteca. Projeto executivo, junho de 1993. (Fonte: MNSG) – [p. 157]
217. Planta do primeiro pavimento do Bloco 5: Enfermaria (em verde) e Biblioteca (em azul). Obra construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 157]
218. Solário em utilização na parte da tarde. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 158]
219. Vista em direção ao Bloco 5, a partir do hall de circulação e estar, no segundo pavimento. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 158]
220. Localização da Sala da Comunidade. Primeiro pavimento. Segunda versão de projeto. (Desenho: M. Poppe) – [p. 158]
221. Localização da Sala da Comunidade (verde) e do Solário (marrom). Segundo pavimento. Obra construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 158]
222. Sala da Comunidade. Segundo pavimento. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 159]
223. Localização da Varanda (em cinza) e da Garagem (em amarelo). Sub-solo. Segunda versão de projeto. (Desenho: M. Poppe) – [p. 159]
224. Localização da outra Sala da Comunidade (verde). Sub-solo. Obra construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 159]
225. Sala da Comunidade, Sub-solo. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 159]
226. Planta de Gallen: em rosa, a área de dormitório coletivo. (Fonte: www.stibi.ch/e/lapidarium/abbymap.htm) – [p. 160]
227. Corredor das celas do pavimento térreo da Abadia de Santa Maria. (São Paulo, 1974-76). (Foto: M. Poppe, dezembro de 2003) – [p. 161]
228. Celas do primeiro pavimento da Abadia de Santa Maria. (São Paulo, 1974-76) (Fonte: Revista Projeto n. 137, dez-1990 e jan-1991) – [p. 161]
229. Vista da janela de uma das celas, para o Claustro Santa Cecília. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 162]
230. Localização das celas. Segunda versão de projeto. (Desenho: M. Poppe) – [p. 162]

231. Localização das celas. Obra construída. (Desenho: M. Poppe) – [p. 162]
232. Vista para os fundos do terreno do mosteiro. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 162]
233. Bancos de cantaria do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, ao fim do corredor. (Fonte: ROCHA, 1991) – [p. 163]
234. Nicho das celas nos corredores do segundo pavimento. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 163]
235. Trecho do segundo pavimento: Celas e Sanitário. Primeira versão de projeto. (Fonte: MNSG) – [p. 163]
236. Cella desocupada do MNSG. (Foto: M. Poppe, novembro de 2003) – [p. 164]
237. Cella ocupada do MNSG. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003) – [p. 164]
238. Lavatório e armário de uma cela. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 164]
239. Corredor do pavimento superior do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, do lado da Ilha das Cobras. (Fonte: ROCHA, 1991) – [p. 165]
240. Corredor dos Blocos 1, 3 e 5 do MNSG, segundo pavimento, com a entrada para as celas. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 165]
241. Planta da Igreja do Mosteiro de Cluny II (981). (Fonte: PEVSNER, 1968) – [p. 167]
242. Planta da Igreja do Mosteiro de Clairvaux (Séc. XII). (Desenho: M. Poppe sobre imagem de BRAUNFELS, 1974) – [p. 167]
243. Planta da Abadia de Westminster (Londres). (Desenho: M. Poppe sobre imagem retirada de www.westminster-abbey.org) – [p. 168]
244. Planta do Convento de La Tourette (Le Corbusier, 1953-56). (Desenho: M. Poppe sobre imagem de JEANNERET-GRIS, 1961) – [p. 168]
245. Esquema de comparação da disposição tradicional coro-altar-fiéis ao longo de um mesmo eixo longitudinal e aquela utilizada por Francisco Bolonha no MNSG, com a utilização de dois eixos. (Desenho: M. Poppe) – [p. 169]
246. Planta das Igrejas, com lay-out atual, sem escala. (Desenho: M. Poppe) – [p. 170]
247. Altar da Igreja do MNSG em Belo Horizonte. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 170]
248. Nave da Igreja do Coro em Belo Horizonte. (Foto: M. Poppe, novembro de 2003) – [p. 170]
249. Nave da Igreja dos Fiéis em Belo Horizonte, em direção à Capela do Santíssimo Sacramento. (Foto: M. Poppe, novembro de 2003) – [p. 170]
250. Altar da Igreja da Abadia de Santa Maria (SP). (Foto: M. Poppe, dezembro 2003) – [p. 171]
251. Nave da Igreja do Coro da Abadia de Santa Maria em direção ao altar. (Foto: M. Poppe, dezembro 2003) – [p. 171]

252. Nave da Igreja dos Fiéis da Abadia de Santa Maria em São Paulo. (Foto: M. Poppe, dezembro 2003) – [p. 171]
253. Planta das Igrejas da Abadia de Santa Maria. (Fonte: Revista Projeto, n. 137, p. 48) – [p. 171]
254. Perspectiva das Igrejas. (Desenho: M. Poppe) – [p. 172]
255. A diferença de altura entre as coberturas das Igrejas e do altar, proporciona a entrada de luz. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 172]
256. Raios de luz iluminando o altar, durante a parte da tarde (1). Ao fundo, a Porta da Capela do Santíssimo Sacramento. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 172]
257. Raios de luz iluminando o altar, durante a parte da tarde (2). Ao fundo, a Porta da Capela do Santíssimo Sacramento. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 172]
258. Igreja do Coro em Belo Horizonte. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 173]
259. Entrada de luz em direção ao altar na Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, em Belo Horizonte. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 173]
260. Perspectiva da Igreja de São Francisco de Assis, em Belo Horizonte. (Fonte: UNDERWOOD, 2002) – [p. 173]
261. Venezianas de madeira da Capela Santa Maria na Casa Accioly em Petrópolis. Vista exterior. (Foto: M. Poppe, abril 2003) – [p. 174]
262. Venezianas de madeira da Capela Santa Maria na Casa Accioly em Petrópolis. Vista interior. (Foto: M. Poppe, abril 2003) – [p. 174]
263. Fachada lateral da Casa Accioly, indicando a inclinação do telhado na Capela Santa Maria em Petrópolis (Fonte: L'Architecture d'Aujourd'hui 42_43) – [p. 174]
264. Vista da Capela São José em Cataguases. (Foto: M. Poppe, outubro 2003) – [p. 174]
265. Detalhe do interior da Capela São José. (Foto: M. Poppe, outubro 2003) – [p. 174]
266. Planta da Igreja do Mosteiro de São Sebastião do Alto (Fonte: Francisco Bolonha) – [p. 175]
267. Estudo para Igreja, de autoria de Francisco Bolonha. (Fonte: NPD/FAU/UFRJ) – [p. 176]
268. Corte Transversal, Fachada Principal e detalhe do estudo de cores para os vitrais. Sem escala. (Montagem da autora sobre desenhos do NPD/FAU/UFRJ) – [p. 176]
269. Limite da grade da clausura, entre o altar e a nave da Igreja do Coro. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 177]
270. Seteiras da Igreja dos Fiéis. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 177]

271. Detalhe das seteiras, lado direito. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 177]
272. Perspectiva das Igrejas. (Desenho: M. Poppe) – [p. 177]
273. Vista do Altar para a Nave da Igreja dos Fiéis. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 178]
274. Croquis de Francisco Bologna “Modificações a Estudar”, para a Igreja dos Fiéis. (Foto: M. Poppe, a partir do acervo do MNSG, novembro 2003) – [p. 178]
275. Vista interna do janelão da Igreja dos Fiéis. (Fotos da autora, maio 2003) – [p. 179]
276. Original em papel manteiga do desenho “Janelão da Parte dos Fiéis – Bloco 4”. (Fonte: MNSG) – [p. 179]
277. Cópia heliográfica do desenho “Janelão da Parte dos Fiéis – Bloco 4”, com a indicação de um número maior de quadros móveis. (Fonte: MNSG) – [p. 179]
278. Igreja dos Fiéis em fim de tarde. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 180]
279. Porta da Capela do Santíssimo Sacramento. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 181]
280. Detalhe do painel colorido na Capela do Santíssimo Sacramento. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 181]
281. Interior da Capela do Santíssimo Sacramento. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 182]
282. Interior da Capela do Santíssimo Sacramento. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 182]
283. Desenho de Ir. Agostinha, elaborado em maio de 2003 – [p. 182]
284. Corte longitudinal na Igreja do Coro. Primeira versão de projeto. (Fonte: MNSG) – [p. 183]
285. Corte transversal na Igreja do Coro, na direção dos Blocos 3 e 5. (Fonte: MNSG) – [p. 184]
286. Corte transversal na Igreja do Coro, na direção da Igreja dos Fiéis. (Fonte: MNSG) – [p. 184]
287. Corte longitudinal na Igreja do Coro. Segunda versão de projeto. (Fonte: MNSG) – [p. 184]
288. Sala de estar Casa Nanzita Salgado (Cataguases, 1954). (Foto: M. Poppe) – [p. 185]
289. Corte longitudinal Casa Nanzita Salgado. (Fonte: IFSP) – [p. 185]
290. Desenho de Francisco Bolonha para as esquadrias da Igreja do Coro. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 186]
291. Vista interna das esquadrias da nave do Coro. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 186]
292. Detalhe das esquadrias pivotantes. (Fonte: MNSG) – [p. 186]

293. Desenho altar, lado 1. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 187]
294. Desenho altar, lado 2. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 187]
295. Desenho altar, lado 3. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 187]
296. Desenho altar, lado 4. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 187]
297. Desenho coletado na primeira visita ao mosteiro, em maio de 2003 – [p. 187]
298. Mosteiro de Eberbach (Alemanha). (Fonte: BRAUNFELS, 1974) – [p. 189]
299. Claustro do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. (Fonte: ROCHA, 1991) – [p. 189]
300. Planta baixa do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. (Fonte: ROCHA, 1991) – [p. 189]
301. Planta baixa de paisagismo do Claustro Santa Cecília. (Fonte: MNSG) – [p. 190]
302. Claustro Santa Cecília (em amarelo) e Claustro Santa Cruz (em azul). Segunda versão de projeto. (Desenho: M. Poppe) – [p. 190]
303. Claustro Santa Cecília. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 190]
304. Claustro Santa Cruz. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 190]
305. Recreio das noviças no Claustro Santa Cecília. (Foto: M. Poppe) – [p. 191]
306. Seteiras da circulação ao redor dos claustros no MNSG. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 192]
307. Trecho da planta da Casa Accioly em Petrópolis. (Esquema sobre desenho publicado na L'Architecture d'Aujourd'hui 42_43) – [p. 192]
308. Vista do muro do claustro da Casa Accioly. (Foto: M. Poppe, abril 2003) – [p. 192]
309. Detalhe dos pilares em madeira da Casa Adolpho Bloch (Teresópolis). (Fonte: Revista Manchete – Especial Trinta Anos – Bloch Editores) – [p. 193]
310. Detalhe dos pilares em Belo Horizonte. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 193]
311. Detalhe dos pilares no Alto da Boa Vista (Rio de Janeiro). (Fonte: NPD/FAU/UFRJ) – [p. 193]
312. Trecho da planta de detalhamento do telhado e colunas dos claustros. (Fonte: MNSG) – [p. 194]
313. Desenho de Francisco Bolonha para o MNSG. (Fonte: MNSG) – [p. 194]
314. Localização dos cemitérios ao redor dos jardins dos claustros. (Desenho: M. Poppe) – [p. 195]
315. Cemitério atual, ao lado da Igreja no Claustro Santa Cecília. (Desenho: M. Poppe) – [p. 195]
316. Sala do Capítulo, Abadia de Santa Maria. (Foto: M. Poppe, dezembro 2003) – [p. 195]

317. Corte transversal pelo Claustro Santa Cecília. (Fonte: MNSG) – [p. 195]
318. Túmulos do MNSG. (Foto: M. Poppe, maio de 2003) – [p. 196]
319. Claustro Santa Cecília 1. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 197]
320. Claustro Santa Cecília 2. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 197]
321. Claustro Santa Cruz 1. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 197]
322. Claustro Santa Cruz 2. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 197]
323. “Estudo de Móveis para a Casa José de Castro em Cataguases – Minas Gerais”, datado de Fevereiro de 1949. (Fonte: Instituto Francisca de Souza Peixoto) – [p. 199]
324. Trecho em detalhe do Estudo de Móveis para a Casa José de Castro. (Fonte: Instituto Francisca de Souza Peixoto) – [p. 199]
325. Banco de espera: desenhos em 1/5 e 1/10 na prancha “Detalhes da cama e mesa das celas, banco de espera e mesa do salão do noviciado”. (Fonte: MNSG) – [p. 200]
326. Banco na portaria. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 200]
327. Banco de espera, vista lateral desenhada em 1/10 na prancha “Detalhes da cama e mesa das celas, banco de espera e mesa do salão do noviciado”. (Fonte: MNSG) – [p. 200]
328. Mesa da Biblioteca. Sem escala. (Desenho: M. Poppe) – [p. 201]
329. Mesa e Cadeira da Biblioteca. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 201]
330. Cadeira da Biblioteca. Sem escala. (Fonte: MNSG) – [p. 201]
331. Detalhe das Estalas elaborado por Francisco Bolonha e não executado. (Fonte: MNSG) – [p. 202]
332. Banco da Igreja dos Fiéis. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 202]
333. Igreja dos Fiéis. (Foto: M. Poppe, maio 2003) – [p. 202]
334. Bancos ocupados durante a missa. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 202]
335. Vista posterior do banco dos fiéis. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 203]
336. Banco do Altar. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 203]
337. Detalhe do Assento do Banco – Escala 1/1. (Fonte: MNSG) – [p. 203]
338. Banco para o Altar – Escala 1/10 – Elevação. Lateral. (Fonte: MNSG) – [p. 203]
339. Banco para o Altar – Escala 1/10. (Fonte: MNSG) – [p. 203]
340. Banco do Altar. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 204]
341. Interior da Igreja de São Francisco de Assis (Pampulha), com os bancos tradicionais. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 204]

342. Banco encontrado na Igreja da Pampulha, com alteração do desenho original de Francisco Bolonha. (Foto: M. Poppe, novembro 2003) – [p. 204]
343. Planta do Colégio da Bahia. (Fonte: OLIVEIRA, 1988) – [p. 212]
344. Igreja de N. S. de Reritiba. (Fonte: OLIVEIRA, 1988) – [p. 212]
345. Desenho elaborado por uma das monjas em maio de 2003 – [p. 222]
346. Idem – [p. 223]
347. Idem – [p. 224]
348. Desenho elaborado por uma das funcionárias do mosteiro em maio de 2003 – [p. 224]
349. Casa térrea em São Luis do Maranhão. (Fonte: SILVA F., 1986, p. 43) – [p. 227]
350. Fachada principal do Educandário Dom Silvério em Cataguases. (Foto: M. Poppe, outubro 2003) – [p. 227]
351. Planta da Casa Accioly. (Fonte: Brasil Arquitetura Contemporânea n. 10, 1957) – [p. 230]
352. Planta da Casa Adolpho Bloch. Sem escala. (Fonte: Arquitetura Revista n. 6, 1988) – [p. 230]
353. Conjunto Residencial de Vila Isabel, Rio de Janeiro. (Fonte: Brasil Arquitetura Contemporânea, n. 7) – [p. 232]
354. Conjunto Residencial de Paquetá. (Foto: M. Poppe, abril 2003) – [p. 232]
355. Fachada posterior do Educandário Dom Silvério. (Foto: M. Poppe, outubro 2003) – [p. 232]
356. Fachada frontal da Casa Accioly. (Foto: M. Poppe, abril 2003) – [p. 233]
357. Casa do Alto. (Fotos da autora, setembro 2003) – [p. 233]
358. Idem – [p. 233]

Tabela 1: Etapas de Construção do MNSG – [p. 86]

LISTA DE SIGLAS

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes.

IFSP – Instituto Francisca de Souza Peixoto

NPD – Núcleo de Pesquisa e Documentação

MNSG – Mosteiro de Nossa Senhora das Graças

RESUMO

O que determina as escolhas de um arquiteto durante o processo de projeto? Que procedimentos fazem com que a obra seja capaz de expressar seu pensamento e se torne foco gerador e receptor de sentido? A análise do Mosteiro de Nossa Senhora das Graças (Belo Horizonte, 1949-99), projeto de autoria de Francisco Bolonha (n. 1923), procura responder a estas perguntas. Em primeiro lugar, ocupamo-nos de pensar de que maneira o arquiteto, a partir de seu modo de habitar o mundo (HEIDEGGER, 1997), concedeu valores e significados aos espaços que projetou e construiu. Em seguida, por acreditarmos que o objeto arquitetônico não se fecha em si mesmo, mas se insere num campo de diferenças com as quais se articula, optamos por interrogar a obra e o pensamento do arquiteto a partir da pergunta "o que há?", sugerida por MERLEAU-PONTY (2000). Vivemos o edifício como um fenômeno e buscamos apresentar além de nossa própria experiência dele, aquela do arquiteto e das monjas. Documentamos a história de seu processo de projeto: a construção do mosteiro durou praticamente todo o tempo da carreira de Bolonha e, por isto, incorporou as modificações decorrentes de novos requerimentos do programa ao longo dos anos e aquelas advindas do amadurecimento profissional do arquiteto. Procuramos trazer a relação existente entre a ordem religiosa beneditina e a ordem arquitetônica para demonstrar de que maneira a arquitetura do Mosteiro reflete o modo de vida da comunidade, evidencia a natureza deste tipo de habitação e estabelece forte ligação entre o edifício e o sentido que ele possui. Finalmente, após ter procurado trazer a arquitetura como uma **questão** (grifo nosso) para Francisco Bolonha, e não como uma verdade estabelecida, refletimos criticamente sobre suas escolhas e seu posicionamento frente às teorias que lhe serviram de referência.

ABSTRACT

What should determine the choices of an architect during the design process? Which procedures can make the work piece express his intentions and at the same time produce and receive significance? The analysis of *Nossa Senhora das Graças Monastery* (Belo Horizonte, 1949-1999), designed by Francisco Bolonha (b. 1923), tries to answer these questions. First, we thought about the manner with which the architect, from his way of dwelling (HEIDEGGER, 1997), granted meaning to the spaces he built. Then, because we believe the architectural object is not self-contained, but articulates itself with several aspects in a field of differences, we inquired the architect's work and thought as suggested by MERLEAU-PONTY (2000). We lived the building as a phenomenon and tried to present not only our own experience of it, but also that of the architect and the monks. We documented the history of its design process: the building of the monastery lasted almost the entire time of Bolonha's career and because of that, incorporated the changes derived from new program requirements through the years and those natural of the architect's professional growth and maturity. We tried to bring the relationship between the religious Benedictine Order and the architectonic order to demonstrate the way with which the monastery's architecture reflects the community's way of life, shows clearly the nature of this kind of dwelling, and establishes a strong connection between the building and the meaning it has. Finally, after having brought architecture as a **question** to Francisco Bolonha, and not as an established truth, we reflected critically about the architect's choices, concerns and theories.

Amizade unia-me ao construtor do templo. Era de Mégara e se chamava Eupalinos. Falava-me com prazer de sua arte, de todos os cuidados e de todos os conhecimentos que ela exige (...) Palavras e atos ajustavam-se tão perfeitamente que se diria não serem aqueles homens mais que seus membros. Não poderias, Sócrates, imaginar que alegria era para minh'alma conhecer algo tão exato! Não mais separo a idéia de um templo daquela de sua edificação. (...) – *É preciso*, dizia Eupalinos de Mégara, *que meu templo mova os homens como o faz o objeto amado*. (...) Fedro, dizia-me, quanto mais medito em minha arte, mais a exerço; quanto mais penso e faço, mais sofro e me regozijo como arquiteto; - e mais me sinto eu mesmo, com volúpia e clareza sempre mais precisas. Perco-me em minhas longas esperas; reencontro-me nas surpresas que me causo; e por meio desses degraus sucessivos de meu silêncio, avanço em minha própria edificação; aproximo-me de tão exata correspondência entre meus desejos e minhas forças que tenho a impressão de haver feito da existência que me foi dada uma espécie de obra humana. De tanto construir, disse-me sorrindo, creio ter-me construído a mim mesmo... e acrescentou: Busquei nitidez em meus pensamentos; a fim de que, claramente gerados pela consideração das coisas, transformem-se como por si mesmos, em atos de minha arte. Distribuí minhas atenções; reordenei os problemas; começo no ponto em que anteriormente concluía, para chegar um pouco mais adiante... Sou avaro em divagações, concebo como se executasse. (...) o que penso é factível e o que faço refere-se ao inteligível... E a seguir... Escuta, Fedro, (disse-me ainda): o pequeno templo que construí para Hermes a alguns passos daqui, se soubesses o que significa para mim! – onde o passante vê apenas elegante capela – é tão pouco: quatro colunas, estilo muito simples, – imprimir a lembrança de um dia claro de minha vida. Ó doce metamorfose! Esse templo delicado, ninguém o sabe, é a imagem matemática de uma jovem de Corinto que por felicidade amei. Reproduz fielmente as suas proporções. Vive para mim! Oferece-me o que lhe dei... – Eis a razão pela qual tem uma graça inexplicável, disse eu. (...) – Gostaria de confiar-te todos os meus segredos; porém, de alguns, eu mesmo não saberia falar convenientemente, de tal modo esquivam-se da linguagem; outros, correriam o risco de aborrecer-te, pois referem-se aos processos e aos conhecimentos mais especiais de minha arte. Posso somente enunciar quais verdades, ou até quais mistérios afluíste, ao falar-me de concerto, cantos e flautas a propósito de meu jovem templo. Dize-me (pois és tão sensível aos efeitos da arquitetura), ao passear por esta cidade, observaste que, dentre os edifícios que a compõem, uns são *mudos*; outros *falam*; e outros enfim, mais raros, *cantam*? Não é sua destinação, nem sua aparência geral que os animam a tal ponto, ou que os reduzem ao silêncio. Isso tem a ver com o talento do construtor, ou então com os favores das Musas. (...) Escuta, então, pois o desejas... Não sei como esclarecer-te muito bem a respeito do que para mim mesmo não está claro... Ó Fedro, ao compor morada (quer para os deuses, quer para o homem), ao buscar sua forma com amor, aplicando-me em criar um objeto que delicie os olhos, que se entretenha com o espírito, que esteja de acordo com a razão e as numerosas conveniências... eu te direi esta coisa estranha que *me parece entranhar-se na obra todo o meu corpo*... Deixa-me dizê-lo. (...)

Paul Valéry

INTRODUÇÃO

Este trabalho se originou a partir de algumas inquietações pessoais em relação à Arquitetura e a todos os aspectos a ela relacionados que pudessem ser responsáveis por determinar nossas escolhas durante o processo de projeto. Acreditamos que diversos fatores conjugados permeiam a concepção, alimentam intenções e influenciam nossas decisões durante o projetar, e geram por isto, obras dotadas de significado. Para tentar solucionar estas indagações iniciais, deveríamos trilhar um caminho que permitisse precisar, de alguma forma, o significado da obra de arquitetura e refletir mais profundamente sobre a série de fatores que pudessem ser relevantes para a qualidade do projeto, tanto em relação ao significado, quanto à atitude projetual. Este trabalho de investigação, tão próprio da crítica, certamente alargaria nossa compreensão da Arquitetura e de seu fazer.

Entretanto, reconhecíamos que nossa motivação primeira, representada por duas perguntas principais – que procedimentos do arquiteto fazem com que a obra seja capaz de expressar seu pensamento e se torne foco gerador e receptor de sentido?; e quais são as causas responsáveis pela validade e pela pertinência de uma obra? – ainda tinha um caráter bem geral. Para tornar a busca mais profícua e não correr o risco de enveredarmos por direções que não nos levassem a respostas palpáveis, decidimos dar-lhe motivo e concretude: optamos por estudar a obra de um arquiteto. Escolhemos o nome de Francisco Bolonha, que ao longo do

tempo, mostrou-se apropriado por nos oferecer subsídios e oportunidades de investigação bastante adequadas para a abordagem desejada. O arquiteto possui vasta obra construída e é reconhecido por seus pares como figura importante no quadro da Arquitetura Moderna Brasileira.

Francisco de Paula Lemos Bolonha nasceu a 3 de junho de 1923 em Belém do Pará. Entrou para a Escola Nacional de Belas Artes em 1940 – época em que se consolidava a arquitetura moderna no país – e se formou em 1945 pela primeira turma da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil.

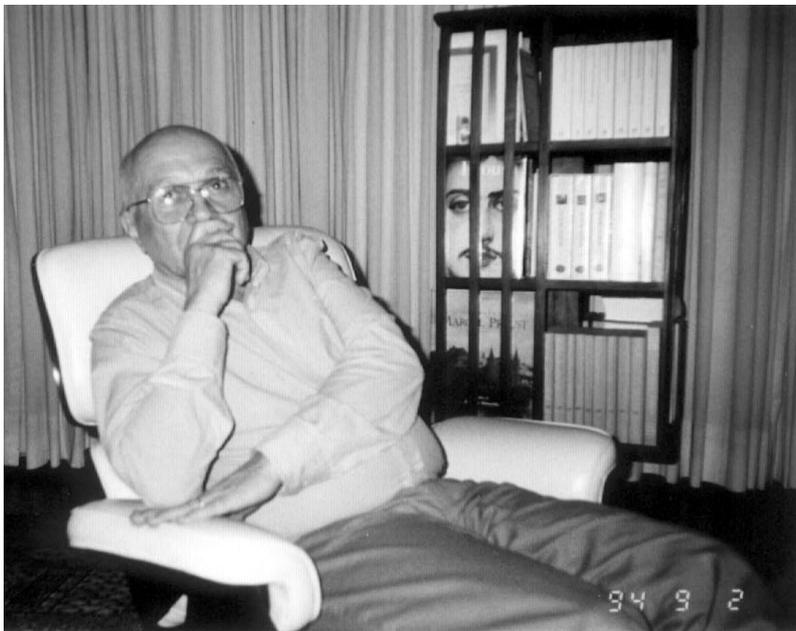


Fig. 1: Francisco Bolonha em sua residência em São Conrado no Rio de Janeiro, em setembro de 1994. (Fonte: acervo familiar).

Dentre os autores que já escreveram especificamente sobre a obra de Francisco Bolonha estão Roberto CONDURU, Luiz Fernando FRANCO e Oigres MACEDO.¹ Outros trabalhos mencionam Bolonha dentro de um contexto mais amplo, como por exemplo, os de Flavia BRITO, Yves BRUAND, Jorge CZAJKOWSKI e Hugo SEGAWA. A obra de Bolonha também foi largamente publicada em revistas e catálogos de arquitetura nacionais e estrangeiros.

O trabalho mais completo é a Dissertação de Mestrado de MACEDO, intitulada **Francisco Bolonha: ofício da modernidade** e publicada em junho de 2003.² Divide-se em três partes, sendo a primeira, a trajetória profissional do arquiteto; a segunda, a análise de projetos de diferentes programas; e a terceira, a catalogação das obras levantadas ao longo da pesquisa. MACEDO aponta que a marca primeira da trajetória de Bolonha, “talvez tenha sido sua formação profissional. Em que percorreu com um pé de cada lado dois caminhos”³, o que certamente expandiu sua visão em relação à arquitetura. De um lado, a formação acadêmica da Escola Nacional de Belas Artes e do outro, a proximidade com a Arquitetura Moderna através dos estágios e dos trabalhos realizados com alguns dos arquitetos da Escola Carioca. Segundo a opinião de MACEDO, no desenrolar da trajetória de Bolonha, os projetos se mostram cada vez

¹ Verificar bibliografia desta dissertação.

² MACEDO, Oigres. **Francisco Bolonha: ofício da modernidade**. 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo.

³ Ibid., p. 161.

“mais despidos dos elementos que anteriormente lhe davam o contorno moderno”.⁴

Mas perguntamo-nos: por que o arquiteto escolheu despir sua arquitetura dos elementos modernos que o aproximavam tanto da Escola Carioca? Que motivos o teriam levado a modificar seu procedimento projetual? O que determinou suas escolhas? O que é singular em sua modernidade? Perguntas como estas procuram dar continuidade ao trabalho de MACEDO, embora com diferente abordagem.

Para delimitar a pesquisa imaginamos, a princípio, selecionar da produção do arquiteto apenas projetos de habitação unifamiliar, justificando-nos a partir de duas questões: a casa, por ser um tema de pequenas proporções, apresenta possibilidades de expressão e experimentação particularizadas por parte do arquiteto; e, por representar o lugar de expressão pessoal mais profundo do usuário, é onde suas manifestações se concretizam de modo mais intenso com a personalização de seus espaços. Ambas as questões poderiam nos levar a precisar o significado da obra, a partir do cruzamento das análises das intenções do autor e das revelações de seus usuários.

Em seguida, conforme nos foi apontado pelo professor Roberto Conduru⁵, observamos que o tema habitação, incluindo os multifamiliares projetados por Bolonha – os conjuntos habitacionais realizados para o Departamento de Habitação Popular do Distrito Federal (RJ), a Vila Operária para os funcionários da Companhia Industrial de Cataguases (MG) e o Edifício de

⁴ Ibid., p. 164.

⁵ Em entrevista informal na UERJ em fins de fevereiro de 2003.

Apartamentos para o Instituto dos Bancários em Vitória (ES) – , o Mosteiro de Nossa Senhora das Graças (Belo Horizonte), o Alojamento dos Monges do Mosteiro de São Bento (Rio de Janeiro) e o antigo Orfanato Dom Silvério (Cataguases), permitiria uma visão completa da obra do arquiteto, já que abrange toda sua fase produtiva, desde sua formação (em 1945) até a década de 1990. Finalmente, após o Exame de Qualificação em agosto de 2003, foi recomendado pela banca que a análise crítica deveria se concentrar na obra do Mosteiro de Nossa Senhora das Graças (1949-1999), visto que um importante levantamento havia sido iniciado em relação a este projeto. A obra do mosteiro durou praticamente todo o tempo da carreira de Bolonha, e apresenta devido a este fato, características especiais em relação a seu processo de projeto. Incorporou as modificações decorrentes de novos requerimentos do programa ao longo dos anos e aquelas advindas do amadurecimento profissional do arquiteto, e por isto abre uma série de caminhos para a compreensão de sua obra. Também foi recomendado que o trabalho deveria apresentar a necessária interseção desta obra com as demais, selecionadas para a dissertação. Assim procuramos fazer.

REFERÊNCIAS TEÓRICAS E ESCOLHAS METODOLÓGICAS

Partindo do princípio de que **habitar** (grifo nosso) é o modo como os homens são ou estão no mundo, que habitar implica num permanecer junto às coisas e que é através deste demorar-se que o homem dota o

espaço de sentido ⁶, procuramos fazer um cruzamento entre o sentido concedido à obra do mosteiro pelo arquiteto, a partir do modo como ele habita o mundo e o sentido que a obra adquire, a partir daquelas que a habitam.

Ao compreender o tema da habitação pela perspectiva do habitar heideggeriano, nossa investigação propõe uma aproximação que identifique o sentido do projetar de Francisco Bolonha e que esteja de acordo com o nosso entendimento de que o objeto arquitetônico não se fecha em si mesmo, mas se articula com inúmeros aspectos, dentro de um contexto relacional.

Sabemos que o arquiteto trabalha com referências, e que estas, muitas vezes não são de todo conscientes ou verbalizadas em discurso, como em Eupalinos, de Paul VALÉRY:

... Escuta, Fedro, (disse-me ainda): o pequeno templo que construí para Hermes a alguns passos daqui, se soubesses o que significa para mim! – onde o passante vê apenas elegante capela – é tão pouco: quatro colunas, estilo muito simples, – imprime a lembrança de um dia claro de minha vida. Ó doce metamorfose! Esse templo delicado, ninguém o sabe, é a imagem matemática de uma jovem de Corinto que por felicidade amei. Reproduz fielmente as suas proporções. Vive para mim! Oferece-me o que lhe dei... ⁷

⁶ HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. In: _____. **Ensaio e Conferências**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002; e *Building, Dwelling, Thinking*. In: LEACH, Neil (ed.). **Rethinking Architecture**. London: Routledge, 1997.

⁷ VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou O Arquiteto**. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 53.

Acreditamos que não se pode separar idéia e edificação, ou pensamento e ato, pois eles acontecem simultaneamente no processo de criação. A obra não é um objeto puro que possa existir fora das significações que lhe são atribuídas pelo arquiteto e, por isto, vai estar impregnada de sua experiência pessoal e de suas emoções. Escolhemos um modo de olhar para a obra de Bolonha que privilegia aspectos sensíveis, ligados por exemplo, à percepção e à memória. Através desta abordagem pretendemos buscar, como recomendado pelo filósofo MERLEAU-PONTY⁸, o sentido do fenômeno estudado, e não apenas a sua explicação. Segundo o autor, o sentido não está **nas** coisas, mas **entre** as coisas (grifos do autor), ou seja, no modo como elas se relacionam.

Outra questão metodológica relevante em nossa abordagem consistiu em acercarmo-nos da obra de Bolonha por diversos pontos de vista para explorar nossa experiência dela. Decidimos privilegiar, num primeiro momento, nosso contato com o arquiteto e a vivência direta de suas obras (entendidas como diferentes fenômenos). Imaginamos que desta maneira, seríamos capazes de identificar o sentido de seu projetar.

Através de entrevistas com o arquiteto, procuramos ter esclarecidas as razões em seu processo de projeto. Interrogamos o seu fazer para poder compreendê-lo, conscientes de que interpretar completamente as complexidades de um discurso arquitetônico é tarefa inalcançável, e que não cobrimos aqui todos os enfoques de sua capacidade criativa. Segundo

⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MONTANER, sempre existirão aspectos desconhecidos, ocultos e inexplicáveis do autor ou de sua obra, à espera de futuras interpretações.⁹

A fim de elucidar uma questão recorrente em trabalhos de análise crítica – a influência da **vida** sobre a **obra** (grifo nosso), ou vice-versa, do arquiteto estudado – optamos por seguir o exemplo de MERLEAU-PONTY em *A Dúvida de Cézanne*:

É certo que a vida não **explica** a obra, porém certo é também que se comunicam. A verdade é que **esta obra a fazer exigia esta vida**. Desde o início, a vida de Cézanne só encontrava equilíbrio apoiando-se na obra ainda futura, era seu projeto e a obra nela se anunciava por signos premonitórios que erraríamos se os considerássemos causas, mas que fazem da obra e da vida uma única aventura.¹⁰

Neste texto, MERLEAU-PONTY nos mostra a busca incansável de Cézanne, para quem “a pintura foi seu mundo e sua maneira de existir”.¹¹ Enumera dados, relata episódios e situações para entender que a vida de Cézanne interpretou a si mesma livremente. Alerta para que compreendamos esta liberdade de expressão e aponta que só foi possível ver na obra do pintor algumas circunstâncias de sua vida, porque conheceu sua obra, antes de ter conhecido a sua vida. Não entende uma como causa ou efeito da outra. Mostra que nem a Psicanálise procura a simplicidade de relações entre vida e obra, mas que ao invés disso, indica relações de motivação

⁹ MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura y Crítica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 8.

¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Dúvida de Cézanne*. In: _____. **Textos Escolhidos**. São Paulo : Abril Cultural, 1975, p. 312.

¹¹ *Ibid.*, p. 303.

que são simplesmente possíveis. Parte em busca do **motivo** (grifo nosso) de Cézanne, ou seja, das inquietações que originaram sua obra e que por isso, sustentaram seu fazer-se no presente.¹²

Não se trata portanto, de escrever uma **biografia** (grifo nosso) de Francisco Bolonha. Trata-se de compreender o modo como o arquiteto habita o mundo, de acordo com a conceituação anteriormente esclarecida, de interpretar suas inquietações e seus motivos conforme sugeriu MERLEAU-PONTY, e de procurar entender a sua obra, de modo a apontar sua validade e seu significado.

Como aponta Marilena CHAÚÍ, ao percorrermos o trabalho do filósofo francês, observamos que aquilo que o ocupa não é tanto o lado sistemático das obras que interpreta. Claro que não o negligencia, porém, "seu interesse maior parece estar voltado para os impasses, os paradoxos, as súbitas guinadas do pensamento que, no entanto, estavam preparadas pelo caminho percorrido." ¹³

Compreender a maneira de abordar o objeto em MERLEAU-PONTY – suas leituras procuram captar o movimento do pensar que se faz pensamento – ou mais que isto, o fato de que a sua própria obra se concretiza como experiência de pensamento, como sublinha CHAÚÍ, não faz com que seja simples **refletir em outrem** (grifo da autora):

O que possibilita o paradoxo da reflexão em outrem é que **ler** (grifo nosso) não é inspeção intelectual do pensamento de um outro, nem

¹² CHAÚÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 22.

¹³ *Ibid.*, p. 21.

coincidência com ele. É manter a distância deslizando para o interior de uma obra a fim de aprender a pensar nela e com ela, aprendendo seu jeito de falar.¹⁴

Entendida a intenção maior deste tipo de aproximação, foi tentando trazer a arquitetura como uma **questão** (grifo nosso) para Francisco Bolonha, e não como uma verdade estabelecida, que este trabalho foi elaborado. Procuramos identificar que modificações em seu modo de pensar e de encarar a arquitetura influenciaram seu fazer, compreender suas preocupações e as possíveis razões que o levaram a se afastar lenta e gradualmente da arquitetura que definia de modo claro o início de sua carreira. Como é possível verificar, trilhamos para este trabalho um caminho diferente daquele das linhas historiográficas mais totalizantes, mas por certo não distante em termos de contribuição histórica.

Porque optamos por abordar o pensamento projetual de Francisco Bolonha a partir de vários pontos de vista, indagamos também algumas essencialidades ligadas à memória de sua infância, adolescência e ao período anterior à formação na ENBA, para tentar alcançar lembranças mais remotas e saber que percepções e resquícios de vida ainda fariam parte hoje de sua maneira de ser. Deste modo, tentamos identificar não as causas ou as explicações para suas obras, mas sim possíveis indícios de que alguma comunicação entre vida e obra havia existido.

Outro de nossos objetivos foi contribuir para a discussão da produção arquitetônica brasileira, ao verificar a relevância e o significado da obra de

¹⁴ Ibid., p. 23.

Francisco Bolonha, a partir de nosso estudo de caso, o Mosteiro de Nossa Senhora das Graças em Belo Horizonte (1949-1999).

Contar com os depoimentos do arquiteto (ao todo foram realizadas 8 entrevistas) foi extremamente proveitoso no que diz respeito ao relato da genealogia dos projetos e ao esclarecimento de dúvidas que surgiam após as visitas às obras, além de muito gratificante. Mais do que isto, significou a aplicação da metodologia escolhida, visto que procurávamos ir além da coleta de dados históricos e de acontecimentos: procurávamos especialmente “aprender o jeito de falar” da obra de Bolonha. Ao longo destes dois anos – mais especificamente do ano de 2003, quando aconteceu a maioria dos encontros sistemáticos – aproximei-me de maneira muito especial de um arquiteto que atuou de forma relevante no quadro da arquitetura moderna brasileira e que esteve intimamente ligado a diversos outros nomes igualmente importantes na história de nossa arquitetura. Isto significou também, uma grande oportunidade de aprofundar meus conhecimentos sobre o Movimento Moderno de Arquitetura no Brasil, e assim preencher algumas lacunas deixadas pelo ensino de graduação.

A grande dificuldade desta dissertação deveu-se à quantidade de obras construídas de Francisco Bolonha. Antes da afirmação se constituir em um paradoxo, já que o recorte da investigação havia sido estabelecido, fazia-se necessário visitar a maior quantidade possível de obras do arquiteto, pois isto consistia, conforme esclarecemos, em um modo fundamental de experienciar o seu trabalho, com o qual pretendíamos compreender o

gesto ordenador do arquiteto e suas intenções. Entre outras coisas, a visita às obras e aos acervos alimentaria as entrevistas e nos levaria a compreender mais profundamente os aspectos de sua arquitetura. O andamento da pesquisa de campo nos levou a importantes descobertas e a cada dia foi possível vislumbrar novas possibilidades de artigos, trabalhos e pesquisas futuras. Há que se admitir ter sido de certa forma doloroso não aprofundar neste momento, as análises de todas as obras visitadas e procurar manter o foco do trabalho em um projeto somente.

Entendemos que se nosso trabalho traz alguma contribuição, elas podem se encontrar:

(1) na continuação do trabalho de pesquisa há muito iniciado sobre a obra do arquiteto Francisco Bolonha.

(2) na documentação do processo de projeto e na análise crítica da obra do Mosteiro de Nossa Senhora das Graças (Belo Horizonte, 1949-1999), assim como no estudo dos seus espaços de clausura, normalmente fechados a pessoas leigas ou externas à comunidade beneditina;

(3) na publicação de plantas e fotografias de obras inéditas de Francisco Bolonha, construídas ou não, como o projeto para o Mosteiro de São Sebastião do Alto (Rio de Janeiro, ?), o Jazigo da família José Augusto Bahia Mascarenhas (Belo Horizonte, 1951), a Igreja encontrada na Coleção Bolonha do NPD/FAU/UFRJ, dois projetos de residências unifamiliares datados de 1979, sendo um em Brasília e outro na Barra da Tijuca (Rio de Janeiro), estudos de mobiliário elaborados por Francisco Bolonha; e

(4) na publicação de documentos não divulgados de obras já conhecidas, como a planta do jardim da Casa Josélia Pacheco de Medeiros (Cataguases, 1946/7); desenhos dos projetos da Casa Magui Alvim (Belo Horizonte, 1984) e da Casa Nanzita Salgado (antiga Ottonio Alvim Gomes, Cataguases, 1956).

A dissertação está dividida em dois capítulos: o primeiro intitula-se **O Habitar do Arquiteto (ou Habitar o Certo)**. A partir do entendimento do modo como o arquiteto habita o mundo, objetivamos “aprender o jeito de falar” de sua obra e conhecer o que a anima. O segundo capítulo, intitulado **O Mosteiro Beneditino: um espaço sagrado de habitar**, trata da análise de nosso estudo de caso. Por acreditarmos que não se deve, ao analisar uma obra de arquitetura, separar o edifício das idéias ou da vida que ele contém, procuramos da mesma forma como fizemos com Francisco Bolonha, entender o modo de ser e estar no mundo da comunidade beneditina para compreender melhor o espaço construído do mosteiro. Buscamos fazer um cruzamento entre o sentido conferido à obra pelo arquiteto e aquele que a obra adquiriu a partir de suas habitantes. Nossas considerações finais, intituladas **Reflexões acerca de uma Modernidade Singular** reforçam os principais aspectos trazidos em ambos os capítulos, em relação à maneira de fazer e pensar arquitetura própria de Francisco Bolonha, a partir dos referenciais metodológicos escolhidos.

O HABITAR DO ARQUITETO (OU HABITAR O *CERTO*)

INTRODUÇÃO

Este capítulo se ocupa de pensar de que maneira o arquiteto Francisco Bolonha, a partir de seu modo de habitar o mundo, concedeu valores e significados aos espaços que projetou e construiu. Em primeiro lugar, procuramos esclarecer o significado de **habitar o mundo** (grifo nosso), à luz da definição dada ao termo por Martin HEIDEGGER¹⁵. Em seguida, procuramos buscar nas imagens da memória do arquiteto, lembranças e essencialidades que pudessem indicar o estabelecimento de conexões entre as experiências vividas, suas intenções projetuais e o sentido conferido por ele a suas obras. Através da compreensão de como o arquiteto habita o mundo, procuramos captar o movimento de seu pensar.¹⁶ Apoiamo-nos no material coletado durante as entrevistas feitas nos anos de 2003 e 2004 (com o arquiteto e com pessoas a ele diretamente relacionadas ou envolvidas no processo de produção de sua arquitetura) e nos trabalhos publicados sobre a obra de Francisco Bolonha. Nossa atenção se concentrou no cruzamento das informações daí resultantes com o conteúdo das contribuições advindas das visitas às obras e da pesquisa nos acervos do Instituto Francisca de Souza Peixoto em Cataguases e do Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ.

¹⁵ HEIDEGGER, Martin. *Building, Dwelling, Thinking*. In: LEACH, Neil (ed.). **Rethinking Architecture**. London: Routledge, 1997.

¹⁶ CHAUI, Marilena. **Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 21.

I . I . O HABITAR HEIDEGGERIANO

O arquiteto projeta para construir e habitar. Segundo HEIDEGGER, a antiga palavra alemã para **construir** diz que o homem **é** à medida que **habita** (grifos do autor).¹⁷ O autor verifica, a partir de suas investigações etimológicas sobre construir e habitar, que uma coisa pertence à outra. Habitar implica em permanecer junto às coisas e por isso exige do homem um determinado tipo de comportamento ou mais ainda, um modo de vida. Construir também significa habitar, proteger, preservar, preocupar-se com, e por este motivo cuidamos sempre muito bem dos lugares que habitamos. Habitamos não só as nossas casas, mas nossos espaços de trabalho, os lugares nos quais permanecemos longos períodos e aqueles pelos quais passamos mais rapidamente, mas com certa regularidade. Damos sentido a estes lugares quando deles nos apropriamos. Com o passar do tempo construímos o lugar que habitamos, tanto física, quanto emocionalmente. Ou seja, construímos edificando coisas e espaços, mas também habitando estas mesmas coisas e espaços.

No entanto, HEIDEGGER aponta que o principal e genuíno significado do verbo construir – habitar o mundo – acaba por cair no esquecimento, já que estamos sobre a Terra todos os dias. E que por isto torna-se às vezes muito difícil para o homem, experienciar o verdadeiro habitar. Habitar

¹⁷ HEIDEGGER, Martin. Building, Dwelling, Thinking. In: LEACH, Neil (ed.). **Rethinking Architecture**. London: Routledge, 1997.

deve ser pensado como o caráter fundamental do **ser** (grifo do autor) humano e deve estar intimamente ligado à maneira de se estar no mundo.

Para o autor, o homem preserva e unifica as coisas porque traz sua presença a elas, através do cuidado com aquilo que cresce (com o que pode ser cultivado) e com aquilo que constrói artificialmente. Assim, edificar e fazer crescer são em sentido estrito, construir. Mas de que maneira construir pertence ao habitar, ele se pergunta...

Em relação às coisas construídas, através do exemplo de uma ponte, esclarece que ela não simplesmente liga duas margens distantes, mas reúne e integra a corrente, as margens, o terreno e a paisagem da vizinhança para se tornar verdadeiramente uma ponte. Dela, nasce o lugar, e a partir daí, ela adquire significado e se permite habitar. O lugar que protege e que conforta faz com que o homem o habite. Habitar seria então a finalidade que se impõe a todo ato de construir e por isto **construir é um deixar-habitar:**

As soon as we try to think of the nature of constructive building in terms of a letting-dwell, we come to know more clearly what the process of making consists in by which building is accomplished. (...) The nature of building is letting-dwell. Building accomplishes its nature in the raising of locations by the joining of their spaces. *Only if we are capable of dwelling, only then can we build.*¹⁸

¹⁸ HEIDEGGER, Martin. Op. cit., p. 108. Da versão traduzida: "Quando se tenta pensar a essência do construir que edifica com base num deixar-habitar, faz-se uma experiência mais clara do que seja o produzir em que se consuma e plenifica o construir. (...) A essência de construir é deixar-habitar. A plenitude da essência é o edificar lugares mediante a articulação de seus espaços. *Somente em sendo capazes de habitar é que podemos construir.*" (HEIDEGGER, Martin. Construir,

Se construir também significa habitar, proteger e preocupar-se com, no caso de projetos de espaços de habitação é de se esperar que existam vínculos entre o modo como o arquiteto habita o mundo (e como se preocupa com as coisas) e as formas e os procedimentos com os quais ele vai projetar e construir lugares de moradia para ele e para outros. Ter consciência destes vínculos aumenta a capacidade crítica do profissional.¹⁹ Por isto é necessário levar em consideração a maneira de viver do outro e sua forma de se apropriar do espaço que ocupa, ou seja, é necessário compreender a natureza de um habitar que é próprio do outro. Aprender a olhar com olhos de usuário não é uma 'desprofissionalização' do olhar. Pelo contrário, é através desta compreensão que o arquiteto se torna capaz de traduzir desejos e modos de habitar o mundo em espaços concretos. Não se deve portanto, separar o **pensar** do **construir** (grifos nossos), porque ambos pertencem ao habitar:

Building and thinking are, each in its own way, inescapable for dwelling. The two, however, are also insufficient for dwelling so long as each busies itself with its own affairs in separation instead of listening to one another. They are able to listen if both – building and thinking – belong to dwelling, if they remain within their limits and realize that the one as much as the other comes from the workshop of long experience and incessant practice.²⁰

Habitar, Pensar. In: _____. **Ensaio e Conferências**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002, p. 140).

¹⁹ ÁBALOS, Iñaki. **La Buena Vida: Visita Guiada a las Casas de la Modernidad**. Barcelona : Gustavo Gili, 2002.

²⁰ HEIDEGGER, Martin. Op. cit., p. 109. Da versão traduzida: "Construir e pensar são, cada um a seu modo, indispensáveis para o habitar. Ambos são, no entanto, insuficientes para o habitar se cada um se mantiver isolado, cuidando do que é seu ao invés de escutar um ao outro. Essa escuta só acontece se ambos, construir e

Antes de começarem a construir, os homens devem procurar pela natureza verdadeira do habitar, e mais ainda, antes de construir, “devem ser capazes de habitar”.

Neste trabalho, quando utilizarmos a palavra **habitar** (grifo nosso) estaremos pensando nela como nos sugere HEIDEGGER: como caráter fundamental do **ser** humano (grifo do autor).

Porque intentamos compreender o modo como o arquiteto habita o mundo, indagamos agora o que as lições primeiras de um habitar ainda na infância podem ter lhe ensinado. Começaremos por investigar as lembranças de sua primeira casa, pois acreditamos na possibilidade dos resquícios imagéticos de seus primeiros anos de vida terem impregnado sua percepção. Segundo BACHELARD, da casa natal o homem herda uma forma primordial de habitar.²¹ Apontamos entretanto, que o lugar “Casa da Infância” refere-se não somente a esta primeira casa, mas a tudo aquilo que envolve o modo primeiro como este arquiteto habitou o mundo: a morada em Belém, a educação elitizada, a ida para o Rio de Janeiro, o conseqüente afastamento da família e a adolescência no colégio interno.

pensar, pertencem ao habitar, permanecem em seus limites e sabem que tanto um quanto o outro provém da obra de uma longa experiência e de um exercício incessante.” (HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. In: _____ . **Ensaio e Conferências**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002, p. 140).

²¹ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

1.2. A CASA DA INFÂNCIA

Mas, para além das lembranças, a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos. (...) se voltarmos à velha casa depois de décadas de odisséia, ficaremos muito surpresos de que os gestos mais delicados, os gestos iniciais, subitamente estejam vivos, ainda perfeitos.²²

Gaston BACHELARD nos mostra em "A Poética do Espaço", que a casa natal é responsável por imprimir em nós a hierarquia das diferentes funções de habitar. Para o filósofo, nós somos como um diagrama da maneira como habitamos a primeira casa e todas as outras maneiras não são mais do que "variações de um tema fundamental".

Luís Antônio JORGE em sua tese intitulada "Espaço Seco: Imaginários e Poéticas da Arquitetura Moderna na América"²³, basear-se-á na fenomenologia de Gaston BACHELARD para mostrar a "ligação apaixonada entre o nosso corpo que não esquece e a casa inolvidável".²⁴ Através de diversos depoimentos com professores de filosofia, arquitetura, geografia, antropologia e outras áreas, JORGE aponta os vínculos existentes entre as construções poéticas da arquitetura (e seu potencial discursivo) e o espaço vivido. Sua opinião é a de que o espaço tem na memória a sua mais justa representação. Os relatos são verdadeiros testemunhos da

²² Ibid., p. 33-34.

²³ JORGE, Luís Antônio. **Espaço Seco: Imaginários e Poéticas da Arquitetura Moderna na América**. 1999. Tese (Doutoramento em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

²⁴ BACHELARD, Gaston. Op. cit., p. 34.

evolução do espaço urbano de São Paulo nas últimas décadas e contém as lembranças mais caras, as paisagens e os valores mais importantes do espaço urbano para cada um dos entrevistados. O autor investigou “o que de residual, invisível e indefinido participa da problematização das suas relações no território da arquitetura e do urbanismo”.

As lembranças da infância do professor Ulpiano Bezerra de Meneses, vivida num casarão na cidade de São Carlos mostram a espacialização da ação – o subir, o descer, o correr e o percorrer, e a variedade espacial da casa e de seu quintal. Também nas lembranças do professor e filósofo Bento Prado Jr.,

um evidente sinal de apreço pelas qualidades dos espaços da arquitetura dos casarões ecléticos do início do século (...) Dentre as características desses espaços destacavam-se o pé-direito alto, o porão, que elevava a casa do solo, dando-lhe um aspecto mais solene, sobretudo em algumas onde a escadaria de acesso à varanda era ornada com gradis de ferro fundido e degraus de mármore, e a implantação no limite frontal do lote (...) o que definia um desenho mais uniforme para as ruas, no tocante ao gabarito e aos recuos. Essa configuração circunscreve uma imagem ideal de cidade, a ponto do professor declarar-se projetando em novas paisagens esses esquemas antigos, velhos conhecidos de infância.²⁵

Como nos mostra JORGE, a relação entre o corpo e o espaço vai ao longo do tempo e das sucessivas casas habitadas servir de molde para as experiências e os valores espaciais que se adquire.

²⁵ JORGE, Luís Antônio. Op. cit., p. 124.

Até mudar-se para o Rio de Janeiro ²⁶, Francisco Bolonha morou em um casarão de três andares construído por sua família em Belém, do qual ainda guarda algumas das sensações espaciais experimentadas. Sua descrição da casa de infância foi profusa em observações sobre espaços amplos, grandes janelas, muita ventilação e claridade. A casa em que morou, uma quadra distante do “Palacete Bolonha” (obra do tio de mesmo nome) no antigo Largo da Pólvora (à Avenida Nazareth, n. 1), hoje Praça da República, fora construída por seu avô, num terreno em declive que começava ao nível da rua e descia conforme se fosse entrando. O imenso jardim nos fundos da casa ocupava a maior parte do lote na porção baixa e era o lugar que mais lhe agradava por conta das visitas dos amigos e das brincadeiras de criança que ali aconteciam. Cada um dos pavimentos era ocupado por uma parte da família, sendo o térreo, a moradia dos avós; o segundo, a dos tios e primos; e finalmente o terceiro, a de seus pais e irmãos. Ainda havia um porão habitável, onde se localizava uma biblioteca com generoso pé-direito e aberturas para o jardim dos fundos. A ventilação nos pavimentos superiores era cruzada, com portas que abriam para o mesmo lado da varanda lateral. Estas portas possuíam uma grade frontal, quase como um balcão, o que tornava os ambientes agradáveis pelo contato com o exterior e proporcionava boa iluminação. Os quartos da infância eram ocupados com apenas um armário, pois naquela época em Belém era costume que se dormisse em rede e isto contribuía para tornar os espaços internos ainda mais amplos e arejados.

²⁶ Francisco Bolonha diz ter vindo para o Rio de Janeiro com 10 anos (1933), no entanto, sua esposa afirma que ele chegou aqui com 12 anos de idade, no ano de 1935.

Sua lembrança é a de que a cozinha e a copa eram lugares imensos. Na copa eram feitas as refeições de toda a família, num espaço compartilhado, de casa tradicional. A escada que descia para a biblioteca era de mármore, enquanto a que ia para os andares superiores havia sido feita toda em madeira, assim como o piso dos pavimentos, em tábua corrida.

Não que estas lembranças tenham feito Bolonha procurar pelo mesmo estilo em suas obras. Bem entendido, não estamos aqui estabelecendo relações de causa e efeito entre a sua casa de infância e suas obras futuras, muito menos tratando de uma transposição de um “estilo arquitetônico” a outro. Sabemos que o arquiteto queria, desde o início dos tempos de Escola, ser um arquiteto moderno. Mas apontamos aqui como a ambiência deste primeiro lugar habitado ressoou afetivamente em sua vida de maneira a marcar-lhe o traço com seus valores espaciais.

Ao ser indagado sobre o que desta casa de infância pode ter se tornado referência em seus projetos, Bolonha responde seguro:

Escada de mármore, isso eu usava muito... Piso com friso no chão, e geralmente a caiação branca, porque minha casa era toda branca, isso me marcou muito. O piso de tábua corrida e o chão de mármore das escadas!²⁷

Reportando-nos mais uma vez ao trabalho de JORGE,

²⁷ BOLONHA, Francisco. **Depoimento** [fev. 2003]. Entrevistadoras: Marcia Poppe e Beatriz Oliveira. Rio de Janeiro. 2 fitas cassete (120 min.)

Herdamos uma idéia de habitar, um conjunto de valores que, geralmente, independem daquilo que vulgarmente se chamou estilo arquitetônico. Tais valores, portanto, apresentam-se como dificuldades para o projeto de arquitetura, na medida em que eles não podem ser tratados ou tematizados objetivamente.²⁸

São estes valores que, através da imaginação e da mente criadora, o arquiteto encontra em seu cotidiano. Concordamos com MACEDO, quando ele aponta em seu trabalho que o canto acadêmico (e eclético) da arquitetura – o casarão do tio em Belém e depois o contato com a arquitetura antiga do Rio de Janeiro logo que chegou – não colocou cabrestos no olhar de Francisco Bolonha. Que pelo contrário, ampliou ainda mais a sua visão para fazer da arquitetura verdadeiro ofício.²⁹

Francisco Bolonha optou muito cedo pela arquitetura. Em função desta escolha – em Belém naquela época não havia Escola de Arquitetura – seu pai, Benjamin de Paiva Bolonha³⁰, o envia para o Rio de Janeiro para cursar o ginásio, já com o intuito de prepará-lo melhor para o ingresso na Escola Nacional de Belas Artes. Morou em Copacabana na casa de familiares, na esquina das ruas Barata Ribeiro e Anita Garibaldi, “um lugar muito agradável onde só existiam casas”. Mas durante a semana passava os dias no Colégio Anglo-Brasileiro³¹, no alto do Vidigal em regime de internato. Todos os dias, às sete horas da manhã, ele descia o morro a pé

²⁸ JORGE, Luís Antônio. Op. cit., p. 127.

²⁹ MACEDO, Oigres. Op. cit., p. 161-162.

³⁰ O pai de Francisco Bolonha era contador. Viveu muito tempo na Inglaterra e por isso falava inglês muito bem. Ainda estava na Europa durante a Primeira Guerra Mundial. Faleceu quando Bolonha estava morando na França, no início dos anos 70.

³¹ Complementando a informação de MACEDO, foi somente depois de um ano no Colégio Anglo Brasileiro que Francisco Bolonha passa a estudar no Colégio Lafaiete. (Cf. MACEDO, Oigres. Op. cit., p. 8).

até a praia para um inesquecível banho de mar em companhia de outros alunos. O medo das pedras e da proximidade das ondas se misturava com o deslumbramento da vista e da natureza ainda intocada, de águas claras e limpas, em nada parecida com a que hoje testemunha. O contato com a beleza natural do Rio de Janeiro – a presença do mar e das montanhas cariocas – marca seu primeiro ano no Rio, “naquela época, uma cidade deslumbrante”.

Inicia nesta cidade um modo de vida bastante diferente daquele do menino paraense, habituado às regalias da família, ainda resultantes da riqueza acumulada na época do ciclo da borracha. A recusa em permanecer com as aulas particulares de desenho artístico no colégio interno foi o primeiro indício de que algo se modificava em sua maneira de enxergar o mundo. Em Belém fazia aulas de desenho com um grupo de crianças. Mas no Rio de Janeiro, preferiu não ser diferente dos outros colegas de turma. Os privilégios das classes mais abastadas começavam a incomodá-lo. Acostumou-se com a rotina diária e a dividir o seu espaço em uma outra realidade na qual “ninguém era dono de nada”:

A burguesia era um negócio muito sério. No Rio de Janeiro, eu fui para um colégio interno e foi então que eu vi a diferença do que eu estava acostumado. Foi grave, mas passou. A realidade de colégio interno é que você não é dono de nada. Foi uma dificuldade muito grande, porque eu gostava muito de desenhar e sempre tive professor particular. Então, eu comecei a achar um absurdo, um privilégio que eu não devia ter, pois no colégio interno, ninguém tinha professor particular. Por isso eu resolvi cancelar, falei para o

meu pai que não queria mais. Comecei a tomar consciência destas coisas.³²

Adquiriu no colégio interno, rígida disciplina. A dura realidade aí encontrada, aliada à distância da família, o fez se acostumar a não compartilhar suas decisões desde o início da adolescência, moldando-lhe um caráter independente e objetivo. A clareza sobre o que queria na vida profissional o fez permanecer no caminho que, de certa forma, já se encontrava esboçado desde tenra idade.

³² BOLONHA, Francisco. **Depoimento** [fev. 2003]. Entrevistadoras: Marcia Poppe e Beatriz Oliveira. Rio de Janeiro. 2 fitas cassete (120 min.)

I . 3 . PARA DENTRO DA CONCHA

(...) um *crystal*, uma *flor*, uma *concha*, destacam-se da desordem comum do conjunto das coisas sensíveis. São para nós objetos privilegiados, mais inteligíveis à vista, conquanto mais misteriosos para a reflexão que todos os outros que vemos indistintamente.

Paul Valéry

A arquitetura de Francisco Bolonha, sua atitude projetual, o movimento de seu pensar e suas obras construídas são por nós considerados como objetos privilegiados, tais como os descritos por Valéry, e continuam a existir para a reflexão. Ao interrogarmos sua obra e seu modo de habitar o mundo, vemos a possibilidade de uma outra analogia à concha: a interiorização, a discrição e a contenção de sua personalidade. A partir do exterior, a imagem pública, aquela que é conhecida pela crítica, pelos arquitetos e estudantes. Do interior, o indivíduo que ao longo do tempo tornou-se cada vez mais introvertido e acostumado ao emudecer da crítica. Por isto exatamente, tão instigante para a reflexão.

Francisco Bolonha acha que arquitetura não se aprende nos livros. Para ele, o contato diário com o projetar dentro de um escritório é o que faz dos estudantes arquitetos. Tal convicção vem de sua própria experiência, pois iniciou a vida profissional como estagiário de Aldary Henriques Toledo em 1940, ainda no primeiro ano da ENBA. Devido à familiaridade com a prática do desenho, logo foi recomendado por Aldary a trabalhar com

Jorge Machado Moreira, que o contratou para estagiar no projeto para o Hospital de Clínicas de Porto Alegre (1942-1952)³³. Para Bolonha, Jorge Moreira foi um grande profissional, arquiteto de enorme coerência e extremamente exigente. Permaneceu um ano estudando o terceiro andar do referido hospital, no escritório que Jorge Moreira dividia com Affonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer. Bolonha nos conta que Niemeyer “o pediu emprestado” e, como que da água para o vinho, viu-se obrigado a desenhar com extrema rapidez o projeto para o Teatro Municipal de Belo Horizonte (1943).³⁴ Para Niemeyer, Francisco Bolonha também desenhou à nanquim algumas perspectivas da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha (Belo Horizonte, 1943).

Trabalhou em projetos de paisagismo ao lado de Roberto Burle Marx, que indicaria seu nome para o desenvolvimento daquele que seria mais tarde o seu primeiro projeto construído, a Fonte Andrade Júnior em Araxá (1947).³⁵

Ainda no mesmo escritório, trabalhou para Affonso Eduardo Reidy na segunda versão do projeto para a Sede da Administração Central da Viação Férrea do Rio Grande do Sul (1944).³⁶ Reidy é lembrado até hoje com estima pelo amigo como uma pessoa distinta e admirável. Bolonha o

³³ Sobre o projeto do Hospital de Clínicas, cf. MOREIRA, Jorge Machado. / CZAJKOWSKI, Jorge (org.). **Jorge Machado Moreira**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.

³⁴ O teatro permaneceu com a estrutura inacabada por alguns anos. Atualmente, após uma grande reforma, o antigo Teatro Municipal se chama Grande Teatro, e se localiza no Palácio das Artes, no Parque Municipal. (Informações coletadas no site **Palácio das Artes**, disponível em <http://www.palaciodasartes.com.br/>, consulta feita em 03 de abril de 2003.)

³⁵ Sobre a Fonte Andrade Junior, cf. MACEDO, Oigres. Op. Cit., p. 69-76.

³⁶ Sobre este projeto, cf. BONDUKI, Nabil. (org.) **Affonso Eduardo Reidy**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.

considera seu maior mestre: com ele, disse ter sido possível aprender a ser perfeito. Dedicou-lhe o texto "Reidy: Percurso do Arquiteto" em 1985, mais de vinte anos depois de sua morte.³⁷ Ao folhear o livro organizado por BONDUKI³⁸, mostrou-se surpreso com a quantidade de desenhos que elaborou enquanto fez parte de sua equipe.

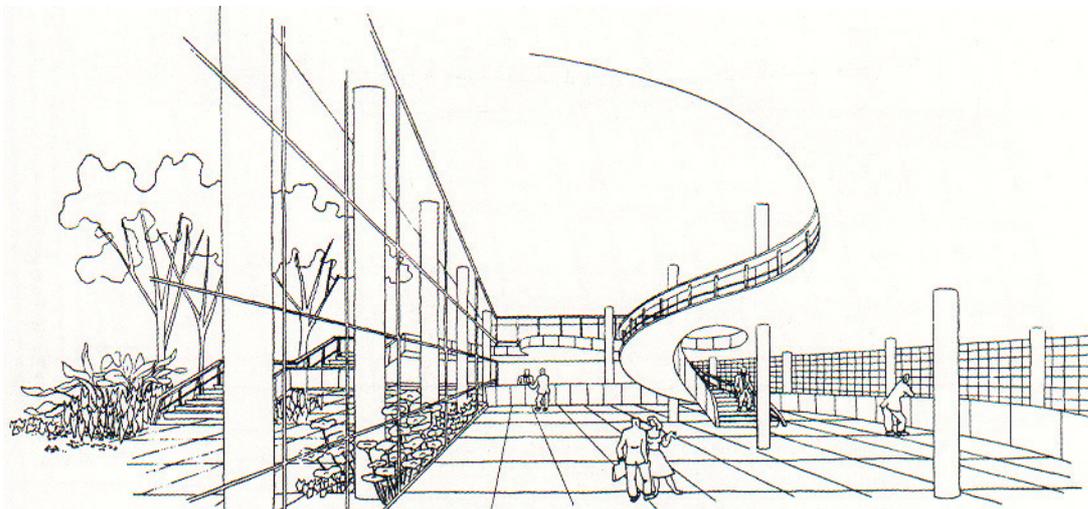


Fig 2: Perspectiva interna para o 21º pavimento da Sede da Administração Central da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, elaborada por Francisco Bolonha, enquanto era da equipe de Afonso Eduardo Reidy em 1944. (Fonte: BONDUKI, 2000, p. 73).

Depois da formatura em 1945, pela primeira turma da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, Bolonha foi convidado por Reidy para trabalhar no Departamento de Habitação Popular do Distrito Federal,

³⁷ BOLONHA, Francisco. *Reidy: Percurso do Arquiteto*. In: XAVIER, Alberto (org.) **Depoimento de uma Geração**. São Paulo: PINI: Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura: Fundação Vilanova Artigas, 1987.

³⁸ BONDUKI, Nabil. Op. cit., p. 72-73.

e colaborar no projeto para o Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes, o Pedregulho no Rio de Janeiro, em 1946.³⁹

Identificou-se com o mestre e amigo na discrição e na postura ética. Solidarizou-se com ele quando em 1947, Reidy foi classificado em terceiro lugar no concurso para o anteprojeto do Centro Técnico da Aeronáutica (São José dos Campos). Segundo Bolonha – presente na premiação por estar representando Reidy oficialmente ⁴⁰ e por ter trabalhado para ele neste projeto – o júri deu a entender que o projeto de Reidy havia sido copiado daquele de Oscar Niemeyer, quando na realidade, em sua opinião, isto não havia acontecido.

Desde então, passou a ter uma visão pessimista da crítica da arquitetura no país e de questões não inerentes à profissão, por vezes ácidas e negativas, que envolvem seu exercício. Por isto, procurou sempre se retirar de situações que pudessem lhe trazer aborrecimentos no meio em que atuava. Foi apenas em idade mais madura que optou por se pronunciar. Em fins da década de 1980 escreve dois artigos no intuito de esclarecer detalhes importantes referentes à autoria dos projetos do Ministério da Educação e do Arco do Teles, ambos no centro do Rio de Janeiro.⁴¹ No artigo sobre o projeto do Ministério, opina também sobre a problemática questão dos honorários de Le Corbusier e a injusta falta de destaque dos demais profissionais (engenheiros e artistas) envolvidos em



Fig 3: Francisco Bolonha com Carmen Portinho (de costas) e Charlotte Perriand, debruçados sobre painéis do projeto para o Pedregulho. (Fonte: NPD/FAU/UFRJ)

³⁹ Sobre o projeto para o Conjunto Residencial Pedregulho, cf. BONDUKI, Nabil. Op. cit., p. 83-103.

⁴⁰ Segundo o depoimento de Francisco Bolonha, Reidy recuperava-se de uma operação no apêndice e não pôde comparecer.

⁴¹ Os dois artigos fazem parte dos Anexos da Dissertação de Mestrado de Oigres MACEDO.

sua obra, além de deixar clara sua opinião em relação ao resultado do concurso:

A história da arquitetura no Brasil foi (e continua a ser) feita por aqueles que estão sempre a usufruir das oportunidades oferecidas pelo governo. (...) Os arquitetos concorrentes aceitaram passivamente a determinação do Governo sem que prevalecesse o critério ético como uma norma profissional. (...) O episódio da elaboração do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública ilustra como a produção cultural neste país sempre esteve ligada ao Poder instituído, não importando a ideologia do mesmo. (...) ⁴²

Sobre as escolhas na profissão, Bolonha sempre foi bastante reservado. O que mais deixava transparecer era o fato de gostar imensamente da carreira pela qual havia optado. Segundo sua esposa, a artista plástica Regina Bolonha, ele se empenhava muito em tudo que fazia. De certo, isto é verídico. Caso não fosse, não teria sido logo convocado por nomes como os de Toledo, Moreira, Niemeyer, Burle Marx ou Reidy. Desde cedo, teve seu nome lançado em publicações especializadas nacionais e estrangeiras, em países como França, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, entre outros.⁴³ Em 1948, com apenas 3 anos de formado, a já mencionada Fonte Andrade Júnior (Araxá, 1947) foi considerada pela

⁴² BOLONHA, Francisco. **Centenário de Le Corbusier: O Averso do Diálogo**. In: MACEDO, Oigres. Op. Cit. O outro texto de Bolonha intitula-se **A Desinformação no Mundo do Patrimônio**.

⁴³ Bolonha teve trabalhos publicados nas revistas: **L'Architecture d'Aujourd'hui** 13-14 (setembro 1947), 21 (novembro e dezembro 1948), 42-43 (agosto 1952), 103 (setembro 1963) e 104 (outubro e novembro 1962); **Architectural Forum** n. 87 (novembro 1947); **Architectural Journal** (1948); **Brasilianische Architektur** (janeiro e fevereiro 1954); **The Architectural Review** n. 716 (1956); **Bauen + Wohnen Internationale Zeitschrift**, n. 3 (março 1962); **Abitare** n. 16 (maio 1963); **Architektur und Kultiviertes Wohnen** n. 2 (1964). As revistas nacionais estão listadas na bibliografia.

Architectural Journal como uma das melhores obras do ano. O projeto da Casa Accioly (Petrópolis, 1949-51)⁴⁴ ganhou medalha de prata no IV Salão de Arte Moderna de 1954. O desenvolvimento deste projeto lhe renderia próspera amizade com Dom Inácio Accioly, o filho monge do casal que lhe encomendou a obra. Por intermédio de Dom Inácio, Bolonha elaborou muitos projetos para a Igreja, principalmente para a Ordem Beneditina.⁴⁵ Não cobrou por nenhuma destas realizações. O interesse por projetar e por ver suas obras realizadas suplantavam o lucro financeiro. Muitas vezes acreditou no retorno que viria delas na forma de clientes futuros.

Bolonha, conforme disse MACEDO, não encampou as disputas entre acadêmicos e modernos. Desde sempre, na opinião de FRANCO, foi "avesso à histeria oficial em favor da autoria, da originalidade, da genialidade".⁴⁶ O autor aponta ainda que o rigor e a coerência encontrados na ação projetual de Bolonha são os aspectos que fazem

⁴⁴ Encontramos nos arquivos do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro o diário de obras da Casa Accioly (Sítio Santa Maria) elaborado ao que tudo indica, pelo então Abade Dom Inácio Accioly, filho do Embaixador Hildebrando e de sua esposa Olga, proprietária de 50% do terreno. Os outros 50% estavam em nome dos filhos Pompeu e Maria Luiza. O primeiro registro do livro data de 9 de junho de 1949; o último, de 22 de fevereiro de 1951. Também foi encontrada uma pasta com inúmeros documentos, dentre os quais: a escritura de compra e venda do terreno; planta e derrota do conjunto dos prazos (quarteirões inglês e italiano); planta do terreno; croquis do projeto elaborado por Francisco Bolonha; propostas e orçamentos para os projetos complementares; rascunho do contrato da construtora com o cliente; notas fiscais de serviços prestados; 4 fotografias em preto e branco da Capela Santa Maria; desenhos do projeto para a residência do zelador do imóvel; e cartas referentes à negociação com o DNER em função da desapropriação para a passagem da rodovia BR 040. No diário, detalhadamente realizado, não foi encontrada nenhuma anotação referente aos honorários de Francisco Bolonha.

⁴⁵ Alguns dos projetos elaborados por Bolonha para a Ordem Beneditina: o Mosteiro de Nossa Senhora das Graças (Belo Horizonte), a Casa do Alto (alojamento para os monges do mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro), o Edifício Diogo de Brito (Rio de Janeiro, 1953-56), um Estudo Preliminar para o Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro de uma hospedaria, e um Estudo Preliminar para o Mosteiro da Ressureição, na cidade de São Sebastião do Alto (Rio de Janeiro).

⁴⁶ FRANCO, Luiz Fernando. Francisco Bologna: obra, concha e pedra. **Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, n. 56, p. 97-106, 1994.

suas obras resistirem ao tempo, não somente a qualidade com que foram executadas. Suas obras enfrentam o tempo com indiferença.

Como alguém que vira a página de um livro e não volta mais ao texto lido, Francisco Bolonha procurou ao longo da vida olhar sempre para frente. Talvez isto explique um pouco o fato de ter jogado fora a maioria de seus desenhos. Sobre a escassez de documentação primária, MACEDO afirma:

Destruídos sistematicamente pelo autor, os [desenhos] que ainda restam são poucos e, se ainda existem, revelam mais um descuido seu que uma atitude arbitrária de eleger aquilo que deva ou não ser preservado.⁴⁷

Com exceção dos que doou ao Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, e dos que deixou em Cataguases, no Instituto Francisca de Souza Peixoto, Bolonha não guardou consigo quase nada.⁴⁸ Nem mesmo os quatro álbuns de fotografias de suas obras⁴⁹ que preparou especialmente para levar à Europa em 1971, onde permaneceu com a família por dois anos em função do prêmio de viagem ao exterior recebido no Salão de Arte Moderna de 1968.⁵⁰ Jogou fora também os álbuns de recortes das publicações de seus trabalhos, junto com os de sua esposa Regina, que foi

⁴⁷ MACEDO, Oigres. Op. cit., p. 3-4.

⁴⁸ No Apêndice 1 deste trabalho encontra-se a lista com os desenhos e projetos do arquiteto que encontramos no Instituto Francisca de Souza Peixoto em Cataguases, quando da pesquisa de campo. No Apêndice 2, o conteúdo da "Coleção Bolonha", acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação da FAU/UFRJ.

⁴⁹ Bolonha organizou os álbuns por programa desenvolvido: Habitação Coletiva, Habitação Unifamiliar e Escolas. O quarto álbum reunia os projetos de programas distintos destes três.

⁵⁰ Bolonha recebeu o prêmio pelo projeto do Edifício Sede da Companhia Estadual de Telefones do Estado da Guanabara (CETEL), no Rio de Janeiro.

responsável por inúmeros painéis artísticos inseridos em suas obras. “Não sei porque joguei tudo fora... Essas coisas que dão na gente, sabe?”.⁵¹



Fig. 4: Escola Roma em Copacabana (Rio de Janeiro). Fachada posterior com os painéis de azulejo de Regina Bolonha. (Foto da autora, fevereiro de 2004).



Fig. 5: Detalhe do painel de azulejo de Regina Bolonha na Escola Roma. (Foto da autora, fevereiro de 2004).

Hoje, ao ser interrogado sobre seu acervo particular, diz com simplicidade e despojamento, que de tudo se desfez. Que se alguém deseja conhecer a sua obra, deve mesmo pesquisar. Não fez publicidade do que construiu. Foi evasivo com Luiz Fernando Franco em 1994, ao se referir à obra do Mosteiro de Nossa Senhora das Graças em Belo Horizonte e à demanda por fotos e alguma documentação, respondeu com apenas um postal feito

⁵¹ BOLONHA, Francisco. **Depoimento** [out. 2003]. Entrevistador: Marcia Poppe. Rio de Janeiro. 2 fitas cassete (120 min.)



Fig. 6: Casa Nelson Collart em Itaipava, de 1955. (Fonte: NPD/UFRJ).



Fig. 7: Vila Operária em Cataguases, do início da década de 1950. (Foto da autora, outubro de 2003).

pelas monjas. “Ninguém conhece o mosteiro porque eu não faço publicidade”.⁵²

Acostumado ao silêncio da crítica ao longo dos anos, mais especificamente a partir do final da década de 1960, surpreende-se agora com o interesse por seus projetos. FRANCO já havia comentado que seria inevitável que suas obras se tornassem pretextos para novos caminhos a serem trilhados, diferentes daquele da história oficial de nossa arquitetura.⁵³

“Eu trabalhei muito, mas não considero que tenha feito obras relevantes”, diz.⁵⁴ Apesar da afirmativa, aprecia e reconhece o valor das casas que fez para o Embaixador Hildebrando Accioly em Petrópolis, para Nelson Collart em Itaipava e também as obras que realizou em Cataguases. Lá, iniciou sua atuação com o projeto para o jardim da residência do Sr. José Pacheco de Medeiros.⁵⁵ Na década de 1950, doou para a Ordem Carmelita o projeto de reforma para o antigo Orfanato Dom Silvério, cujo edifício original seria demolido para que fosse levantado um novo.⁵⁶

⁵² _____. **Depoimento** [mai. 2003]. Entrevistador: Marcia Poppe. Rio de Janeiro. 2 fitas cassete (120 min.)

⁵³ FRANCO, Luiz Fernando. Francisco Bologna: obra, concha e pedra. **Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, n. 56, p. 97-106, 1994.

⁵⁴ BOLONHA, Francisco. **Depoimento** [out. 2003]. Entrevistador: Marcia Poppe. Rio de Janeiro. 2 fitas cassete (120 min.)

⁵⁵ Atualmente a casa – de projeto de Aldary Toledo (1947) – é propriedade da Sra. Josélia Pacheco de Medeiros e abriga uma Escola de Enfermagem.

⁵⁶ Segundo matéria publicada em julho de 1957 na revista *A Cigarra*, surgiram diversos e surpreendentes donativos para ajudar nesta reforma: o primeiro deles, do próprio arquiteto, que fez de graça, o novo projeto.

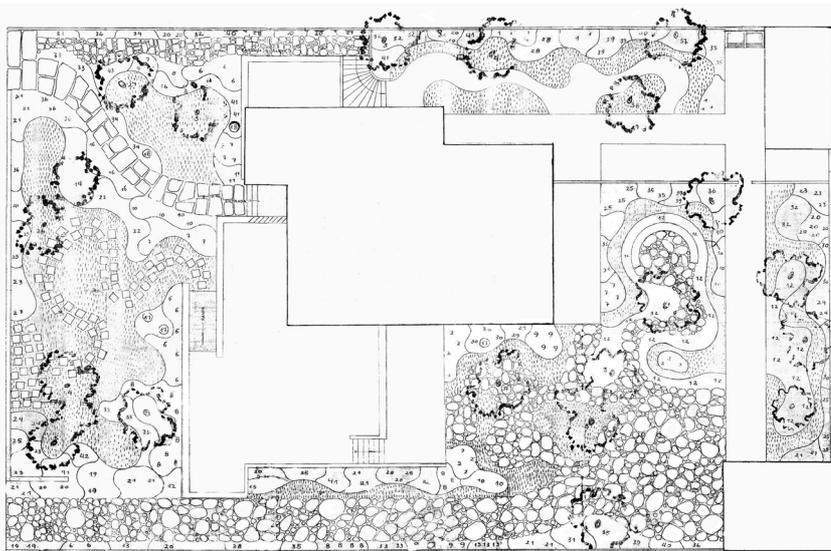


Fig. 8: Projeto de paisagismo de Francisco Bolonha para a residência de Josélia Pacheco de Medeiros (antiga Residência José Pacheco de Medeiros). (Fonte: Acervo pessoal de D. Josélia Pacheco de Medeiros).

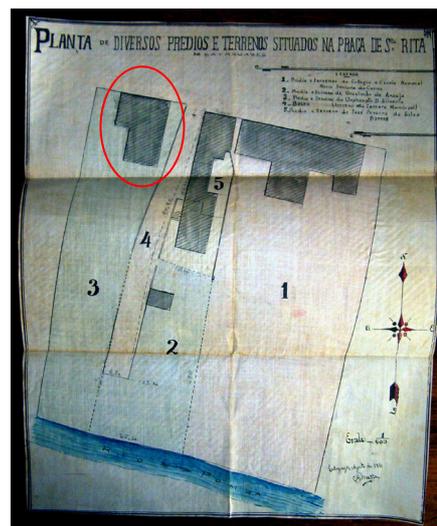


Fig. 9: Fotografia da Planta de Situação (“Planta de Diversos Prédios e Terrenos situados na Praça de Santa Rita”), referente aos lotes 2, 3, 4 e 5, que hoje fazem parte do terreno do Educandário Dom Silvério. O lote 1 corresponde ao Colégio Nossa Senhora do Carmo. Assinalado em vermelho, o antigo orfanato. (Fonte da imagem: Acervo da Casa Central Carmelita em Belo Horizonte).

A admiração que Bolonha tem por seu próprio trabalho realizado junto à TELEBRÁS, impressionou MACEDO. Ao observar nossas fotografias do Mosteiro ⁵⁷ em Belo Horizonte, não cessou de exclamar o quão belos eram seus claustros e igrejas, e como se refletia em seus espaços, toda uma dignidade.

A Igreja é muito bonita, muito sóbria. As seteiras são grandes, vale a pena você ver... o altar tem um bloco de pedra de 1,20 por 1,20 maciço, que é uma beleza, um deslumbramento... É muito bonito o altar. (...) Sabe o que é, tem uma dignidade o mosteiro. Não é

⁵⁷ Tiradas durante a pesquisa de campo.

“arquitetura moderna”, é uma arquitetura... Eu pensei em fazer arquitetura, só.⁵⁸



Fig. 10: Altar da igreja do Mosteiro de Nossa Senhora das Graças em Belo Horizonte. (Foto da autora, novembro 2003).

Bolonha nunca recusou o justo reconhecimento de seus feitos. O fato de hoje ser uma pessoa mais introvertida acaba por encobrir um acanhado orgulho, que apenas aos mais próximos ou com o passar do tempo, deixa transparecer. Afinal, sempre foi um homem de elite, cuja cultura e valores direcionavam-no sempre para uma certa contenção.

O arquiteto foi muito ligado às Artes Plásticas. Colecionou um grande número de obras de arte, telas, gravuras e até algumas esculturas. Apoiava artistas novos com a compra de seus quadros. Frequentava muitas exposições de arte e arquitetura, todas as que julgasse dignas de serem vistas. Pessoa seletiva, foi conselheiro do Museu de Arte Moderna

⁵⁸ _____. **Depoimento** [mai. 2003]. Entrevistador: Marcia Poppe. Rio de Janeiro. 2 fitas cassete (120 min.)

do Rio de Janeiro entre 1964 e 1966, curador da Fundação Raymundo Castro Maya de 1966 a 1970, integrou a Comissão de realização do XXII Salão Nacional de Arte Moderna em 1973 e foi membro do júri de seleção do 1º Salão Nacional de Artes Plásticas da FUNARTE em 1978. Também auxiliou Adolpho Bloch orientando-o nas suas aquisições de obra de arte. A casa que projetou para ele em Teresópolis possui uma extensa galeria de arte, adjacente ao setor íntimo, destinada a abrigar a coleção que ajudou a formar. Em sua própria residência, quadros de Tarsila do Amaral e Manabu Mabe. Bolonha guarda ainda um retrato seu e outro de sua esposa, feitos por Aldary Toledo em 1946. Tinha o hábito de desenhar. Costumava, segundo Regina, passar o tempo desenhando. Hoje em dia, não desenha mais.

Francisco Bolonha raramente falava de arquitetura dentro de casa. Isto não impediu que seus filhos (e hoje, também os seus netos) reconhecessem o valor de sua obra. Em 1965, recebe do Estado da Guanabara a Medalha Anchieta, pelos serviços prestados à Educação. Foram mais de 242 escolas construídas. Eram freqüentes os elogios do então governador Carlos Lacerda nos discursos de inauguração destas escolas.⁵⁹ Lacerda admirava o trabalho de Bolonha e além disto, tinha por ele enorme estima (ver imagem a seguir). Em 1982, é homenageado com uma menção honrosa pelo governador Chagas Freitas.⁶⁰

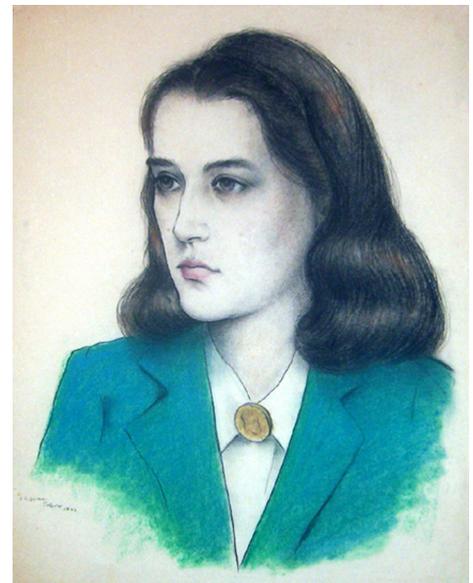
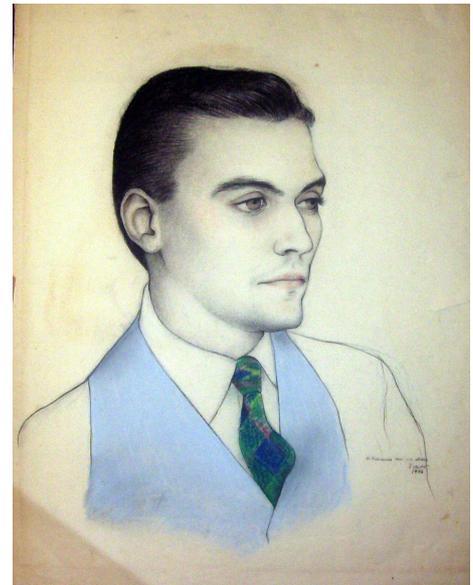


Fig. 11 e 12: Retratos de Francisco e Regina Bolonha elaborados por Aldary Toledo. (Fonte: Acervo pessoal de Francisco Bolonha).

⁵⁹ Informação verbal concedida por Regina Bolonha.

⁶⁰ MACEDO, Oigres. Op. cit., p. 29.

Erich Eichner & Cia. Ltda. - Rio de Janeiro
Rua do Rosário 135-137, tel. 52-9534, 52-9552
Caixa Postal 3481 - ZC - 00, End. Telegr. "Eikos"
Filiais (Branches): São Paulo e Pôrto Alegre

LIVRARIA
KOSMOS
EDITORIA

Natal, 65



Bolonha:

Vim à Kosmos procurar um livro para você. Encontrei. Dois volumes estão aqui, dois em São Paulo. O Eichner mandará depois os dois restantes. Hoje vão esses dois, um pouco embolalhados, mas acredito que, não sendo úteis, serão agradáveis. É como disse uma vez o Maurois, é preciso de vez em quando ler alguma coisa sem ser para aprender nada.

"Natal, 65

Bolonha:

Vim à Kosmos procurar um livro para você. Encontrei. Dois volumes estão aqui, dois em São Paulo. O Eichner mandará depois os dois restantes. Hoje vão esses dois, um pouco [palavra ilegível], mas acredito que, não sendo úteis, serão agradáveis. E como disse uma vez o Maurois, é preciso de vez em quando ler alguma coisa sem ser para aprender nada.

Vão os livros com a minha amizade e grata admiração pelo seu valor, não só de arquiteto mas, igual ou ainda mais, porque mais raro, de pessoa.

E os votos de felicidades para os seus, única forma de você, também, ser feliz. Do,
Carlos Lacerda".

(Sobre a confirmação da assinatura de Lacerda, cf: <http://www.carloslacerda.w3br.com/>).

Vão os livros com a minha amizade e grata admiração pelo seu valor, não só de arquiteto mas, igual ou ainda mais, porque mais raro, de pessoa.
E os votos de felicidades para os seus, única forma de você, também, ser feliz.
Carlos Lacerda

Fig. 13: Carta de Carlos Lacerda para Francisco Bolonha, que acompanhava o envio de dois livros sobre a obra de Michelangelo, de autoria de Charles de Tolnay, como presente do Natal de 1965. Bolonha havia projetado uma reforma para o apartamento de Carlos Lacerda no Flamengo (Rio de Janeiro), pela qual não havia cobrado, por consideração e amizade. (Fonte da imagem: Instituto Francisca de Souza Peixoto, Cataguases).

Autocrítica, comedimento e postura ética fizeram Bolonha rejeitar alguns trabalhos. Como arquiteto consultor das Empresas Bloch (atuou entre 1954 e 1968), realizou o estudo preliminar para o Edifício Sede da Revista Manchete, a ser construído na Rua do Russel no Rio de Janeiro. Entretanto, o projeto de Bolonha foi substituído pelo de Oscar Niemeyer (1966). Francisco Bolonha nos conta que pouco tempo depois, recusou-se a elaborar modificações que foram solicitadas por Adolpho Bloch no último pavimento do projeto de Niemeyer.⁶¹

Bolonha deixou de visitar obras de sua autoria, por modificações realizadas sem o seu consentimento durante a construção. Em Cataguases, não quis realizar o projeto para o mobiliário da Casa Hercil Ladeira Salgado, depois de saber que o projeto original da residência (1950) havia sido modificado pelo proprietário.⁶² Lamenta a mudança realizada na fachada do Clube Juiz de Fora em Minas Gerais⁶³. O acréscimo realizado na cobertura da Casa do Alto (o alojamento de finais de semana para os monges do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro,

⁶¹ Devido à ausência de documentação e desenhos da parte de Francisco Bolonha, este assunto mereceria uma investigação mais profunda. Conforme informações verbais concedidas pelo arquiteto e sua esposa em julho e outubro de 2003, o projeto de Bolonha para o Edifício Sede da Revista Manchete foi recusado e substituído sem o seu conhecimento, e isto o levou a destruir imediatamente todos os desenhos a ele referentes. O depoimento do engenheiro Isaac Hazan, responsável pela execução das obras das Empresas Bloch, confirmou a substituição do projeto, entretanto sob outro ponto de vista. Disse também que a primeira opção de Adolpho Bloch havia sido o nome dos irmãos Roberto. Optamos por não nos alongar nesta busca, já que este assunto não estava dentro do foco principal desta dissertação. Um trabalho mais extenso e cuidadoso de esclarecimento demandaria um tempo maior do que dispúnhamos, e deveria incluir também a coleta de depoimentos de Oscar Niemeyer e de Marcio Roberto.

⁶² Segundo o depoimento de D. Josélia Pacheco de Medeiros, concedido à autora em outubro de 2003.

⁶³ Sobre as modificações ocorridas no Clube de Juiz de Fora, cf. MACEDO, Oigres. Op. cit., p. 45.



Fig. 14: Casa do Alto (também chamada pelos monges de Cela São Gerardo), fachada posterior. Em vermelho, o acréscimo realizado. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 15: Casa Klabin, no Cosme Velho – Rio de Janeiro (Fonte: Revista Habitat 25).

no Alto da Boa Vista) para a construção de celas extras no terceiro pavimento foi outra modificação não aprovada pelo arquiteto.

Bolonha valorizava sobremaneira o contato com o proprietário, mas como vimos, não gostava de interferências que modificassem ou prejudicassem a fidelidade da obra ao projeto. No Mosteiro de N. S. das Graças, a quebra da modulação das alvenarias e a mudança de localização das aberturas na fachada frontal, determinadas por Madre Luzia, causaram-lhe certo descontentamento: “Freira tem que fazer negócio de freira”, disse. Na Casa Klabin, a recusa da proprietária em instalar as ferragens das venezianas móveis para a esquadria da sala de jantar, além de sua resistência em aceitar as amplas medidas do corredor de circulação proposto, são alguns dos motivos da falta de apreço do arquiteto por esta obra. Bolonha queria sempre as coisas como projetadas.

Mesmo nas épocas de trabalho mais escasso, o arquiteto nunca se arrependeu de ter se formado arquiteto. Os projetos de cunho religioso não foram os únicos pelos quais não cobrou. Isa Bisaggio, sua sócia durante os anos de 1975 e 1990⁶⁴, nos conta que a dificuldade em valorar o trabalho a ser executado era comum tanto a ele, quanto a ela. O escritório “Bologna Bisaggio Arquitetos” iniciou os trabalhos no Largo de São Francisco e seguiu para o edifício Marquês do Herval. Posteriormente, mudaram-se para a Av. Rio Branco 110, até que Bolonha decidiu interromper as atividades em 1990. Muitos foram os trabalhos de

⁶⁴ A arquiteta o conheceu quando trabalhava na Divisão de Construções e Equipamento Escolar da Secretaria de Educação do Rio de Janeiro. Francisco Bolonha foi nomeado para a Divisão em 31 de julho de 1962. A partir de 25 de maio de 1964, passou a atuar como Diretor.

desenvolvimento de projetos para agências do Banco do Brasil e para o Banco do Estado do Rio de Janeiro (BANERJ), desenvolvidos pelos dois arquitetos.

O ambiente do escritório de Francisco Bolonha e Isa Bisaggio consistia de um espaço único e aberto, sem salas pequenas ou divisórias do piso ao teto. No Edifício Marquês do Herval, foram retiradas as alvenarias que dividiam as salas ocupadas, em busca da mesma espacialidade. Na Avenida Rio Branco, além do espaço livre interno, a vista do último andar através do pano de vidro do edifício contribuía ainda mais para a amplidão que muito agradava ao arquiteto e que ele procurava atingir em seus projetos.

Bolonha costumava ir ao escritório aos sábados e domingos, quando necessário. Mesmo durante a semana, apreciava o trabalho solitário: eram momentos de troca com o objeto arquitetônico. O que observou do método de trabalho de Reidy, aplicava-se também a ele:

De posse dos primeiros dados, silencioso, debruçava-se nas pranchetas a fim de, com obstinação, estudar o problema e esquematizar a solução. (...) Estabelecidos, destarte, todos os elementos, Reidy iniciava a fase de anteprojeto, tarefa assaz demorada porquanto já não era o poeta a arquitetar, mas o arquiteto a burilar o objeto de sua paixão.⁶⁵

Isa Bisaggio diz que Bolonha sempre foi muito fechado, que não gostava de aparecer. A clareza, a rapidez de raciocínio de Bolonha, sua capacidade

⁶⁵ BOLONHA, Francisco. Reidy: Percurso do Arquiteto. In: XAVIER, Alberto (org.). Op. Cit.

de tomar decisões rapidamente, assim como seu discernimento para projetar, muito a impressionaram. Para ela, seus projetos eram "clássicos": demonstravam os procedimentos racionais que Bolonha admirava, as regras de composição e simetria, além de primar pela funcionalidade e pela ausência completa de ornamentos. Estes são alguns dos aspectos de sua arquitetura, sobre os quais falaremos a seguir.

I . 4 . ASPECTOS DA ARQUITETURA DE FRANCISCO BOLONHA

Sabemos que Francisco Bolonha queria ser um "arquiteto moderno". No início da carreira, conforme indicou BRUAND, aproxima-se da vertente preconizada por Lúcio Costa, cuja peculiaridade mais marcante é a conjugação de aspectos de nossa arquitetura mais antiga com a racionalidade pretendida pelo pensamento arquitetônico da época. Para Lúcio Costa, a arquitetura moderna em muito se aproximava da verdade construtiva encontrada na arquitetura colonial.⁶⁶ Yves BRUAND afirmou que Bolonha foi "o arquiteto que aproveitou as lições de Lúcio Costa de modo mais direto e o que mais se aproximou de seu espírito".⁶⁷ Para o autor, sua arquitetura se apresenta "sempre perfeitamente funcional", possui "altas qualidades intrínsecas" e "oferece um dos exemplos mais característicos da nova arquitetura brasileira". O autor aponta que Bolonha obteve êxito em estabelecer um vínculo com o passado em criações contemporâneas: ele procura um novo vocabulário (decorrente das novas técnicas) ao mesmo tempo em que acentua o caráter rústico de suas construções ao explorar as condições locais.

Em se tratando da escolha de materiais para suas obras, Bolonha mostrou-se como um arquiteto que se preocupou em "olhar em volta" e

⁶⁶ Cf: COSTA, Lúcio. *Documentação Necessária*. In: _____. **Lúcio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 459.

⁶⁷ BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.



Fig. 16: Casa Adolpho Bloch. (Foto da autora, fevereiro de 2004).



Fig. 17: Detalhe dos pilares frontais da Casa Adolpho Bloch. Ao fundo, o muro de embasamento. (Foto da autora, fevereiro de 2004).

identificar de que maneira seria possível tirar proveito do sítio onde fosse inserir determinado projeto. Com troncos de eucalipto do terreno em Petrópolis construiu a estrutura da galeria e do telhado da Casa Accioly (1949-51); usou as pedras tiradas do Córrego do Daniel⁶⁸ para o revestimento de algumas paredes internas e externas nesta mesma casa. Em Teresópolis, pedras encontradas no terreno fazem os muros de embasamento da Casa Adolpho Bloch. Apesar de ser possível encontrar diversos tipos de material industrializado no Brasil, foi na preferência pelas possibilidades abertas no reconhecimento do sítio, que Bolonha deixou claro um dos aspectos de sua arquitetura: a exploração das condições do lugar de implantação e a opção por determinados materiais, independente das disponibilidades de orçamento. Mas acreditamos que esta característica tenha acontecido somente na primeira fase de sua obra, pois os projetos da segunda fase (após 1960) nos demonstram o distanciamento do arquiteto deste procedimento.

Em pesquisa desenvolvida em 1985, Jorge CZAJKOWSKI⁶⁹ procurou identificar e levantar as obras nativistas elaboradas por diferentes arquitetos brasileiros.⁷⁰ Dentre a lista de arquitetos selecionados para estudo, encontrava-se o nome de Francisco Bolonha. Um aspecto importante apontado por CZAJKOWSKI é que nenhum dos arquitetos

⁶⁸ O Córrego Daniel era o riacho que cortava o terreno dos Accioly antes da desapropriação pelo Departamento Nacional de Estradas e Rodagem em 1975.

⁶⁹ CZAJKOWSKI, Jorge. Breve Notícia sobre Pesquisa. O Nativismo Carioca: Uma Arquitetura entre a Tradição e a Modernidade. **Revista Gávea**. Rio de Janeiro: PUC-RIO, n. 6, p. 140-143, Dez., 1998.

⁷⁰ De acordo com o artigo citado, o nativismo foi "uma tendência tipicamente carioca que se caracteriza por uma tentativa de síntese entre a imagem de objetividade construtiva e funcional do Racionalismo Internacional e a expressão formal de uma identidade arquitetônica brasileira".

estudados foi exclusivamente nativista, tendo produzido poucas obras do gênero, e em sítios afastados dos centros urbanos.

Francisco Bolonha posicionou-se de modo similar àquele de grande parte da modernidade brasileira, cuja cultura arquitetônica era a de trabalhar de forma integrada às artes plásticas. Oigres MACEDO, em artigo apresentado no IV Seminário DOCOMOMO, destacou a atuação de Bolonha no interior do país e a prática da inserção de obras de arte em seus projetos, ao mencionar nomes como os de Emeric Marcier, Joaquim Tenreiro, Candido Portinari, Bruno Giorgi, Anísio Medeiros, Paulo Werneck, Américo Braga e Roberto Burle Marx. Para o autor, a

formação acadêmica concomitante à experiência adquirida junto aos arquitetos modernos envolvidos no projeto para o Ministério da Educação e Saúde, deixaram marca indelével (...) e constitui elemento imprescindível para a compreensão de sua disciplina na integração das artes (...) ⁷¹

Em sua dissertação, MACEDO observou que Bolonha procurou inserir painéis artísticos em lugares públicos, ou próximo aos passeios das edificações para que pudessem ser apreciados coletivamente. Os afrescos, por serem mais frágeis, necessitavam ser colocados em ambientes internos. ⁷²

⁷¹ MACEDO, Oigres. **Francisco Bolonha, modernidade insigne.** (In: IV Seminário Docomomo Brasil: Viçosa, 30 de outubro a 02 de novembro de 2001). Texto cedido pelo autor, em fevereiro de 2003.

⁷² _____. **Francisco Bolonha: ofício da modernidade.** 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo.

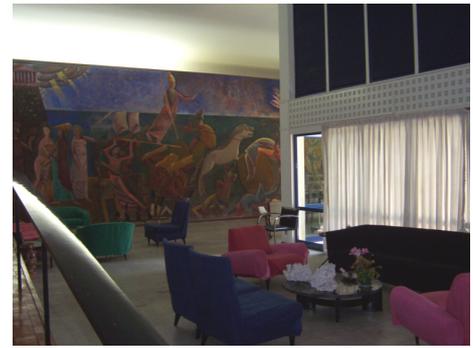


Fig. 18 e 19: Interior da residência de Nanzita Salgado em Cataguases, com afresco “A Lenda do Rapto de Helena de Tróia” e interior da Capela Santa Maria, na Casa Accioly em Petrópolis. Ambas as obras de Emeric Marcier. (Fotos da autora, outubro e abril de 2003, respectivamente).

No Edifício Diogo de Brito (Rio de Janeiro, 1953-1956) – obra solicitada pela Ordem de São Bento para atender à necessidade de renda do mosteiro do Rio –, o hall dos elevadores e a sobreloja têm desenho de Anísio Medeiros, nas mesmas cores utilizadas nas duas fachadas: azul, amarelo, vermelho e branco. Em Belo Horizonte, Bolonha projetou o jazigo da Família Bahia Mascarenhas, construído em 1951 no Cemitério do Bonfim. A transparência na fachada frontal, com uso do combogó e da porta em grade de ferro, permite que o painel intitulado “Sagrada Família” seja visto na parede interior do jazigo.



Fig. 20: Pannel de Anísio Medeiros. (Foto da autora, outubro 2003).



Fig. 21: Detalhe do painel do jazigo da família de Madre Inês Cançado Bahia em Belo Horizonte. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 22: Detalhe do nome do arquiteto e data da obra, no hall de acesso ao Edifício Diogo de Brito. (Foto da autora, outubro 2003)



Fig. 23: Fachada posterior (Edifício Diogo de Brito), na Ladeira de São Bento. Foto da autora, outubro 2003)



Fig. 24: Fachada frontal do Jazigo da Família Bahia Mascarenhas. (Foto da autora, novembro 2003).

Francisco Bolonha diz ter passado a entender a arquitetura como ciência, a partir do final dos anos 50. Segundo CONDURU ⁷³, Bolonha responde às mudanças no campo da arquitetura e da cultura de seu tempo, revelando uma inquietude na produção. Se no início de carreira convida diversos artistas para trabalhar em conjunto, atendendo a seus ideais de uma arquitetura que deve ter grande alcance cultural, no final dos anos 50 irá acentuar o caráter construtivo de suas obras numa linguagem mais sóbria, evidenciando um novo modo de enxergar a disciplina: como “ciência da construção do espaço”. De certo, sua linguagem se torna mais sóbria, chegando a se aproximar do purismo absoluto em fins de carreira – como se nota com os Centros de Treinamento da TELEBRÁS e com os três projetos de residências unifamiliares que projetou na década de 1970, sobre os quais falaremos adiante.

Entendemos que a ciência a que Bolonha se refere, nada mais é do que um modo de conhecimento. Em sentido amplo e clássico, é um saber metódico e rigoroso, que vai dar origem a um conjunto de conhecimentos sistematicamente organizados.⁷⁴ Como ele mesmo nos diz:

Arquitetura não é arte, é ciência, isso eu falo... porque para fazer arquitetura é necessário em primeiro lugar, saber projetar. Em segundo, é necessário saber o programa. Em seguida, os conhecimentos gerais de estrutura, concreto armado, instalações hidráulicas, elétricas, ar condicionado, de tudo o que se pretende

⁷³ CONDURU, Roberto. In: EMANUEL, Muriel (editor). **Contemporary Architects**. London: St. James Press, 1994.

⁷⁴ JAPIASSU, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

fazer. Mas se o arquiteto tiver um conhecimento profundo, ele será muito melhor.⁷⁵

A Arquitetura torna-se para ele um ideal de cientificidade que então passa a perseguir, e que vai se aproximar da ciência contemporânea (construtivista). Neste ideal, existe a combinação de alguns aspectos: coerência (ou a falta de contradições) entre os princípios que orientam a sua teoria – racionalismo; a experimentação de procedimentos projetuais e construtivos que são repetidos – empirismo; e as modificações destes procedimentos devido aos resultados obtidos anteriormente – conhecimento aproximativo e corrigível.⁷⁶

Em se tratando do conceito de racionalismo, sabemos que não permaneceu constante na história da arquitetura e que variou de acordo com as idéias dominantes de cada época. Alan COLQUHOUN define a arquitetura como a arte em que é menos possível excluir a idéia de racionalidade, e que o racional na verdade não seria uma categoria, mas sim um aspecto da arquitetura, coexistente com outros.⁷⁷ Para ele, a definição mais ampla do racionalismo em arquitetura, é a de que ela é o resultado da aplicação de regras gerais, que são estabelecidas pela razão. Josep Maria MONTANER acrescenta que ela é a forma artística mais condicionada pela utilidade e pela necessidade.⁷⁸ O autor deixa clara sua

⁷⁵ BOLONHA, Francisco. **Depoimento** [jan. 2003]. Entrevistador: Marcia Poppe. Rio de Janeiro. 2 fitas cassete (120 min.)

⁷⁶ CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2000, p. 252-253.

⁷⁷ COLQUHOUN, Alan. **Racionalismo: um conceito filosófico na arquitetura**. Rio de Janeiro: Revista Gávea, n. 9, dez 1991, p. 90-113.

⁷⁸ MONTANER, Josep Maria. O Racionalismo como Método de Projeto: Progresso e Crise. In: _____ . **A Modernidade Superada**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

opinião de que considera a arquitetura moderna como a culminação do pensamento racionalista tradicional. Cita os textos e manifestos de Adolf Loos, Le Corbusier e Mies van der Rohe como “peças chave para interpretar o funcionalismo e o racionalismo na evolução geral das idéias e da estética do princípio do século”.⁷⁹

O racionalismo vai coincidir com o funcionalismo nos momentos da procura da utilidade: a forma deveria ser o resultado da função e do programa, levando em consideração os materiais e o contexto.

A respeito das questões utilitárias da arquitetura e em defesa de um “racionalismo strictu sensu contra os exageros formalistas e as incongruências das evocações passadistas”⁸⁰, Jorge Moreira afirmou:

Ninguém se torna gênio por determinação expressa de um programa. E quando não se tem dom criador é mais acertado procurar inspiração nas obras já feitas e nas boas idéias alheias, do que insistir em esquecer que a arquitetura é uma arte utilitária, indissolúvelmente ligada a problemas econômicos e sociais. Não pode, por conseqüência, ser encarada simplesmente como um problema de ordem plástica capaz de ser resolvido, satisfatoriamente, desde que atendido o pendor estético de cada um. A evolução social e as conquistas da técnica e da ciência não nos permitem prever as tendências definitivas da arquitetura contemporânea, mas é indiscutível que as formas falsas e as soluções sem razão plausível serão sempre passageiras.⁸¹

⁷⁹ Ibid., p. 59.

⁸⁰ CONDURU, Roberto. Razão ao Cubo. In: Czajkowski, Jorge. **Jorge Machado Moreira**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999. p. 20

⁸¹ MOREIRA apud CONDURU. Op. cit.

Francisco Bolonha nunca esqueceu o lado utilitário da arquitetura. Suas obras nada têm de supérfluo ou arbitrário. Nelas, tudo existe com um propósito. “De par com o sentido prático da especificação de cada material, há um tratamento ascético e antiornamental a impedir qualquer gratuidade ou excesso”.⁸² A frase que se refere a Jorge Moreira, poderia ser escrita sobre Bolonha, o que vem a indicar a influência de um sobre o trabalho do outro.

De forma a tentar impedir os excessos, Francisco Bolonha procura sempre uma justificativa racional para cada decisão de projeto, contrapondo-se à idéia de plástica.⁸³ Demonstra que não consente o uso descompromissado de formas ou a valorização da estética pura, em detrimento do caráter racional-funcionalista que a obra deve apresentar. A plasticidade e a beleza resultam do uso das formas puras, verdadeiras, em composições bem estudadas, um dos motivos pelos quais seus edifícios possuem valor estético. Bolonha empregou deliberadamente jogos de luz e sombra, como podemos verificar nas obras em que utilizou o combogó nas fachadas e galerias, como nos Conjuntos Residenciais de Paquetá e Vila Isabel ou no Hospital Maternidade em Cataguases (ver figuras ao lado); valorizou os planos pela utilização de diferentes materiais e texturas, como acontece na Casa Accioly, tanto nas paredes externas do jardim (figura a seguir), quanto nas paredes internas da sala de estar e da cozinha; valorizou os planos também pela diferenciação de cores, como por exemplo, na sala de estar da Casa de Nanzita Salgado, quando usa o azul para a lateral da

⁸² CONDURU, Roberto. Op. cit, p. 27.

⁸³ Francisco Bolonha não gosta de usar a palavra “plástica”. Diz de forma veemente, ter “aversão” a ela.

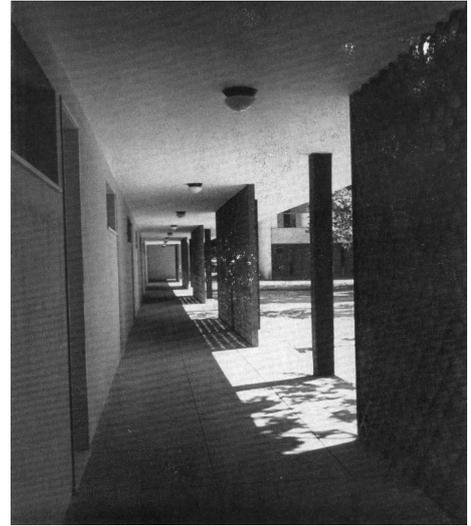


Fig. 25: Conjunto Residencial Paquetá (1949-1952). (Fonte: Architektur und Wohnform, 1962)

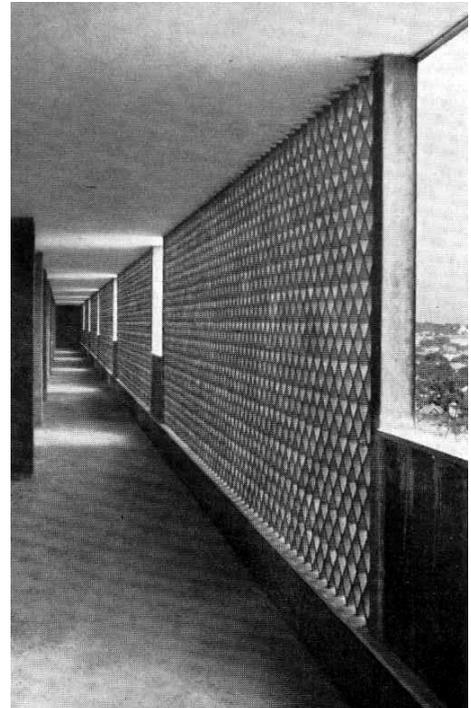


Fig. 26: Conjunto Habitacional Vila Isabel (1955). (Fonte: Bauen+Wohnen, 1962)



Fig. 27: Jardim interno, Casa Accioly (1949-51). (Foto da autora, abril 2003).



Fig. 28: Sala de estar, Casa Nanzita Salgado (1956). (Foto da autora, outubro 2003).

rampa e o branco para as outras paredes (figura a seguir); estudou as relações de proporção entre os volumes, na busca de uma composição equilibrada.

Bolonha é consciente de sua capacidade e se orgulha por ter um grande senso de proporção. O que talvez não saiba, é que esta aptidão que possui e a própria noção do belo já se pronunciavam quando ainda era um menino em Belém. Contou-nos repetidas vezes como admirava a elegância da avó que o levava para passear todas as tardes:

Eu admirava muito minha avó porque ela era “magrinha”. Ela saía sempre para passear comigo, de chapéu com o véu no rosto, e eu achava aquilo lindo... Eu achava lindo vê-la com o rosto coberto com o véu...⁸⁴

Ao observar o discurso do arquiteto ao longo das entrevistas, tornou-se claro que aquilo que ele reprova é o subjetivismo exagerado, a aplicação sem propósito de ornamentos ou de estilos decorativos. Bolonha trabalhou com regras matemáticas para definir espaços e tamanhos de compartimentos. Admirava os renascentistas, lia e estudava Bramante, Brunelleschi e Michelangelo, seguindo talvez o exemplo de Reidy, que estudava além dos modernos, também os góticos e renascentistas.⁸⁵ Modificou o projeto do apartamento que comprou nos anos 70 em São Conrado, a fim de conceder medidas áureas para sua sala de estar.

⁸⁴ BOLONHA, Francisco. **Depoimento** [fev. 2003]. Entrevistadoras: Marcia Poppe e Beatriz Oliveira. Rio de Janeiro. 2 fitas cassete (120 min.)

⁸⁵ Cf: BOLONHA, Francisco. Reidy: Percurso do Arquiteto. In: XAVIER, Alberto (org.). Op. Cit.

Um aspecto da arquitetura de Francisco Bolonha que segundo suas palavras, foi a principal influência de Jorge Moreira em seu trabalho, é a coordenação modular:

Eu sempre fiz tudo modulado porque eu venho do escritório do Jorge Moreira e para ele... tudo era o módulo. Todos os projetos dele eram modulados.⁸⁶

Esta prática utilizada por Bolonha viria a confirmar para Isa Bisaggio, um procedimento anteriormente adotado por ela, nas escolas que também desenvolveu com o engenheiro Oswaldo Bittencourt Sampaio, na Divisão de Construções e Equipamento Escolar. O projeto para a TELEBRÁS, desenvolvido durante a sociedade, tem como aspecto mais marcante a modulação definida por Francisco Bolonha.⁸⁷ Utilizou para este projeto, o módulo básico de 1,25m – conforme já apontado por MACEDO. No projeto para o Mosteiro da Ressurreição em São Sebastião do Alto no Rio de Janeiro (próximo a Friburgo), o módulo utilizado foi de 3,00m. Já na Residência Uller / Bolonha, projetou sobre o módulo de 1,00m.

A partir da modulação adotada, Bolonha começava a elaborar a planta baixa. A planta, representação do programa a resolver, estava na base de seu processo projetual. Quanto a esta sua convicção, é preciso lembrar a força da influência de Le Corbusier, que dizia que: "Sem planta, não há grandeza de intenção e de expressão, nem ritmo, nem volume ou

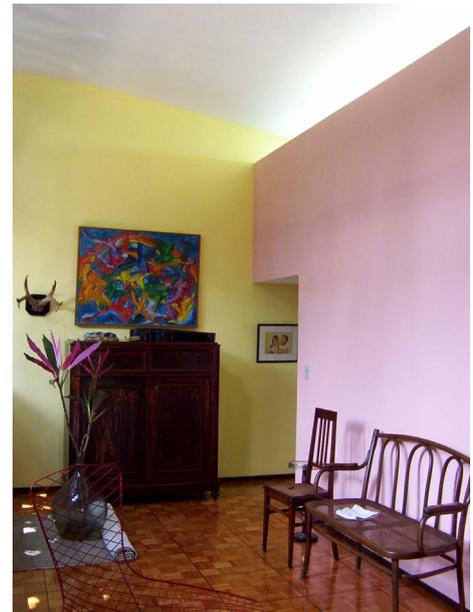


Fig. 29: Circulação no segundo pavimento da Casa Nanzita Salgado (1956). (Foto da autora, outubro 2003).

⁸⁶ _____. **Depoimento** [jan. 2003b]. Entrevistadora: Marcia Poppe. Rio de Janeiro. 3 fitas cassete (180 min.)

⁸⁷ Cf. MACEDO, Oigres. Op. cit., p. 103.

Bolonha considera que o arquiteto não é um profissional livre: deve ao cliente e à sociedade, algumas satisfações. Ao mesmo tempo em que busca seu ideal de arquitetura – ou o seu pensamento refletido em construção – sabe que a obra não existe só para si. Como possui finalidade e objetivo, deve ser resolvida a partir de um método científico e racional.

Bolonha buscava a perfeição em seus projetos. Não se satisfazia com soluções que não pudessem ser repetidas e trabalhava procurando aprimorá-las cada vez mais. Para poder enfrentar o problema da perfeição que intentava alcançar, tendia para o estabelecimento de padrões, que “são coisa de lógica, de análise, de estudo escrupuloso (...). A experimentação fixa definitivamente o padrão”.⁹⁰ O pilar em tronco de eucalipto que entra em contato com o solo e apodrece na Casa Accioly em Petrópolis, ganha um pino metálico no Mosteiro de Belo Horizonte, uma base de pedra na Casa Adolpho Bloch em Teresópolis e outra em concreto na Casa do Alto no Rio de Janeiro.⁹¹ Soluções para esquadrias de vidro e venezianas móveis de madeira também foram re-utilizadas e melhoradas ao longo do tempo. Isa Bisaggio afirmou que vários detalhes utilizados em projetos anteriores, eram constantemente aperfeiçoados para serem novamente inseridos em projetos futuros.

Hoje aposentado, com mais de 80 obras construídas⁹², Francisco Bolonha diz que fez arquitetura copiando dos outros. Disse o mesmo a CONDURU e



Fig. 31: Detalhe da base do pilar na Casa Adolpho Bloch em Teresópolis. (Foto da autora, fevereiro de 2004).



Fig. 32: Escola Dr. Cícero Penna em Copacabana, Rio de Janeiro. Observar as esquadrias de madeira desta escola e da Escola Roma [Figura 4 deste trabalho]. (Foto da autora, fevereiro de 2004).

⁹⁰ Ibid., p. 87.

⁹¹ Outras imagens e detalhes destes pilares encontram-se adiante, no capítulo 2.

⁹² Cf. MACEDO, Oigres. Op. cit.

a MACEDO. FRANCO interpreta a afirmação, como a consulta a um dicionário:

A cópia de que fala Bolonha pode ser até a consulta judiciosa do dicionário. Ainda assim, é sobretudo a construção paulatina do próprio dicionário. É a etapa 'mimética' do aprendizado lingüístico, pela qual toda criança um dia passou. Dela não há gênio que possa se furtar.⁹³

Quando afirma que copia, Bolonha está na verdade, falando de referências projetuais. Ao consultar os dicionários, adquire seu próprio repertório, ao mesmo tempo em que amadurece para discernir quem deve ou não se tornar fonte de referência. É preciso lembrar que a cópia era um problema apenas para o modernismo, que buscava a originalidade e o novo. Para a tradição acadêmica, copiar nunca foi um obstáculo. Segundo FRANCO, Bolonha surpreende a crítica quando começa a interagir com a sua linguagem, ao tirar a Casa Accioly de seu próprio dicionário na Casa Adolpho Bloch. É como se as palavras não estivessem prontas, e devessem ser encontradas através da busca de novos sentidos. Mesmo ao atestar que as soluções corretamente elaboradas devem ser utilizadas por todos, mostra-se ciente de que é importante adequá-las a seu novo lugar.

Bolonha aprecia a obra de Mies van der Rohe, e tem afinidade com a maneira de pensar do arquiteto alemão. "In buildings I have to do what

⁹³ FRANCO, Luiz Fernando. **Francisco Bolonha: obra, concha, pedra.** (Cópia datilografada, com data de 28.07.94)

has to be done”⁹⁴, dizia Mies. Bolonha fez em sua arquitetura o que precisava ser feito. Conta-nos também ter uma grande admiração pela obra de Álvaro Vital Brazil, que segundo CONDURU, “partiu do princípio corbusiano de dinamização da forma clássica e chegou à estratégia miesiana de estabilização formal com simetrias rigorosas, quase absolutas”.⁹⁵ Este é também o caminho de Francisco Bolonha. Desde o início da vida profissional, enquanto ainda estagiava com os profissionais da equipe do Ministério da Educação, as diretrizes estavam traçadas. Sabemos que estes arquitetos não interpretaram a arquitetura moderna da mesma forma. E como eles, Bolonha também teve dela a sua própria compreensão: tornou-se cada vez mais rígido ao interpretar o racionalismo de Le Corbusier, fixando-se apenas em sua doutrina purista. Afastou-se da expressão formal e do vocabulário da chamada Escola Carioca, que se caracterizou pela “leveza, sinuosidade, vinculação ao clima pelo uso de protetores solares, integração das artes com emprego de murais cerâmicos e esculturas”⁹⁶, e passou a seguir seu próprio caminho. Se Francisco Bolonha se afasta da Escola Carioca, é preciso dizer também que ele não irá acompanhar, por exemplo, as experimentações associadas à exploração plástica do concreto armado, ou os grandes vãos e balanços que o material possibilita, tendências que puderam ser observadas de um

⁹⁴ Mies van der Rohe *apud* PETER, John. **The Oral History of Modern Architecture: Interviews with the Greatest Architects of the 20th Century**. New York: Harry N. Abrams Inc., 2000, p.163.

⁹⁵ CONDURU, Roberto. Razão ao Cubo. In: Czajkowski, Jorge. **Jorge Machado Moreira**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 30.

⁹⁶ BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira: discurso, prática e pensamento**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003, p. 5.

lado em Niemeyer no período pós-Brasília, e do outro, na arquitetura que será característica da Escola Paulista.⁹⁷

O arquiteto entre 1960 e 1964 foi diretor do Departamento de Construções e Equipamento Escolar. É certo que com as Escolas que projetou, Bolonha ainda recorreu ao uso de murais de azulejo, mas a composição de sua arquitetura se fez de forma diferente. A já utilizada modulação estrutural, foi acompanhada por regras de simetria e por uma distribuição espacial interna equilibrada, resolvida em um único volume regular. O arquiteto estabeleceu um padrão para estes projetos, que poderia ser adaptado de acordo com as necessidades do lugar de implantação. A padronização aliada ao uso de materiais em bruto (o concreto armado aparente para a estrutura e os tijolos também aparentes nas alvenarias) traria redução no custo de construção destas escolas, e estaria de acordo com os objetivos do governo de atender a uma necessidade social e de forma econômica.⁹⁸

Tal foi o acerto e o reconhecimento da arquitetura de Bolonha desta época (do próprio Governador Carlos Lacerda e da crítica, anos mais tarde), que ele optou por tomá-la como referência no futuro, conforme o procedimento de melhoria e desenvolvimento de padrões. Características

⁹⁷ A Escola Paulista, ou a linha paulista, como a ela se refere SEGAWA, foi “um conjunto de vertentes, não formalmente em acordo entre si”, e sua identidade não se encontra somente nas semelhanças formais de obras realizadas por alguns arquitetos, mas principalmente nos pressupostos que geraram respostas diferenciadas. (SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 2002).

⁹⁸ Apesar disto, não existia uma industrialização efetiva, que pudesse reduzir ainda mais os custos da construção, como aponta MACEDO. (Cf. MACEDO, Oigres. Op. cit., p. 89-90).

formais e compositivas refletiram-se nos projetos seguintes, para os edifícios de telecomunicações⁹⁹ elaborados na década de 1970.

Do contexto brasileiro em que reinava uma arquitetura de exageros¹⁰⁰, proporcionada pela situação econômica do país, Bolonha procurou se retirar. Sua arquitetura se torna mais ascética e mais dura, quase essencialista, e indica também a sua opção por volumes mais fechados e com menos transparência. Sua produção deste período para residências unifamiliares demonstra novamente as referências modernas do arquiteto quanto às regras de composição, simetria, distribuição espacial setorizada e compartimentada. De uma arquitetura residencial elaborada a partir da organização formal baseada em adição de volumes distintos¹⁰¹ na fase inicial de carreira, Bolonha passa a resolver o programa em um volume único, exatamente como fez com as escolas, na década anterior.

A conhecida Casa Alvim em Belo Horizonte, segundo FRANCO, tem “sabor loosiano”.¹⁰² A casa, segundo Bolonha, possui “um projeto certo”. Como profissional maduro (mais de 30 anos de formado), irá demonstrar uma liberdade de ação projetual baseada em suas próprias experiências, e segurança suficiente para caracterizar esta arquitetura como “certa”.

⁹⁹ Sobre estes projetos, cf. MACEDO, Oigres. Op. cit.

¹⁰⁰ ZEIN, Ruth Verde. *O Futuro do Passado, ou As Tendências Atuais*. In: _____.

O Lugar da Crítica. Porto Alegre: Faculdades Integradas Ritter dos Reis, 2001, p. 65.

¹⁰¹ MACEDO utilizou o termo “método aditivo de projeto” para caracterizar o trabalho de Bolonha.

¹⁰² FRANCO, Luiz Fernando. *Francisco Bologna, ou a modernidade resistente ao clichê modernista*. **Arquitetura Revista**. Rio de Janeiro, n. 6, p. 15-26, 1988.



Fig. 33: Casa Magui Alvim, em Belo Horizonte. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 34: Detalhe da fachada da Casa Magui Alvim, em Belo Horizonte. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 35: Fachada posterior da Casa Magui Alvim, em Belo Horizonte. (Foto da autora, novembro 2003).

Localizada no bairro Belvedere, a Casa Magui Alvim foi a última das construídas por Bolonha, aprovada na prefeitura em 1976 e edificada entre os anos de 1982 e 1984¹⁰³. Importante ressaltar que esta casa também fez parte de um ciclo: a partir dela, Bolonha projetou mais duas outras residências. Uma delas, com a mesma linguagem purista da casa de Belo Horizonte, cujos precedentes históricos podemos buscar nas casas modernistas européias do início do século XX. A outra, nos remete à arquitetura das escolas. Ambos os projetos de Bolonha datam de 1979, não foram construídos e vêm confirmar que seu paradigma já não era mais o mesmo do início da carreira. Um dos projetos, parte da “Coleção Bolonha”, do acervo do NPD/FAU/UFRJ, seria construído em Brasília. O arquiteto não se recorda do nome do proprietário, mas confirma a autoria do projeto. Assim, estaremos nos referindo a ele como projeto para a “Casa de Brasília”. O segundo, para uma casa na Barra da Tijuca, também encontrado na “Coleção Bolonha”, merece atenção especial. Ao que tudo indica, representa a síntese da arquitetura que construiu e na qual passou a acreditar e dos estudos que fez por conta própria, de projetos de casas em terrenos fictícios, como exercício projetual: a casa na Barra da Tijuca, é a casa do próprio arquiteto, que não chegou a ser construída.

¹⁰³ Data de construção fornecida pela proprietária, em entrevista no dia 11 de novembro de 2003, durante a visita à residência. No currículo de Francisco Bolonha encontrado no acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação da UFRJ, esta casa consta como sendo a Residência Álvaro Sá Freire Alvim. No entanto, o sobrenome Alvim pertence à esposa do proprietário. O nome correto dele é Álvaro Sá Freire de Lima (verificado a partir do depoimento fornecido pela ex-esposa e também pela ficha arquivada na Prefeitura de Belo Horizonte, com os dados do projeto legal). A partir do engano de Francisco Bolonha, este nome vem sendo repetido nas publicações sobre sua obra. Adotamos o nome da proprietária, pois é ela quem atualmente vive nesta casa, com a filha, genro e netos.

As três casas se localizam em terrenos exíguos, em meio a malhas urbanas. Independentemente deste fator, que poderia demandar maior cuidado com a privacidade dos moradores, todas plantas se voltam para dentro. Bolonha irá explorar a resolução do programa em um volume de geometria simples, no qual procura acomodar todas as funções domésticas. A Casa da Barra é a única exceção: possui um anexo, projetado para abrigar sua coleção de obras de arte. O esquema geométrico é rigoroso, e Bolonha experimenta diferentes distribuições espaciais (sempre setorizadas). Arquitetura é quase como um jogo, um “quebra-cabeça” em que procura explorar diferentes possibilidades de chegar à resposta certa.

Tanto na Casa da Barra, quanto na Casa Alvim, o caminho de acesso à edificação se dá por uma das laterais do terreno. Nestas casas, mesmo com a exigüidade do lote, o arquiteto procura proporcionar uma aproximação ao edifício que permita ao observador desfrutá-lo. Não será uma extensa promenade como ocorre na Casa Accioly, ou nas Casas Bloch, em que tanto o percurso do automóvel (dentro do lote), quanto o do pedestre (nas galerias) se beneficiam dos amplos terrenos. Na Casa de Brasília, apesar do acesso ao edifício ser frontal (perpendicular a ele) e acontecer em um curto espaço (são apenas 10 m de afastamento entre o limite frontal do lote e aquele da edificação), as rampas e a escada dão interesse ao percurso de aproximação. Ainda que tenhamos encontrado diferenças nos casos analisados, o acesso ao interior das casas define sempre o eixo de simetria da composição.



Fig. 36: Acesso à Casa Alvim. (Foto da autora, novembro 2003).

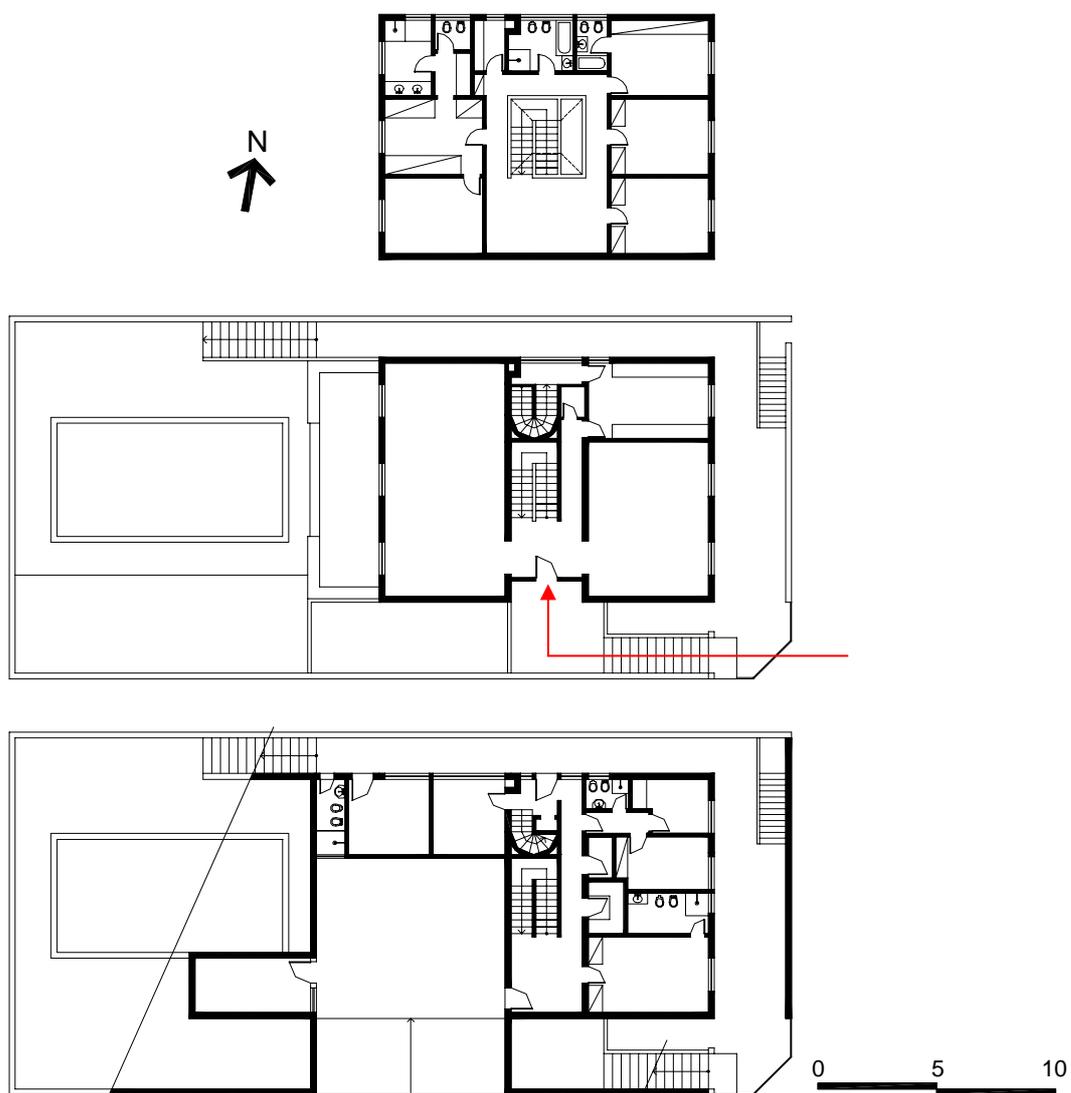


Fig. 37, 38 e 39: Plantas da Casa Magui Alvim, em Belo Horizonte. De baixo para cima: Pavimento inferior, pavimento térreo, e pavimento superior. (Desenhos da autora).

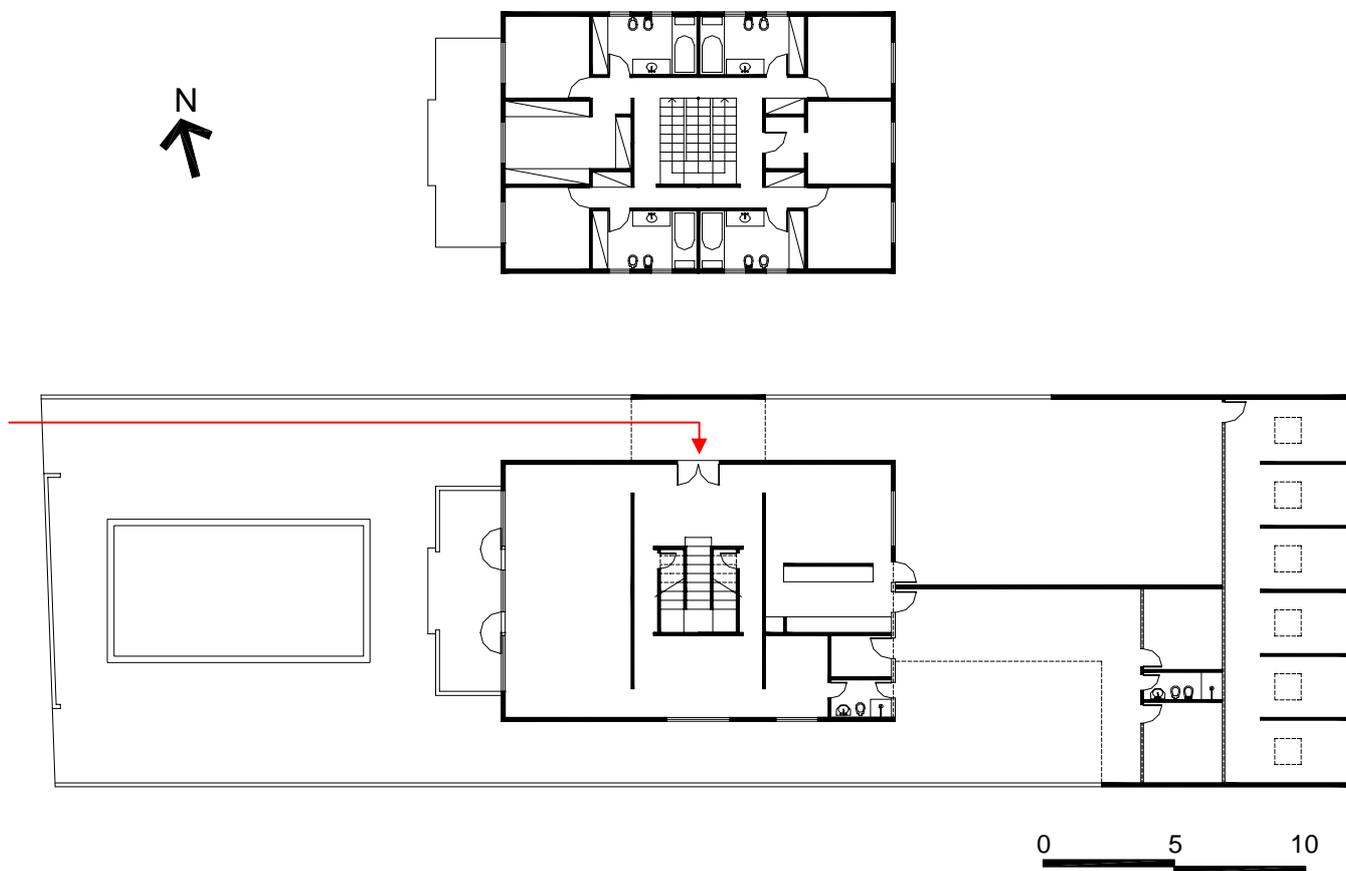


Fig. 40 e 41: Plantas da Casa do Arquiteto, na Barra da Tijuca – Rua Prudência do Amaral. De baixo para cima: Pavimento térreo e pavimento superior. (Desenhos da autora, a partir de plantas do acervo da “Coleção Bolonha” - NPD/FAU/UFRJ).

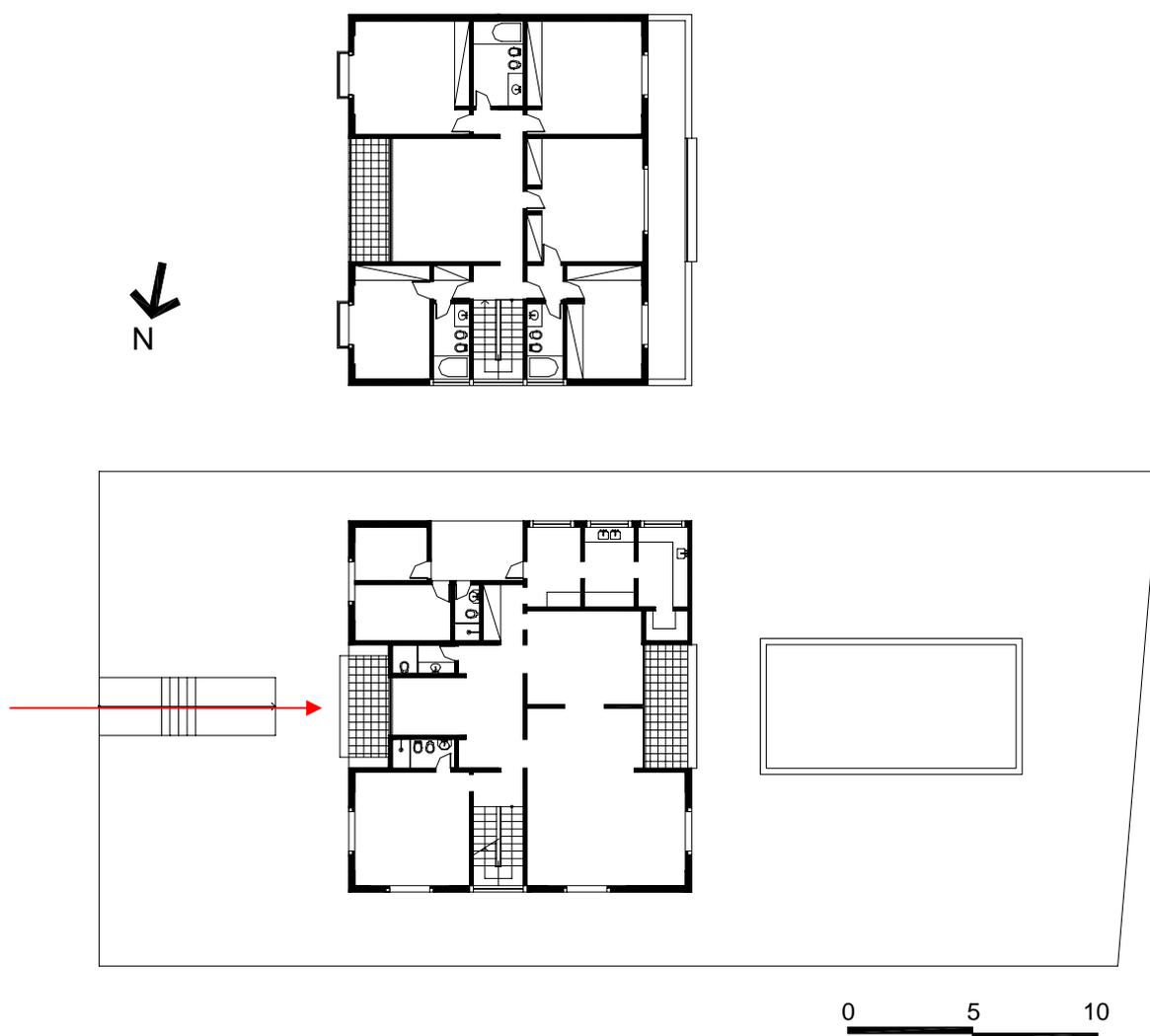


Fig. 42 e 43: Plantas da Casa de Brasília. De baixo para cima: Pavimento térreo e pavimento superior. (Desenhos da autora, a partir de plantas do acervo da "Coleção Bolonha" - NPD/FAU/UFRJ).

No primeiro pavimento em todas as casas, Bolonha dispõe os ambientes sociais e de serviço. Esta distribuição espacial não apresentará a fluidez e a valorização dos espaços amplos que podemos encontrar por exemplo, no projeto para a Casa de Nanzita Salgado, ou a interpenetração espacial que existe mesmo nas singelas casas do Conjunto de Paquetá. O espaço que domina hierarquicamente as três composições (Casa Alvim, da Barra e de Brasília) é o da Sala de Estar, por apresentar tamanho significativamente diferente dos outros compartimentos.

Bolonha não propõe muito contato entre o interior e o exterior de cada uma destas casas. Vãos transparentes abrem-se somente para a área de lazer externa, no setor social. Estes vãos, entretanto, não proporcionam grande continuidade entre o espaço interno das casas e o espaço externo das ruas, pois todas as casas encontram-se em terrenos cercados por muros. Nos pavimentos superiores, as esquadrias têm grandes dimensões e são similares às utilizadas pelo arquiteto nos projetos de telecomunicações (sem as persianas internas).

Nas casas Alvim e da Barra, a circulação vertical se encontra centralizada, e isto cria um núcleo ao redor do qual se dispõem as demais dependências, e que vai unir todas as funções. Bolonha acentua a importância desta centralidade, criando para a circulação uma iluminação zenital. Já na Casa de Brasília, a escada é deslocada para uma das extremidades do prisma, o que permite a iluminação pela lateral. Na Casa Alvim e na Casa de Brasília, Bolonha propõe para a chegada ao segundo



Fig. 44: Esquadria no pavimento superior da Casa Alvim. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 45: Casa Moller, em Viena (Adolf Loos, 1928).
(Fonte: GRAVAGNUOLO, 1982, p. 194).



Fig. 46: Casa Scheu, em Viena (Adolf Loos, 1912).
(Fonte: GRAVAGNUOLO, 1982, p. 148).

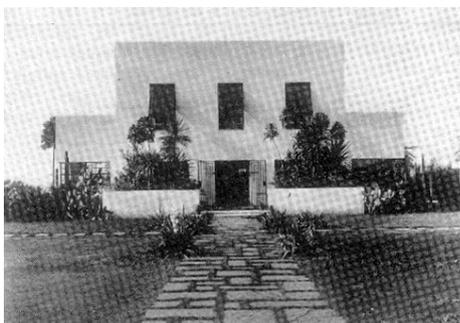


Fig. 47: Casa Modernista, em São Paulo (Gregori Warchavchik, 1927-28). (Fonte: BRUAND, 2002, p. 66).

pavimento, onde se localiza o setor íntimo, um espaço de convívio. Já na Casa da Barra, este espaço é suprimido.

O branco e as linhas puras das fachadas da Casa da Barra e da Casa Alvim acentuam em ambas as casas, o sabor loosiano de que nos falou FRANCO, e, se fazem lembrar a linha ascética de algumas casas de Adolf Loos, também nos fazem pensar na Casa Modernista de Gregori Warchavchik. Já a Casa de Brasília, vai se distinguir pela forte associação que podemos fazer com a arquitetura das escolas, do Mosteiro e da Casa do Alto: Bolonha realça as linhas estruturais, pois o concreto das vigas e pilares ficará aparente nas quatro fachadas. Além deste aspecto, Bolonha sugere para todas elas, pequenos painéis de azulejos que se localizam sempre na superfície de alvenaria sob os peitoris das esquadrias.

O arquiteto determina a utilização de telhados para a cobertura de todas as casas, ao invés de lajes planas. Nas casas da Barra e Alvim, platibandas escondem as telhas e contribuem para a regularidade do prisma. Se por um lado, Bolonha opta por transmitir ao observador a pureza do volume, com uma cobertura aparentemente plana, reconhece que o uso das telhas será mais benéfico para a edificação e para seus moradores: menores os custos de construção e manutenção, e uma solução adequada para o a contenção do calor. Já na Casa de Brasília, propõe a utilização de telhado com beirais, fazendo referência mais uma vez, ao projeto para as escolas.

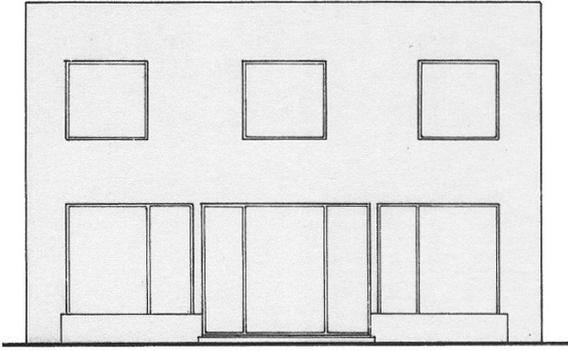


Fig. 48: Fachada Principal (NE) da Casa do Arquiteto na Barra da Tijuca. (Fonte: Coleção Bolonha, NPD/FAU/UFRJ).

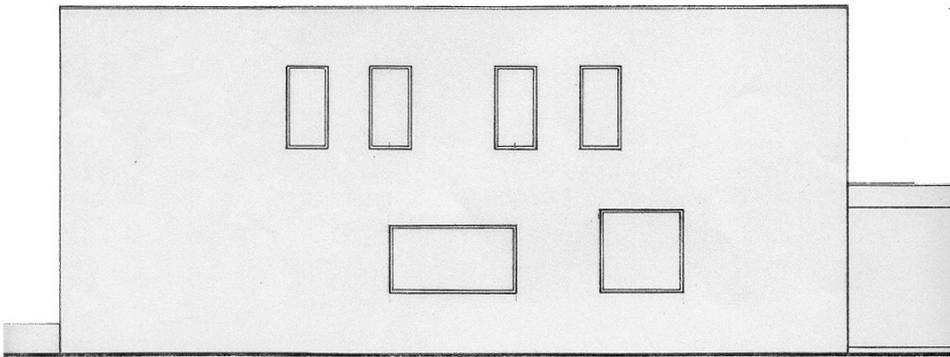


Fig. 49: Fachada lateral direita (SE), da Casa do Arquiteto na Barra da Tijuca. Sem escala. (Fonte: Coleção Bolonha, NPD/FAU/UFRJ).

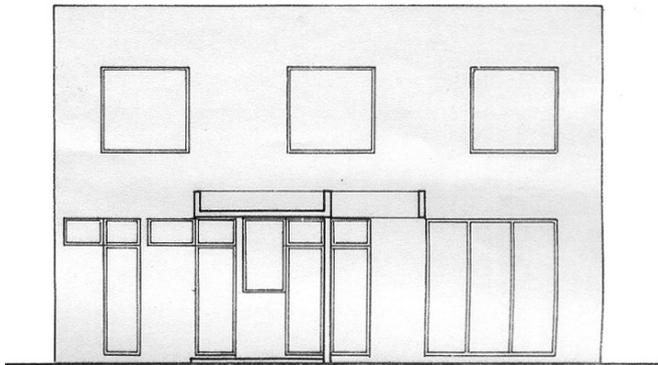


Fig. 50: Fachada posterior (SO), da Casa do Arquiteto na Barra da Tijuca. Sem escala. (Fonte: Coleção Bolonha, NPD/FAU/UFRJ).

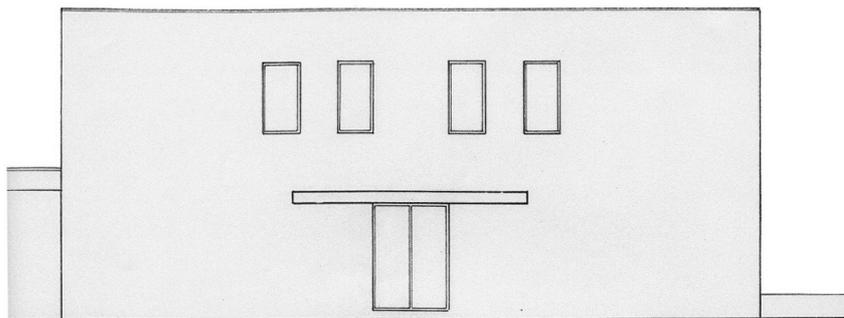


Fig. 51: Fachada lateral esquerda (NO), da Casa do Arquiteto na Barra da Tijuca. Sem escala. (Fonte: Coleção Bolonha, NPD/FAU/UFRJ).

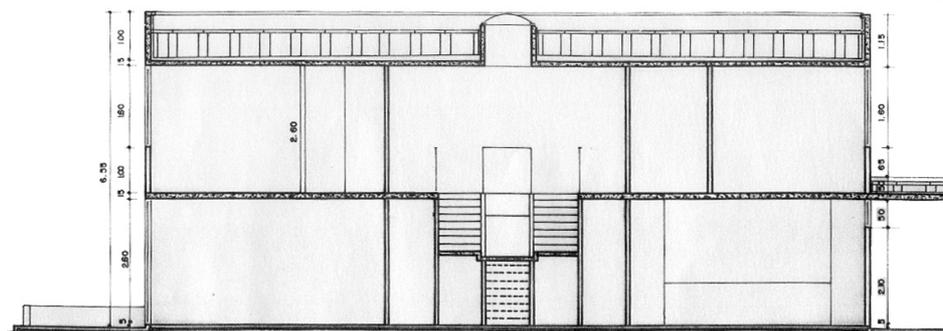


Fig. 52: Corte longitudinal da Casa do Arquiteto na Barra da Tijuca. Sem escala. (Fonte: Coleção Bolonha, NPD/FAU/UFRJ).

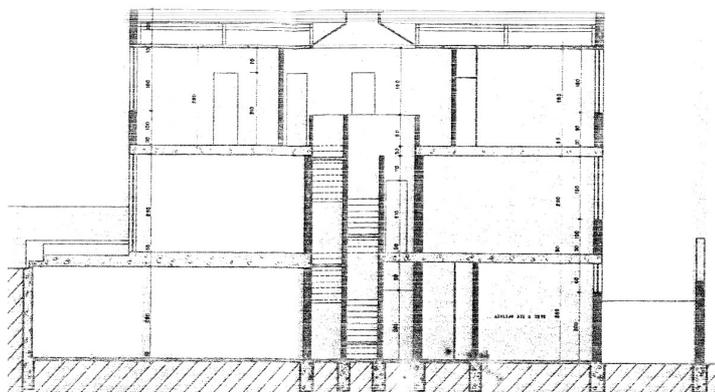


Fig. 53: Corte longitudinal da Casa Magui Alvim, em Belo Horizonte. Sem escala. (Fonte: Departamento de Edificações da Secretaria Municipal de Regulação Urbana da cidade de Belo Horizonte).



Fig. 54: Fachadas da Casa de Brasília. Acima: Fachada principal e Lateral direita. Abaixo: Fachada posterior e Lateral esquerda. Sem escala. (Fonte: Coleção Bolonha, NPD/FAU/UFRJ).

Todos os aspectos da arquitetura de Bolonha que apontamos em relação a este conjunto de três casas, puderam ser constatados a partir da análise dos edifícios, e referem-se ao resultado dos projetos. Suas justificativas para o partido tomado, ou ainda, o motivo que origina sua escolha por extrema racionalidade em fins de carreira e por grande interiorização, podem permanecer encobertos se não nos ativermos a um discurso mais

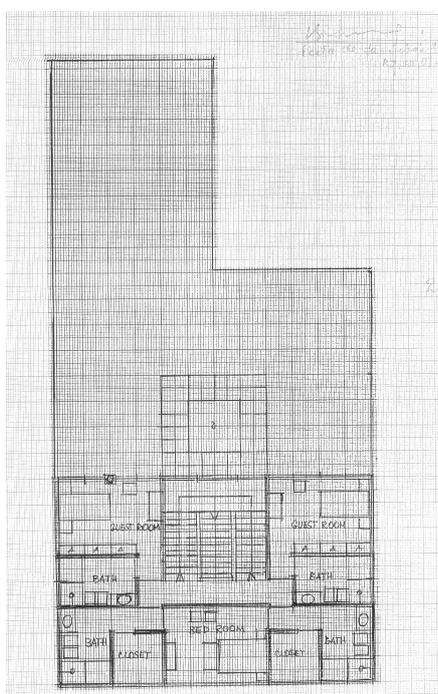
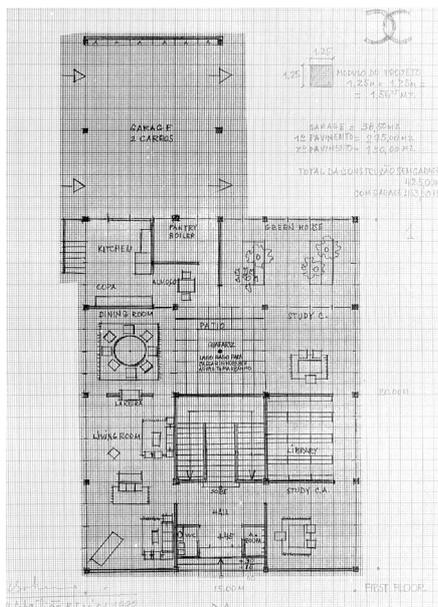


Fig. 55 e 56: Plantas da Casa Uller. Primeiro e segundo pavimentos. Estudo de janeiro de 1998. (Fonte: IFSP).

específico do autor sobre tais questões, ou ainda, se não expandirmos nosso campo de investigação para além do domínio da arquitetura, já que nem sempre é possível para o arquiteto verbalizar todas as etapas de seu ato projetual, ou demonstrar perfeita coerência entre o que diz e o que pratica. LANDAU reconhece as inconsistências e até mesmo as contradições presentes em discursos e teorias arquitetônicas, e nos alerta para que sejamos capazes de aceitar esta complexidade.¹⁰⁴

Os referenciais metodológicos escolhidos neste trabalho para analisar a obra de Bolonha, nos levam a crer que a opção por este modo de projetar, ou mesmo a escolha por tornar o objeto arquitetônico mais fechado, podem estar relacionadas com uma nova maneira de ser do arquiteto, com um modo diferente dele passar a habitar o mundo. As casas que projetou nesta época, demonstram certo recolhimento. Espaços de convívio interior são colocados. A circulação vertical passa a ser fundamental como núcleo das casas, assim como veremos acontecer no Mosteiro. A própria Casa Uller (New Jersey, 1999) desde as suas primeiras versões, irá apresentar a mesma procura por centralidade e interiorização. Na versão datada de janeiro de 1998 (estudo à lápis em papel milimetrado) com dois pavimentos, encontramos o mesmo padrão de circulação vertical das casas Magui Alvim e da Barra. As versões seguintes serão elaboradas em um único pavimento, mas a centralidade será mantida com o aparecimento do pátio interno (ver figuras a seguir).

¹⁰⁴ LANDAU, Royston. Notes on the concept of an architectural position. In: **AA Files**, 1987.

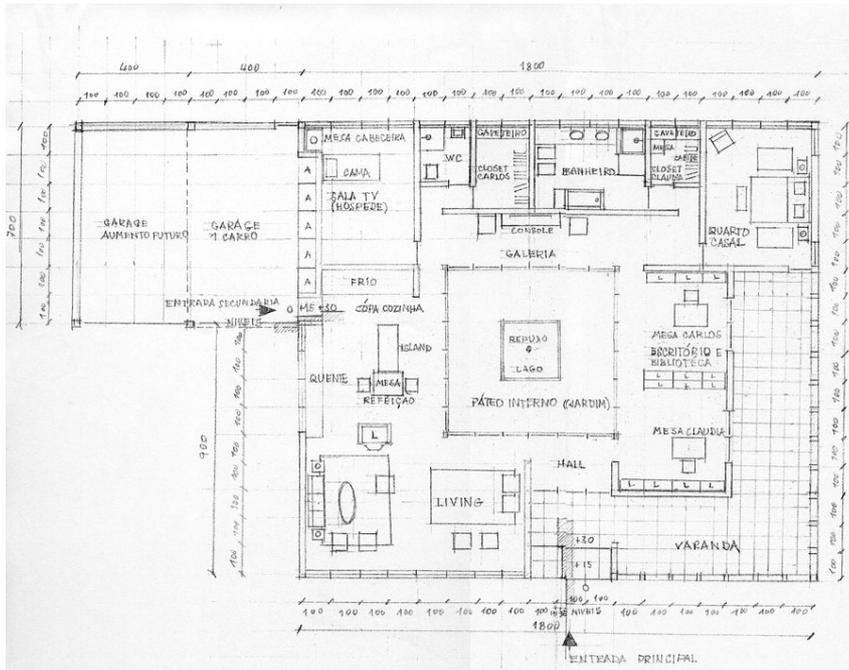


Fig. 57: Planta da Casa Uller. Estudo de junho de 1999. (Fonte: IFSP).

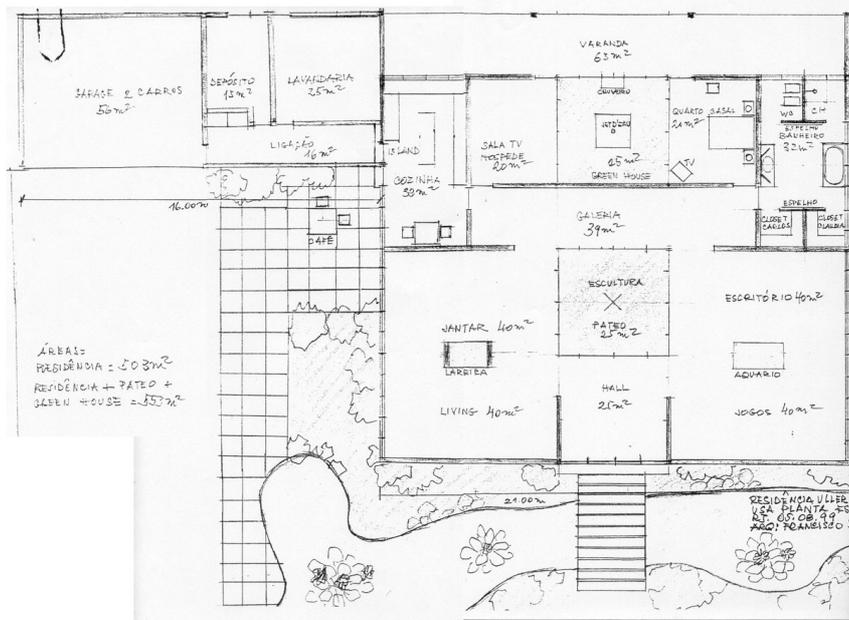


Fig. 58: Planta da Casa Uller. Estudo de agosto de 1999. (Fonte: IFSP).

Com a Casa de Brasília, Bolonha retoma o emprego de azulejaria e faz referência às antigas casas de Belém e do Maranhão, em que a arquitetura mostrava a beleza dos azulejos e de uma tradição luso-brasileira. Apesar desta admiração por nosso passado colonial ainda estar presente no arquiteto, sua linguagem se torna cada vez mais seca, seletiva e rigorosa. O arquiteto adquiriu um temperamento cada vez mais reservado com o passar dos anos, distanciando-se da pessoa extrovertida e falante que havia sido, durante a época em que frequentou a Escola Nacional de Belas Artes. Segundo depoimento de sua esposa, foi como se Francisco Bolonha tivesse passado a viver numa concha:

Ele era muito extrovertido e brincalhão. Eu o via sempre conversando com todo mundo, rindo muito, não tinha esse temperamento mais retraído de hoje em dia, não. Na excursão a Ouro Preto, ele brincava com todo mundo... Estava sempre muito alegre. Com o tempo, ele foi se fechando.¹⁰⁵

Vimos que de toda maneira, Francisco Bolonha se retrai. Seja pelo fato da crítica ter se silenciado a respeito de sua produção, seja por motivos de uma revisão crítica profissional ou pessoal de sua atuação no quadro da arquitetura moderna brasileira. Revisões à parte, Bolonha nunca abandonou a prática de "fazer o necessário". A obra que melhor representa este aspecto, é aquela que durou praticamente toda sua vida, o Mosteiro de Nossa Senhora das Graças, na cidade de Belo Horizonte, que será analisado no capítulo que se segue.

¹⁰⁵ Informação verbal concedida por Regina Bolonha, em outubro de 2003.

2 .

O MOSTEIRO BENEDITINO: UM ESPAÇO SAGRADO DE HABITAR

O que tento traduzir-vos é mais misterioso, emaranha-se nas próprias raízes do ser, na fonte impalpável das sensações.¹⁰⁶

INTRODUÇÃO

Este capítulo analisa a obra do Mosteiro de Nossa Senhora das Graças (MNSG) – bem tombado pela Lei Orgânica do Município de Belo Horizonte¹⁰⁷ –, e documenta a história de seu processo de projeto. Indo além do trabalho historiográfico para atender à exaltação husserliana de ir às coisas mesmas, o edifício é vivido como um fenômeno, cuja compreensão corresponde à nossa abertura para a experiência das diversas situações que o engendram. Com este procedimento, trazemos não um discurso sobre o mosteiro, mas sim a comunicação desta vivência. Compreendemos que o objeto arquitetônico se insere num campo de diferenças com as quais se articula, e que só este lhe dá sentido. Ao interrogarmos a obra, a partir da pergunta “o que há?” sugerida por MERLEAU-PONTY, apresentamos além da experiência do mosteiro e de seu espaço por parte da pesquisadora, aquela do arquiteto e das monjas. Acreditamos que o desconhecimento da regra de vida da comunidade dificulta a inteira compreensão do espaço construído, assim como das intenções do arquiteto durante a concepção do projeto.

¹⁰⁶ GASQUET, J. *apud* MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. In: MERLEAU-PONTY, M. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

¹⁰⁷ A lei orgânica do Município de Belo Horizonte foi promulgada em 21 de março de 1990. Encontra-se disponível para leitura no endereço: <http://www.pbh.gov.br/camaramunicipal/leiorganicabh.doc>.

Foram realizadas duas visitas ao Mosteiro. A primeira hospedagem, durante um período de 4 dias, permitiu a participação em várias celebrações (Missa Diária e Liturgia das Horas), a realização de entrevistas (gravadas) e conversas informais com várias das 49 monjas. Foi utilizado o recurso dos mapas cognitivos, a fim de obter uma idéia mais ampla sobre como o espaço era percebido, e que lugares ou aspectos se mostravam mais importantes no contexto da obra para aquelas que a habitam. Foi coletado um conjunto de 17 'depoimentos', entre desenhos e textos, demonstrando uma participação de 35% da comunidade. Foi autorizada pela Abadessa, Madre Estefânia Vieira, uma visita guiada (com Irmã Hildegardis, arquiteta e contemporânea de Francisco Bolonha na ENBA) por todo o mosteiro, incluindo os espaços de clausura, tanto internos quanto externos. Entre maio e outubro, mais 3 'depoimentos' foram enviados, aumentando a participação das monjas para 41%, além de inúmeras cartas e e-mails trocados com Ir. Hildegardis, por intermédio de Ir. Agnes.

A segunda hospedagem durou 7 dias. Aconteceu entre 05 e 12 de novembro de 2003, semana do 54º aniversário de fundação da comunidade em Belo Horizonte. Neste período, a aproximação às irmãs foi ainda maior. As portas da clausura, normalmente trancadas, passaram a estar permanentemente abertas. O livre acesso à biblioteca e aos arquivos da obra trouxe gratas surpresas: uma grande quantidade de desenhos, croquis e uma vasta documentação. A convivência com as monjas e com as noviças (com estas, durante um horário de recreio) me fez compreender a natureza da vida em comunidade, e que grande parte do sentido do sagrado daquele lugar, se encontra justamente nas pessoas que ali habitam. Já que acreditava desde o início, que não se pode ao analisar uma obra, separar o edifício da vida que ele contém, procurei registrar desta vez, imagens das monjas em suas diferentes atividades.

A data de aniversário da fundação do MNSG, é o dia 12 de novembro. No ano de 1991, neste mesmo dia, fizeram a Dedicção da Igreja¹⁰⁸. Como as celebrações se iniciam no fim de semana anterior, desde o dia 8 fui testemunha das solenidades de comemoração destes 54 anos. No dia 12 houve Missa Solene, para a qual foi convidado a cantar junto com o Coro das Monjas, o Coro dos Monges do Mosteiro de São Bento de São Paulo. Entre as preces da comunidade neste dia, uma oração

¹⁰⁸ A dedicação de uma igreja é a cerimônia em que se consagra o edifício para o culto. A consagração, por sua vez, é um rito de passagem que indica a mudança do estado profano para o sagrado, e pode se referir a uma pessoa, a uma coisa ou a um lugar.

a Dom Inácio e a Francisco Bolonha, que, entre outros, “contribuíram para a construção material e espiritual do Mosteiro”.

Estes dias de pesquisa de campo não poderiam ter sido mais gratificantes. Os cinco sinos, que na primeira estadia soaram uma única vez, por especial pedido de Ir. Paula e permissão de Madre Estefânia, desta vez soaram mais quatro. Todas foram registradas. De todo o mosteiro, cerca de 500 fotografias. Aproximadamente 120 minutos de filmagem. Quase 6 horas de depoimentos gravados.

2.1 . HABITAR O SAGRADO POETICAMENTE

Por tanto tempo te construí, ó casa!
A cada lembrança eu transportava pedras
Do riacho para o alto de tuas paredes
E via, colmo curtido pelas estações do ano,
Teu telhado mutável como o mar
Dançar no fundo das nuvens
A que misturava sua fumaça

Casa de vento, morada que um sopro apagava.¹⁰⁹

O Mosteiro de Nossa Senhora das Graças levou 50 anos para ser construído. A história de sua obra, acompanhada pelos relatos de suas habitantes, nos mostra o significado que ele foi adquirindo no tempo. Como uma verdadeira obra de igreja, alcançou o sentido de transcendência próprio dos espaços sagrados pelo contínuo investimento da vontade e da energia de todas as pessoas envolvidas em sua construção, tanto material, quanto espiritualmente. Nisto, reside toda a poética do habitar este mosteiro. Cada canto está ligado a uma história, tudo corresponde a um intenso labor para ver realizado o desejo de uma morada expressiva da existência em Deus.

Desde o início, o espaço representou um abrigo e proporcionou uma sensação de intimidade protegida. Mesmo antes de existir inteiramente, já

¹⁰⁹ GUILLAUME, Louis. **Noir comme la mer.** ed. Les Lettres, p 60. In : BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.

havia se tornado especial. Na verdade, a sua sacralização se iniciou quando da escolha do terreno, após longa procura, ao fincarem no chão o marco inicial da fundação: uma grande cruz de madeira que definia a localização da Igreja e o ano de 1949 como a Fundação da Comunidade.

Somente após a instauração do lugar é que o mosteiro começou a subir. Como casa vivida, passou a não ser uma caixa inerte.¹¹⁰ Como espaço habitado, foi capaz de transcender o espaço geométrico e ter como maior benefício, abrigar a meditação, proteger suas habitantes, e permiti-las orar e trabalhar em paz. Ainda segundo BACHELARD, é nestas imagens poéticas do lugar que o ser humano habita que se encontra a verdadeira essência da noção de casa.

A casa – entendida aqui como lugar de moradia, não necessariamente uma residência unifamiliar e neste caso específico, um mosteiro – é o lugar da intimidade e do abrigo. Seja qual for o modo como optamos por habitar o mundo, é em casa que procuramos apoio, segurança e tranqüilidade. Nossos valores, criações e lembranças ficam nela registrados, por menores que sejam seus suportes. O espaço do habitar fica impregnado de nossa experiência passada, assim como deixa transparecer nossa visão de mundo. É neste espaço que nossa essência vai brilhar da forma mais livre e espontânea, e é por isto que ele passa a ser um lugar de admiração. Segundo CENCIC, uma morada humana se assemelha a uma obra de arte porque encanta, tal é a graça que existe

¹¹⁰ BACHELARD, Gaston. Op. cit.

em suas características e em seus moradores.¹¹¹ A graça de um espaço de habitar corresponderá à qualidade das situações peculiares que nele são vivenciadas, e o fará tornar-se belo pelo deslumbramento que proporciona em determinados momentos.¹¹² E é desta forma que o termo **poético** (grifo nosso) pode definir um espaço de habitar. Um habitar poético emociona, inspira e cativa não só aqueles que habitam, mas também os que de alguma forma, se aproximam do lugar deste habitar.

Para HEIDEGGER, é o poético que torna possível habitar.¹¹³ Não que a poesia seja um complemento ou um ornamento para o habitar, ou ainda, que o caráter poético do habitar apareça somente em alguns pontos e de algumas maneiras no habitar. HEIDEGGER afirma que, antes disso, o poético faz o habitar **ser** o habitar, pois entende **poesia** como um **deixar-habitar**, como um **construir**. O autor vê o poético a partir da relação do homem com seu habitar. Porque é através de seu modo de habitar que o homem vai determinar o espaço onde pretende construir. E a partir da construção, o espaço se transforma em um lugar significativo, que por sua vez, volta a alimentar e a permitir ao homem habitar a seu modo.

As monjas beneditinas do MNSG têm desde o início, uma relação muito especial com seu espaço de habitar. A partir de um imenso investimento existencial, estabeleceram um lugar diferenciado, um espaço sagrado. Transmitiram à clareira aberta no terreno, toda uma espiritualidade que já

¹¹¹ CENCIC, Alenka. **A Morada Poética**. 2002. Tese (Doutoramento em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

¹¹² Sobre os conceitos de graça e beleza, cf. CENCIC, Alenka. Op. cit., p. 358-362.

¹¹³ HEIDEGGER, Martin. Poeticamente o homem habita. In: _____. **Ensaio e Conferências**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002

fazia parte de suas vidas. Independentemente de crença religiosa, é possível reconhecer em um feito como este o sentimento do sagrado, porque ele é originário. Através da percepção da existência do sagrado, o homem se sente pequeno diante do mundo, principalmente quando se depara com uma realidade que concebe como singular, quase indefinível. "O homem toma conhecimento do sagrado, porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano".¹¹⁴ Espaços sagrados estão impregnados destes sentimentos por seus habitantes. Algo se revela no topo daquele morro em Vila Paris.

A decisão de abrir a clareira, construir a morada e instalar-se foi vital para as monjas, pois se tratou de "assumir a criação do mundo que se escolheu habitar".¹¹⁵ Comprometeu a existência daquelas mulheres a partir daquele momento, pois ao criarem um mundo, assumiram a responsabilidade de mantê-lo e renová-lo. Esta inauguração passou a ser considerada como um novo começo, que simbolicamente, repete o começo primordial de todos os tempos. Assim, o espaço sagrado está intimamente ligado ao tempo sagrado, que é circular e se repete indefinidamente.¹¹⁶

Habitar um espaço sagrado para os que optam pela vida religiosa, significa aproximar-se da obra dos deuses (ou de Deus). A decisão de situarem-se no espaço desta forma, exprime a vontade de viver num lugar "puro e santo, tal como era no começo, quando saiu das mãos do

¹¹⁴ ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p 17.

¹¹⁵ Ibid., p. 49.

¹¹⁶ Ibid., p. 63-64.

Criador”.¹¹⁷ A compreensão do significado dos gestos divinos e a conseqüente repetição destes gestos através dos rituais, fazem com que se mantenham sempre num universo sagrado. As próprias estruturas do mundo também revelam a sacralidade e desencadeiam a experiência religiosa: o contemplar a natureza, o sol e a lua; o louvar o tempo, as horas e as estações do ano; o buscar o céu; e a própria compreensão de sua realidade – a consciência da sua condição de mortal. Tudo isto, entendido como inspiração para a existência religiosa, é o necessário para se viver em serenidade, e deve ser valorizado em uma morada sagrada. Todo este grau de simbolismo deve então auxiliar na concepção da arquitetura.

Francisco Bolonha se apropriou da espiritualidade que foi dada ao sítio pelas monjas. Ao compreendê-la, sacralizou também a obra. Respeitou a primeira instauração do lugar. Ao refletir aspectos de importância simbólica na edificação, passou a contribuir em muito com o modo de ser religioso da comunidade.

Entendemos que esta contribuição do profissional arquiteto não deve se restringir aos aspectos simbólicos. Segundo BRAUNFELS, deve existir estreita relação entre a ordem religiosa e a ordem arquitetônica, pois as ordens estabelecem com suas regras, uma atitude para a vida e para o espírito.¹¹⁸ Construções religiosas eficientes são aquelas que podem ser consideradas como organismos que possibilitam a vida segundo as regras:

¹¹⁷ Ibid., p. 61.

¹¹⁸ BRAUNFELS, Wolfgang. **Arquitectura Monacal en Occidente**. Barcelona: Barral Ed., 1974, p. 10.

antes de simbolizá-las, estas construções devem racionalizar estas regras. Assim, o espaço físico de um lugar sagrado de habitação deve corresponder exatamente à vida que se leva nele. Procuraremos demonstrar no decorrer deste capítulo, de que maneira ambos os aspectos – a importância do enfoque simbólico na concepção arquitetônica de espaços religiosos (sagrados); e a coerência entre modo de vida e edificação – ocorrem no Mosteiro de Nossa Senhora das Graças.

2.2. UMA OBRA DE IGREJA

Vida escondida em Deus...
Que dizer de ti, ó Tabernáculo do Altíssimo,
que abrigas vidas consagradas ao teu Santo Serviço?
Ir. Isabel (Noviça)

No ano de 1949, Dom Inácio Accioly, Abade do Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro, solicita a Francisco Bolonha o projeto para o Mosteiro de Nossa Senhora das Graças, a ser implantado no alto de um morro, no bairro de Vila Paris. Bolonha havia projetado a casa dos pais de D. Inácio, o casal Olga e Hildebrando em Petrópolis (1949-51), cujo programa incluía além da Capela Santa Maria, um conjunto de celas, claustro e sacristia, destinado ao filho monge.

Neste mesmo ano de 1949, doze monjas beneditinas, na época governadas por Madre Luzia, viriam transferidas de São Paulo – onde existia o único mosteiro feminino do Brasil – , para fundar a comunidade em Belo Horizonte. A maioria, natural da cidade, havia partido anos antes para ingressar na vida monástica. Durante os três primeiros anos em Minas Gerais, permaneceram em residência de família tradicional. Neste período, a vida da comunidade foi muito dificultada pela ausência de um lugar próprio para as orações, mas principalmente, pela falta da privacidade e do recolhimento necessários à vida contemplativa. Por

decisão da Abadessa, mudaram-se para o edifício já levantado – ainda no osso e sem as alvenarias no segundo pavimento. Instaladas no Bloco 1 (ver tabela a seguir), ainda que sem portas ou janelas, puderam recuperar a satisfação de ter um lugar próprio: uma casa para morar, trabalhar e orar, onde permaneceriam por toda a vida.

Feita a fundação, o edifício começou a subir pela fachada sudeste, mais próxima à rua de acesso: os Blocos 1, 2 e 3 (ver tabela a seguir), onde as irmãs se acomodaram em 1952¹¹⁹, apesar de toda a precariedade do edifício. Sete anos depois, conseguiram completar o Bloco 4 e fazer o fechamento do primeiro claustro com a nave da Igreja do Coro. Outras etapas se seguiram, sendo que apenas em 1993, trinta e cinco anos mais tarde, é que puderam iniciar a construção do Bloco 5. O edifício começava a ser preparado para o cinquentenário da fundação, que aconteceria em 1999, quando seria inaugurada a Igreja dos Fiéis. Hoje, o projeto ainda não está como foi planejado por Bolonha: falta-lhe o Bloco 6. Entretanto, as irmãs consideram a obra finalizada, pois algumas mudanças no programa ao longo do tempo – diminuição do número de monjas de 100 para 64, e posteriormente para 49 – fazem com que não sejam necessárias complementações. O bom funcionamento do mosteiro demonstra que suas instalações são plenamente satisfatórias.

¹¹⁹ As datas aqui citadas foram fornecidas pela Ir. Hildegardis, arquiteta e colega de Bolonha, que acompanhou as obras do mosteiro. O arquiteto não se recorda delas com exatidão. Apenas algumas das plantas encontradas nos arquivos do mosteiro estão datadas, enquanto a maioria, não. Vários depoimentos coletados na segunda visita também confirmam estas datas.

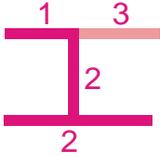
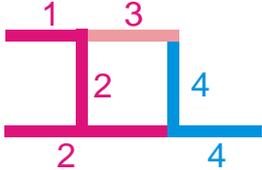
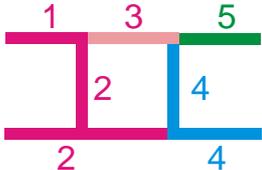
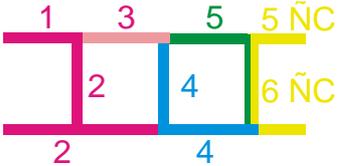
ANO	BLOCOS	EVENTO
1949		Solicitação do projeto a Francisco Bolonha e fundação da comunidade em Belo Horizonte: início do governo de Madre Luzia Ribeiro de Oliveira.
1951		Início da construção dos Blocos 1, 2 e 3.
1952		Ocupação do edifício pelas 12 monjas.
1958		Início da construção do Bloco 4 e da Igreja do Coro – paredes sem revestimento e piso cimentado.
1959		Missa inaugural da Igreja, em 06 de janeiro. Igreja dos Fiéis ainda nas fundações.
1960		Construção das paredes da Igreja dos Fiéis.
1961		Chegada dos sinos da Alemanha e suspensão à torre do campanário.
1970		Retirada das grades da Igreja do Coro e dos parlatórios.
1983		Reforço na torre dos sinos - primeiras badaladas e início do governo de Madre Inês Cançado Bahia. As paredes da Igreja dos Fiéis já se encontravam levantadas
1990		Início das preparações para o Cinquentenário da comunidade: revestimento das paredes e do piso em granito na Igreja do Coro.
1993		Início da construção do Bloco 5 e dos acabamentos dos dois claustros.
1999		Fim da obra da Igreja dos Fiéis.
2000		Início do governo de Madre Estefânia Vieira.
2004		Bloco 5 menor do que o tamanho original e Bloco 6 não construído.

Tabela 1: Etapas de Construção do MNSG.

Ao longo dos anos, Francisco Bolonha acompanhou de perto todas as etapas de construção. Logo no início da elaboração do projeto, uma primeira grande modificação foi solicitada nos desenhos apresentados pelo arquiteto. As irmãs desejavam ficar mais resguardadas da rua de acesso e da futura ocupação dos terrenos vizinhos, e pediram que suas dependências ficassem do lado oposto ao sugerido por Bolonha, no lugar destinado originalmente ao noviciado e à ala de hóspedes, uma vez que estes não demandavam tanta privacidade em relação ao exterior. Isso significou um espelhamento completo do edifício em relação ao seu eixo transversal. A obra construída apresenta inúmeras modificações se comparada ao segundo projeto. Dada a longevidade da construção, não é difícil compreender os inúmeros ajustes. Optamos por denominar **terceira versão de projeto**, a obra construída. Desta, não existiam desenhos correspondentes. Entretanto, foram encontrados inúmeros conjuntos de plantas, cortes e fachadas, de versões intermediárias (entre a segunda versão – elaborada ainda no início dos anos 50 – e a versão construída). Alguns deles – plantas principalmente – demonstram a grande participação de Madre Luzia nas decisões de projeto, pois contém observações e pedidos de modificação relacionados à localização de compartimentos, à especificação de material de revestimento, e até mesmo ao desenho de estantes e armários para as áreas de serviço (copa, cozinha, lavanderia e rouparia): verdadeiros diálogos entre as partes arquiteto e cliente. A quantidade de desenhos realizados por Francisco Bolonha e sua equipe mostram além do apurado desenvolvimento do projeto mesmo em fases iniciais, o cuidado que

dispensou a este trabalho apesar da não remuneração. O projeto executivo não corresponde, conforme mencionamos, à obra construída. Ao longo de todo o processo de construção do mosteiro, o arquiteto resolveu eventuais problemas no canteiro de obras, mas muitas questões foram decididas pela própria comunidade, nas figuras das abadessas que governaram o mosteiro durante estes anos e de D. Inácio, que além de monge, também era engenheiro e acompanhou todo o processo de implantação. Desta convivência, fortaleceu-se a amizade entre o arquiteto e o engenheiro.

Durante os primeiros anos da construção do mosteiro, Francisco Bolonha dedicou-se a outros projetos em diferentes estados do país. Em Cataguases, dedica-se ao Educandário Dom Silvério, que guarda algumas semelhanças com o Mosteiro, em programa, organização espacial e volumetria, conforme será demonstrado mais adiante. No entanto, enquanto num projeto se observa uma discreta licença ao ornamento pela presença de afrescos e azulejaria, no outro, o que se vê é a nudez própria do programa de vida religioso beneditino, que será detalhado a seguir.

2.3. PROGRAMA DE VIDA E DE ARQUITETURA

Que dizer de ti, que conservas a paz que flui em todos os teus ambientes?
Que palavras usar para expressar o que representas para mim?

Ir. Isabel (Noviça)

Destinados a abrigar aqueles que optaram pela vida religiosa, mosteiros se caracterizam por necessitar de uma arquitetura de conceitos claros, cuja ordem deve se refletir num programa rigoroso. O desconhecimento do cotidiano de uma comunidade, de seu programa de vida e de trabalho, dificulta a compreensão de que tipo de lugar um mosteiro deve ser.

Em seu estudo sobre arquitetura religiosa no Ocidente, BRAUNFELS nos mostra que não existem regras específicas para a construção das edificações, apenas referências e proibições de certos detalhes e, ocasionalmente, a descrição de algum organismo considerado modelo.¹²⁰ Isto se dá pelo fato de que a atenção deve sempre se concentrar na vida dentro dos edifícios e não neles isoladamente. Regras ao mesmo tempo simples e rígidas, dirigem a vida religiosa em comunidade.

No caso da Ordem Beneditina, as regras são baseadas nos escritos de São Bento de Núrsia (nascido aproximadamente no ano de 480 e morto por volta de 550). Segundo BRAUNFELS, não se aceita de forma unânime que

¹²⁰ BRAUNFELS, Wolfgang. Op. cit.

ele tenha sido o autor da *Santa Regra*.¹²¹ Entretanto, a Igreja Católica acredita na veracidade dos escritos de São Bento. A regra é composta por 73 capítulos e é assim chamada "porque dirige os costumes dos que a ela obedecem".¹²² Cada um dos monges deve ser capaz de recitar qualquer de suas partes a qualquer momento, pois os capítulos são instrumentos de estudo e meditação.

Observa-se que a arquitetura de mosteiros depende em muito das regras monacais e é possível, ao fazer a leitura dos capítulos, retirar indicações sobre que funções devem existir e assim chegar à formulação de um programa arquitetônico, inclusive em relação aos esquemas de circulação e acesso. Além de falarem da jornada de atividades diárias, das "orações, trabalhos, comidas e vestuário; do comportamento para com os demais monges, os superiores, o mundo e as mulheres, o dinheiro, os bens e as honras"¹²³, citam um grande número de edificações necessárias. O capítulo da regra que é considerado como ponto de partida para a construção dos mosteiros no Ocidente é o de número 66: "(...) Seja, porém, o mosteiro, se possível, construído de tal modo que todas as coisas necessárias, isto é, água, moinho, horta e os diversos ofícios, se exerçam dentro do mosteiro (...)"

Comunidades religiosas sempre procuram alcançar grande funcionalidade, e com isto, há uma enorme concordância entre modo de vida e edificação,

“CAPÍTULO 66 - Dos porteiros do mosteiro

[¹] Coloque-se à porta do mosteiro um ancião sábio que saiba receber e transmitir um recado e cuja maturidade não lhe permita vaguear. [²] O porteiro deverá ter a cela junto à porta para que os que chegam o encontrem sempre presente e dele recebam resposta. [³] Logo que alguém bater ou um pobre chamar, responda "Deo gratias" ou "Benedic" [⁴] e, com toda a mansidão do temor de Deus, responda com presteza e com o fervor da caridade. [⁵] Se o porteiro precisa de auxiliar, receba um irmão mais moço. [⁶] Seja, porém, o mosteiro, se possível, construído de tal modo que todas as coisas necessárias, isto é, água, moinho, horta e os diversos ofícios, se exerçam dentro do mosteiro, [⁷] para que não haja necessidade de os monges vaguearem fora, porque, de nenhum modo convém às suas almas. [⁸] Queremos que esta Regra seja freqüentemente lida na comunidade para que nenhum irmão se escuse por ignorância."

¹²¹ Ibid., p. 40.

¹²² A Regra Beneditina completa encontra-se disponível no Site do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, no endereço <http://www.osb.org.br/>. Por tratar-se de um documento muito extenso, optamos por trazer ao longo do trabalho, apenas os trechos mais específicos sobre os assuntos tratados.

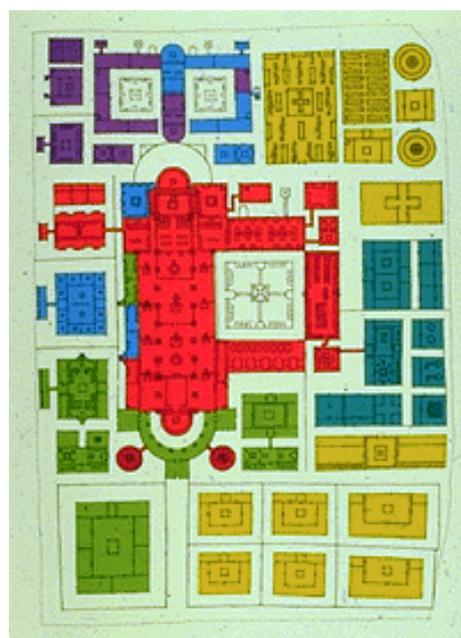
¹²³ BRAUNFELS, Wolfgang. Op. Cit., p. 16.

acompanhada pela determinação e especificação dos espaços segundo as suas atividades. Num determinado espaço somente pode ser realizada a atividade para a qual ele se propõe, e não se deve misturar atividades não afins. Verificamos com isto, uma grande setorização de funções.

A planta de mosteiro beneditino mais antiga que se tem referência é a do Mosteiro de San Gallen, na Suíça. Ela é considerada uma planta ideal e sua autoria é atribuída a Haito (763-836) que foi o abade do Mosteiro de Reichneau entre os anos de 806 e 823, e bispo da Basileia de 802 a 823. Foi enviada por Haito para o abade do Mosteiro de Gallen, para que a comunidade pudesse efetuar as reformas no conjunto existente.¹²⁴

Segundo BRAUNFELS, Gallen é o "mosteiro de utópica perfeição", no qual o esquema da Ordem encontrava-se praticamente desenvolvido. Através de sua análise e com a história de sua evolução, observamos características que persistem até hoje em programas do mesmo tipo. Sua planta pode ser encarada como uma materialização da Regra Beneditina, na qual o mosteiro deve ser tanto um lugar de oração, como de trabalho.

Verificamos nesta planta, que todas as atividades e edificações estão ordenadas de forma setorizada. A Igreja envolvida pela maioria das outras funções, com o claustro em sua lateral, em torno do qual estão os dormitórios – chamados de celas – e sanitários. Vemos o refeitório, a cozinha e os serviços a eles relacionados. Fora deste núcleo, a enfermaria, salas de estudo, dependências para noviços e hospedaria. Existia também um grande conjunto de oficinas incluindo salas de artesanato, carpintaria,



■ IGREJA E DEPENDÊNCIAS	■ NOVIÇADO
■ OFICINAS	■ AGRICULTURA E PECUÁRIA
■ RECEPÇÃO E HOSPEDARIA	■ ENFERMARIA

Fig. 59: Zoneamento na planta para o Mosteiro de San Gallen (Fonte: <http://www.drexel.edu/>).

¹²⁴ BRAUNFELS, Wolfgang. Op. cit.

moinho e prensas, além de dois grandes espaços livres para cultivo da terra com plantação de hortas e pomares, e para a criação de animais. Este conjunto ocupava um grande terreno, com edificações distintas para cada fim e distribuídas isoladamente, de forma não contígua. O programa atendia à necessidade de uma desejada auto-suficiência da comunidade beneditina, correspondente à vida reclusa do monge e à localização isolada de seus claustros.

Como decorrência da consolidação das ordens religiosas em instituições bem organizadas, os mosteiros foram adquirindo o caráter unitário que têm hoje os edifícios conventuais. Conservou-se a antiga separação das atividades, correlata à idéia religiosa de que todas as coisas devem ocupar o lugar que lhes cabe na ordem do mundo. A designação de um **topos** (grifo nosso) para tudo o que há, leva a uma organização espacial e social hierarquizada que estimula, sobretudo, no caso da vida religiosa, o exercício da humildade.

Ao longo do tempo, a arquitetura dos mosteiros afirmou-se como verdadeira interpretação dos costumes beneditinos. Segundo BRAUNFELS, a idéia monacal constitui-se num grande programa de vida e desde o século VII, os monges tentaram transformar os mosteiros em um instrumento que possibilitasse e racionalizasse este programa de vida.¹²⁵ Aspectos como o silêncio, a humildade e a simplicidade devem se refletir num ascetismo arquitetônico e oferecer aos usuários – monges e leigos – uma experiência de paz e tranqüilidade. Encontram-se aí os valores para a

¹²⁵ BRAUNFELS, Wolfgang. Op. cit.

criação arquitetônica adequada, que deverá ser capaz de provocar em todo ser humano, um anseio de entrega pessoal.

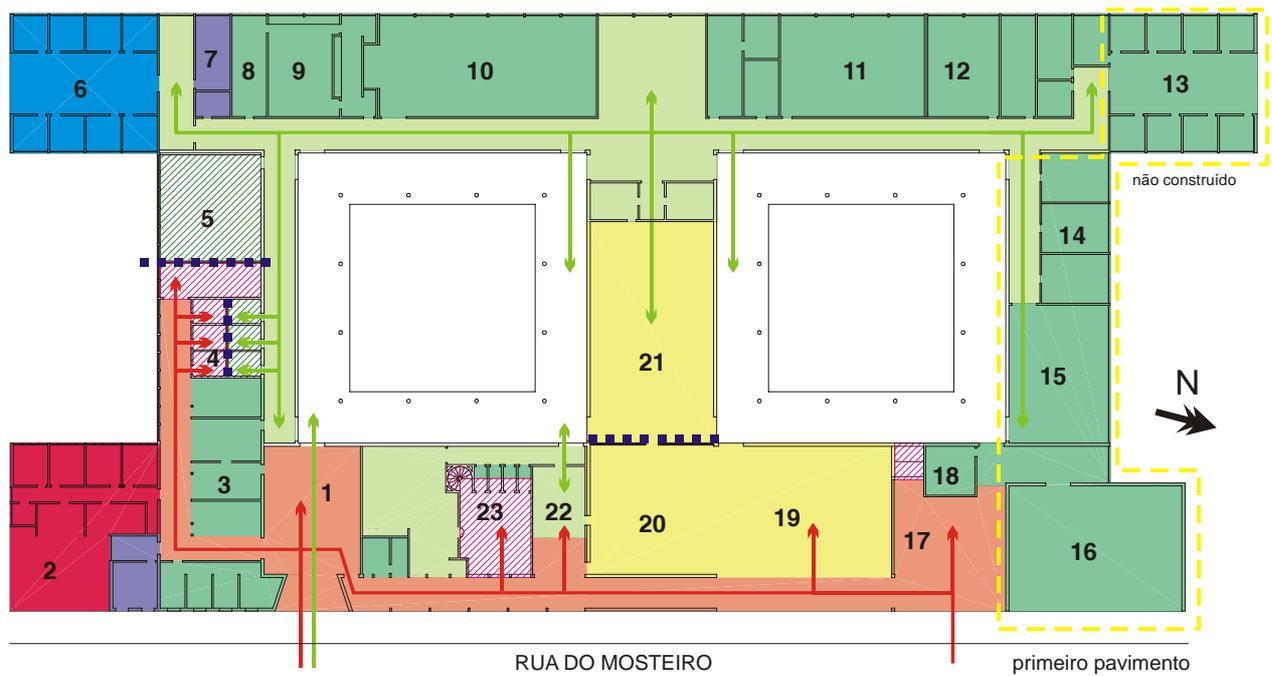
Se olharmos atentamente para a história de nossa arquitetura religiosa, veremos que aspectos como hierarquia e funcionalidade sempre estiveram presentes nos projetos de igrejas, colégios, seminários e residências eclesiais no Brasil. Na Ordem Jesuíta, por exemplo, a Igreja ocupava posição fundamental. Nos projetos de maior porte, posicionava-se ao centro: de um lado a residência dos padres e do outro o colégio, ambos possuindo seu próprio pátio interno. Ao lado da Igreja, na fachada frontal, a torre sineira. Toda esta organização espacial também estava ligada a uma estratégia de evangelização que demandava espaços funcionais específicos.

Em relação à obra de Bolonha verificamos, ao dela nos aproximarmos, que o edifício representa e reflete as regras monásticas beneditinas de modo especial. Seu espaço físico precisou corresponder exatamente à vida que se iria levar nele, e tudo deveria contribuir para a continuidade deste modo de ser. Através de inúmeras conversas com D. Inácio, Bolonha definiu em primeiro lugar, as principais funções e os setores necessários, respeitando as implicações de circulação e acessos. Desta maneira, chega à resolução da planta para Belo Horizonte. Bolonha alcança grande funcionalidade pela determinação correta dos espaços segundo suas atividades específicas, conforme será possível observar nas plantas a seguir, da segunda versão de projeto. A planta da versão construída será

apresentada mais adiante, quando estivermos tratando das transformações ocorridas durante a construção.

Para que possamos compreender melhor toda a funcionalidade que deve alcançar o projeto, e seguindo a orientação de BRAUNFELS, de que "a atenção deve concentrar-se sempre na vida dentro dos edifícios, e não neles isoladamente"¹²⁶, passaremos também a conhecer o cotidiano monástico de Belo Horizonte.

¹²⁶ Ibid., p. 10.



1. Hall Portaria 2. Hospedaria 3. Portaria Externa 4. Parlatórios 5. Parlatório Grande 6. Noviciado 7. Sanitários 8. Despensa 9. Cozinha 10. Refeitório 11. Sala da Comunidade 12. Sala de Paramentos 13. Enfermaria 14. Arquivo 15. Biblioteca 16. Sala Capitular 17. Átrio 18. Torre dos Sinos 19. Igreja dos Fiéis 20. Altar 21. Igreja do Coro 22. Capela do Santíssimo Sacramento 23. Sacristia 24. Ateliês 25. Celas 26. Sala da Comunidade 27. Sala Capitular

SETORIZAÇÃO:

IGREJA HOSPEDARIA SANITÁRIOS SERVIÇOS DA COMUNIDADE NOVICIADO CELAS

CIRCULAÇÃO:

LEIGOS MONJAS

ESPAÇOS DE CONTATO:

LEIGOS MONJAS LIMITES DA CLAUSURA

0 5 15



Fig. 60: Planta do Primeiro Pavimento do MNSG. Segunda Versão de Projeto. (Desenho da autora). Área do terreno conforme consta das escrituras do imóvel: 48.334 m². Área total construída da edificação: 6.250 m² aproximadamente. Pavimento térreo: 3.642 m². Primeiro pavimento: 1.655 m². Sub-solo: 953 m².



1. Hall Portaria 2. Hospedaria 3. Portaria Externa 4. Parlatórios 5. Parlatório Grande 6. Noviciado 7. Sanitários 8. Despensa 9. Cozinha 10. Refeitório 11. Sala da Comunidade 12. Sala de Paramentos 13. Enfermaria 14. Arquivo 15. Biblioteca 16. Sala Capitular 17. Átrio 18. Torre dos Sinos 19. Igreja dos Fiéis 20. Altar 21. Igreja do Coro 22. Capela do Santíssimo Sacramento 23. Sacristia 24. Ateliês 25. Celas 26. Sala da Comunidade 27. Sala Capitular

SETORIZAÇÃO:

IGREJA HOSPEDARIA SANITÁRIOS SERVIÇOS DA COMUNIDADE NOVICIADO CELAS

CIRCULAÇÃO:

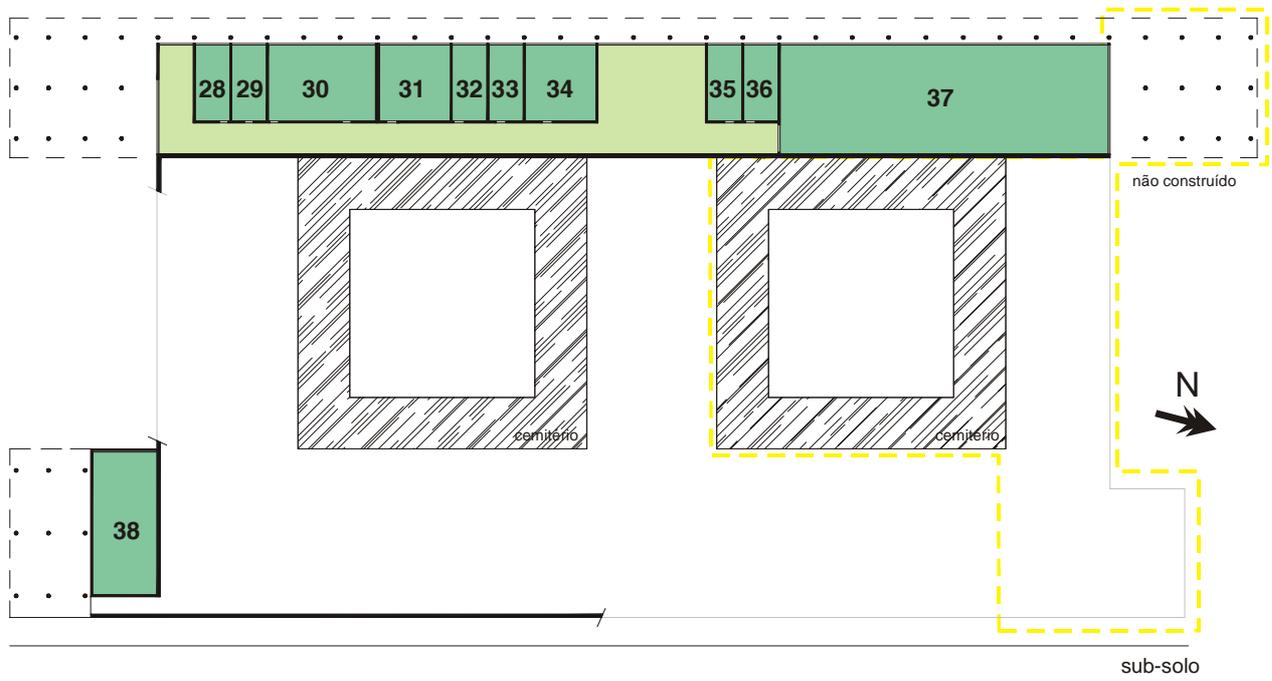
LEIGOS MONJAS

ESPAÇOS DE CONTATO:

LEIGOS MONJAS LIMITES DA CLAUSURA

0 5 15

Fig. 61: Planta do Segundo Pavimento do MNSG. Segunda Versão de Projeto. (Desenho da autora).



28. Economato 29. Central Térmica 30. Lavanderia 31. Secagem 32. Costura 33. Rouparia 34. Rouparia Preta
 35. Sanitário Serviço 36. Datilografia 37. Ateliês/Oficinas 38. Central Eléctrica

SETORIZAÇÃO:

IGREJA HOSPEDARIA SANITÁRIOS SERVIÇOS DA COMUNIDADE NOVICIADO CELAS

CIRCULAÇÃO:

LEIGOS MONJAS

ESPAÇOS DE CONTATO:

LEIGOS MONJAS LIMITES DA CLAUSURA

0 5 15

Fig. 62: Planta do Sub-solo do MNSG. Segunda Versão de Projeto. (Desenho da autora).

A PASSAGEM DAS HORAS

Assim como fios de cores variadas se entrelaçam
para formar a mesma peça de tecido,
no decorrer das horas, nossa busca de Deus torna-se real.

Ir. Maria Rita

A ordem beneditina é uma comunidade que celebra diariamente e em coro, além da **Missa Conventual**, aquilo que se chama **Liturgia das Horas**. Esta liturgia (um tipo de oração pública, realizada em comum, destinada ao louvor e à petição) também é chamada de **Ofício Divino** e, “segundo a antiga tradição cristã, destina-se a consagrar, pelo louvor a Deus, o curso diurno e noturno do tempo”.¹²⁷ Como a sua finalidade é santificar o dia e todas as atividades humanas, teve o curso modificado para que, dentro do possível, cada hora mantivesse seu significado originário e ao mesmo tempo fossem levadas em conta as condições da vida atual. A **Liturgia das Horas** é composta por um conjunto de 7 ofícios distribuídos ao longo do dia, iniciando-se quando ainda é noite: **Vigílias** (celebrada às 4:30 da manhã), **Laudes** (às 6:20), **Terça** (às 9:20), **Sexta** (às 11:15), **Noa** (às 15:00), **Vésperas** (às 17:15) e **Completas** (às 19:25).¹²⁸

¹²⁷ Cf. *Sacrosanctum Concilium*, nn. 84. In: *Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)*. São Paulo: Paulus, 2001.

¹²⁸ Estes horários variam de comunidade para comunidade. A hora de *Vigílias*, apesar de ser a primeira do dia, é considerada uma hora noturna. As horas de *Laudes* e *Vésperas*, são consideradas *Horas Maiores*, pois são mais extensas e mais solenes, celebrando a aurora do dia e o anoitecer, respectivamente. De acordo com o *Sacrosanctum Concilium* (documento elaborado pelo Papa João XXIII para o Concílio Ecumênico Vaticano II, em 1962), estas “são tidas como os dois pólos do ofício cotidiano, sendo consideradas como as Horas principais” (Cf. SC, nn. 89a). As



Fig. 63: Monjas na oficina de pintura e escultura.



Fig. 64: Monjas beneditinas em atividade de preparo das frutas.



Fig. 65: Lavanderia no sub-solo.
(Fotos da autora, novembro 2003).

Nos intervalos entre as orações, as irmãs realizam o restante de suas atividades. O trabalho, a segunda principal função no dia a dia do mosteiro, pode ser intelectual ou manual: o estudo e a leitura são incentivados desde o ingresso, assim como as facilidades e habilidades manuais de cada uma. Artesanato, desenho, pintura, costura ou bordado se desenrolam nos ateliês e nas oficinas, enquanto o estudo e a leitura se desenvolvem na biblioteca, nas salas especiais e no noviciado.

Além disto, existem ainda os serviços domésticos, comuns à toda casa: limpeza, arrumação, lavagem e secagem de roupa, e todas as atividades de copa e cozinha. Os serviços são divididos em grupos e realizados em conjunto, procurando valorizar a vida em comunidade. A Abadessa nomeia anualmente as monjas para cada função a ser exercida, e hoje há quem desempenhe a mesma função há mais de 20 anos, por vontade própria. Tudo acontece de forma bastante organizada, e principalmente, em silêncio, demonstrando rigorosa disciplina, que é admirada e valorizada por todas.

Mas existem também os momentos de lazer e diversão. De acordo com o rigor da ordem, possuem hora destinada especificamente para isto: no caso de Belo Horizonte, no início da tarde, um breve horário de recreio, no qual as monjas, noviças e postulantes podem fazer o que desejarem, tanto nas salas de recreio, como nas áreas externas – jardins ao redor do edifício, ou ainda nos claustros. Não é obrigatório que seja uma atividade

horas de *Terça*, *Sexta* e *Noa* são as *Horas Menores*, e destinam-se a diversos momentos do dia, sendo celebradas durante os trabalhos diários, que são interrompidos para este fim. A *Completas*, última oração do dia, é rezada antes do descanso noturno.

silenciosa: tocam instrumentos musicais, cantam e dançam as coreografias que inventam a cada dia. À noite, em um outro recreio mais extenso, agrupam-se na chamada Sala da Comunidade para assistirem televisão ou verem um filme. Apesar da vida em comunidade, as postulantes e as noviças não podem ter contato direto com as monjas, mesmo que freqüentem os mesmos lugares ao mesmo tempo. Normalmente se agrupam e interagem de acordo com o título, especialmente nos horários de recreio.

Entre trabalho e oração, os sinos marcam o dia e a passagem das horas.

O SOM E O SENTIDO

Que dizer de ti, que tens por cume a torre dos cinco sinos
que ressoam melodicamente ao encontro do firmamento?
Que dizer de ti, que em teu silêncio, abrigas a Voz do Senhor,
que se faz ouvir no mais íntimo do coração?
Ir. Isabel (Noviça)

As Horas Litúrgicas são anunciadas por especial sonoridade: antes de cada um dos sete ofícios, toca o sino menor de um dos claustros, chamando monjas e leigos para a reunião na Igreja. É possível ouvir seu som em todo lugar do mosteiro e também na vizinhança mais imediata. Em dias de festa, como na Páscoa ou no Natal, as badaladas vêm do alto da torre do campanário: os cinco sinos, numa esbelta estrutura de metal, não revelam o peso que possuem. O maior deles – o *Salvator Mundi* – com 2,5



Fig. 66 e 67: Recreio das noviças e postulantes, quinta-feira, 6 de novembro. (Fotos da autora, 2003).



Fig. 68 : Recreio das noviças e postulantes, sábado, 8 de novembro. (Foto: Beatriz Oliveira, 2003).

toneladas e os outros quatro juntos – *São Bento, Santa Escolástica, Santa Maria e Santa Lúcia* – com mais 2,5 toneladas, fizeram a torre tremer no dia em que foram suspensos. Durante 23 anos tiveram negada a sonoridade de suas badaladas, até que o reforço estrutural pudesse ser realizado.¹²⁹ A partir de então puderam, com sua voz, espalhar o sentido do sagrado e anunciar as novas, marcando forte presença. Há nas cercanias, quem dirija seus horários pelo tocar dos sinos do mosteiro.

Antes das orações, as irmãs se agrupam em silêncio ao longo corredor que contorna o claustro. “No recolhimento, conciliam suas almas, como se afina um instrumento antes de fazê-lo soar. Em procissão, simbolizando a marcha, caminham em direção ao Coro”¹³⁰, ao som de um gongo, duas a duas, por ordem de ingresso na vida religiosa. Em primeiro lugar, a abadessa e a priozeira (cargo imediatamente abaixo da abadessa), por questão de hierarquia e organização interna, depois as monjas, noviças e postulantes, nesta ordem.

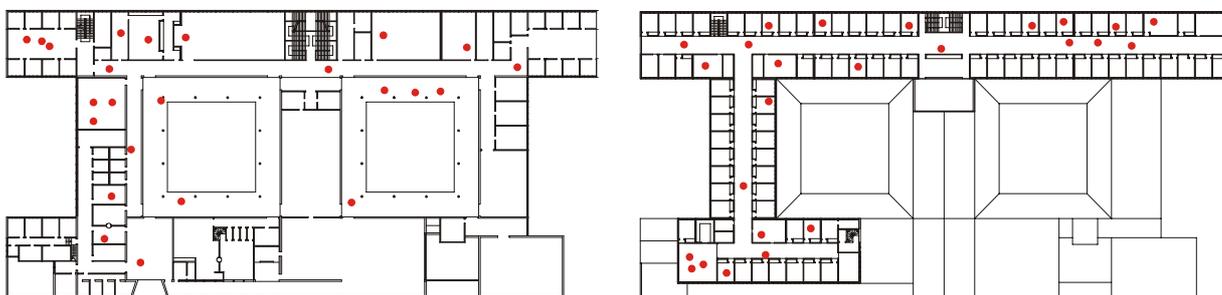


Fig. 69 e 70: Esquema do aleatório posicionamento das monjas antes das Horas Litúrgicas. 1º e 2º Pavimentos, sem escala. (Desenhos da autora).

¹²⁹ Sobre este assunto, ver adiante na análise da composição das fachadas.

¹³⁰ Ir. Maria Rita, em junho de 2003, sobre a vida no mosteiro de Belo Horizonte.

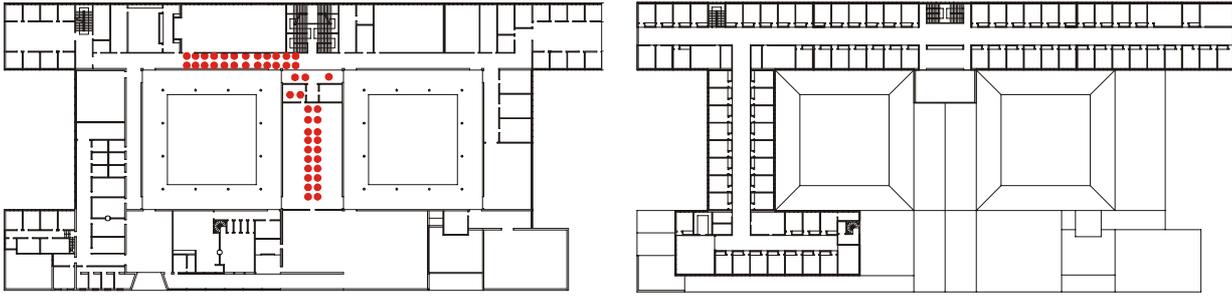


Fig. 71 e 72: Posicionamento das monjas na preparação para as Horas Litúrgicas, após o toque dos sinos. 1º e 2º Pavimentos, sem escala. (Desenhos da autora).

Ao entrarem na Igreja, posicionam-se diante do altar, inclinam-se para um cumprimento e depois, seguem cada uma para seu lugar no Coro. As orações são sempre feitas com o chamado *Canto Gregoriano*¹³¹. Desde sua origem nas sinagogas, este canto se distingue por ser exclusivamente vocal e por ter sido a primeira grande manifestação musical da humanidade. Suas características técnicas¹³² principais persistem até hoje. No entanto, devemos nos ater principalmente à natureza daquelas que não as técnicas, pois, independentemente da crença religiosa que se tenha, este canto atinge a espiritualidade de cada um. Por ser originalmente um canto de identidade ritual, ele não é um canto *para* a

¹³¹ No início do cristianismo, a divulgação da mensagem religiosa era repassada através do canto, havendo a assimilação de diferentes culturas já existentes (judaica e helênica). Considera-se que o canto gregoriano teve seu apogeu durante o século VIII.

¹³² As características técnicas do Canto Gregoriano são o fato de ser monódico, ou seja, ser cantado em uníssono; diatônico, ou seja, sem alterações cromáticas (com exceção do Si Bemol, não há outros bemóis ou sustenidos); não ter acompanhamento, a não ser de um órgão que não permita a eventual desafinação das vozes; ter ritmo livre, ou seja, não possuir compasso fixo; e ter sido composto em determinadas escalas ou modos, diferentes das escalas comuns.

liturgia, ele é a própria liturgia cantada. A Bíblia é a principal fonte literária para o canto gregoriano, e através do seu ritmo, cadência e poesia sonora, alcança uma grande expressividade, tanto para quem canta – o coro das monjas – quanto para quem escuta – os leigos. É um canto que produz uma sensação de elevação do espírito, que leva naturalmente à meditação, seja ela religiosa ou não, e facilita o encontro pessoal e a entrega. Propicia toda uma ambientação: o som se expande pela Igreja e arredores, e reproduz sob formas musicais todo o seu valor litúrgico.

No cotidiano das monjas, som e silêncio se conjugam na sacralização do tempo.

CLAUSURA: RECOLHIMENTO E CONTEMPLAÇÃO

Desde os primeiros tempos do cristianismo, existiram pessoas que se retiravam da sociedade para alcançar santificação (BRAUNFELS, 1974). A vida monástica tem suas raízes na vida eremita, cuja atitude de completo isolamento, em lugares altos – topo dos morros ou em construções silares – demonstra o intenso desejo de abandonar tudo e de travar um diálogo extremamente profundo com Deus. Para isto, era necessário estar longe das interferências do mundo terreno. É neste recolhimento absoluto que consiste a clausura: uma condição de extrema privacidade que contribui muito para a entrega total ao culto divino na vida contemplativa.

O LUGAR DA MEDITAÇÃO

Que dizer de ti, que resplandesces majestoso entre a natureza que te cerca
e és envolvido pelo canto dos pássaros?

Ir. Isabel (Noviça).

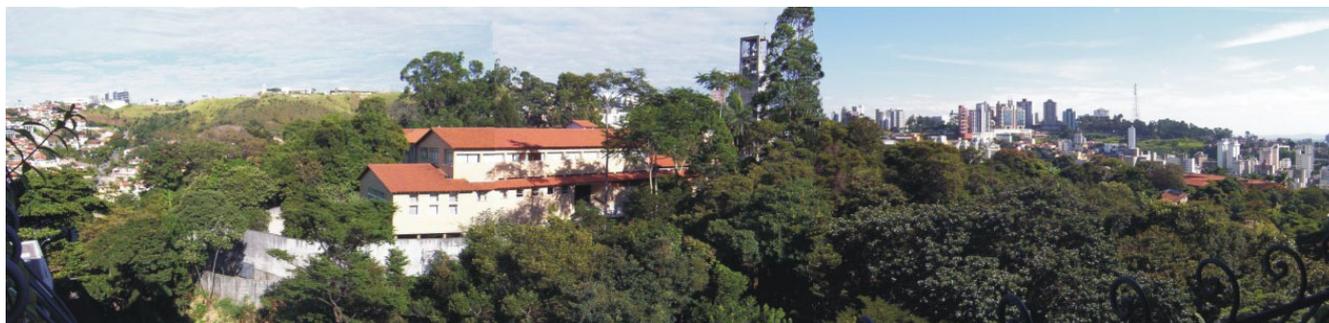


Fig. 73: Vista do mosteiro, a partir de uma das edificações vizinhas. (Foto da autora, maio 2003).

Escondido pela vegetação e no alto, longe do mundo, o mosteiro está, sem dúvida, perto do céu. Numa elevação de apenas 20 metros de desnível em relação às ruas de acesso imediatamente circundantes, tem pequeno contato com a cidade. Se o edifício estivesse localizado ao pé da montanha, maior seria a proximidade com a vizinhança. No entanto, esta reclusão é constitutiva do modo de vida monástico, cujos valores se buscam preservar tanto na configuração do edifício quanto na escolha do lugar e na implantação do sítio. À medida que nos afastamos, o desnível cresce para cerca de 100 metros, o que acaba por permitir que a edificação (ou apenas parte dela) seja vista de alguns pontos à distância.

Repousa no mais alto da topografia de Vila Paris, bairro que se situa na Regional Administrativa Centro-Sul do Município de Belo Horizonte, entre

os morros das Pedras e do Papagaio, a leste e a oeste, respectivamente. O bairro é uma área de adensamento restrito (ZAR-1), e sua malha viária se caracteriza por ser irregular, bastante diferente da grelha secundária retilínea do centro de Belo Horizonte.



Fig. 74: A torre do campanário, de um dos bairros vizinhos. (Foto da autora, maio 2003).

Por volta do fim dos anos 40, quando D. Inácio leva Francisco e Regina Bolonha para conhecer o lugar de implantação, nada além de terra e mato existia por ali. Nem ao menos uma rua, que depois de aberta, virou a Rua do Mosteiro. O terreno criado com o corte do topo do morro tem forma retangular devido às curvas de nível e sugere um eixo longitudinal, ao longo do qual Bolonha localiza a edificação, com a fachada frontal voltada para nordeste. Madre Luzia previu corretamente o adensamento que a área sofreria ao longo dos anos com o desenvolvimento da cidade. Hoje, o edifício implantado em conjunto com o existente ao seu redor, define duas diferentes zonas bem marcantes e distintas: a da floresta de eucaliptos e a das edificações vizinhas.

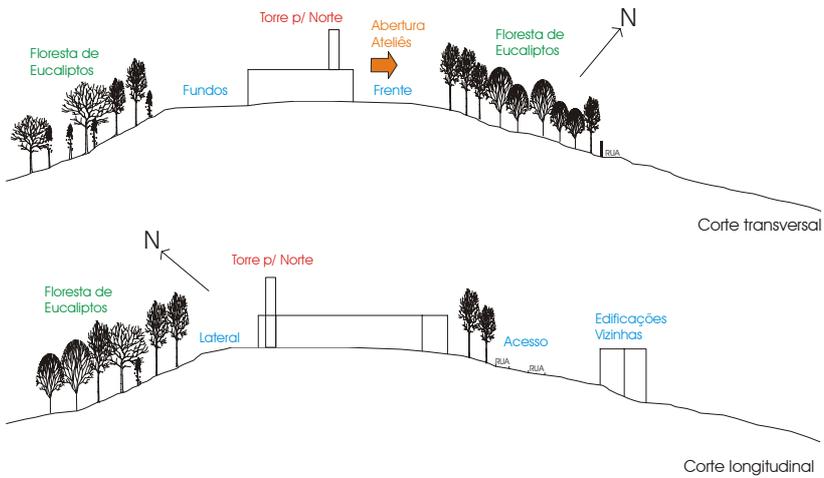
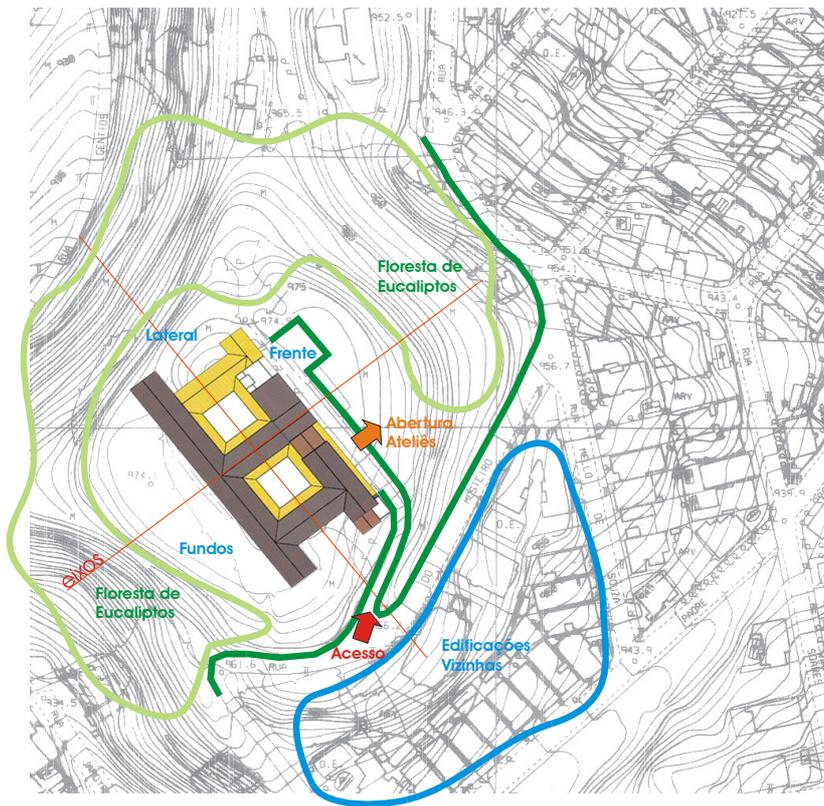


Fig. 75, 76 e 77: Planta de situação e cortes esquemáticos do terreno, sem escala. (Desenhos da autora).

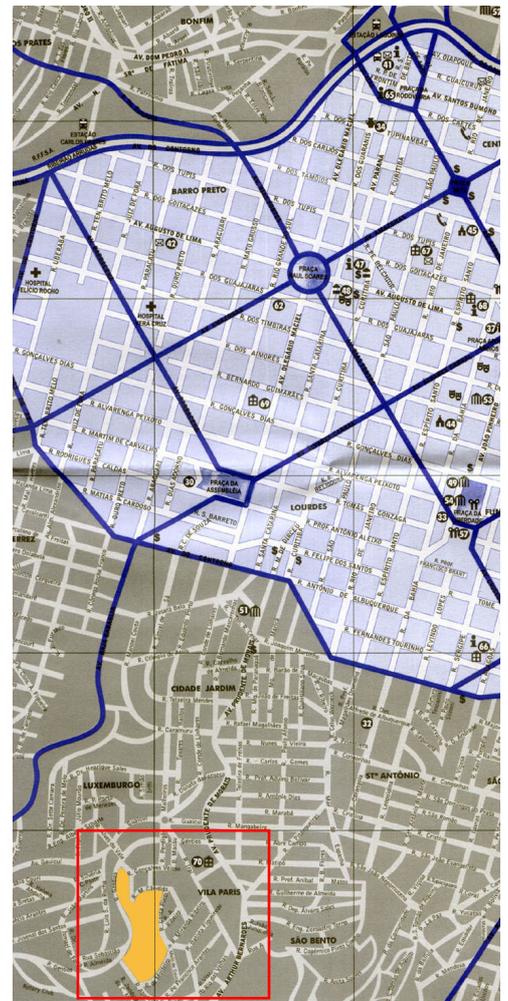


Fig. 78: Mapa da cidade de Belo Horizonte. Assinalado em vermelho, o bairro Vila Paris. Em laranja, a quadra do Mosteiro. (Desenho da autora sobre Mapa Turístico da Prefeitura de BH).



1953



1967



1989



1999

Fig. 79, 80, 81 e 82: Fotos aéreas do MNSG, mostrando as etapas da construção e o adensamento da área ao longo dos anos. (Fonte: www.belo Horizonte.com.br.)

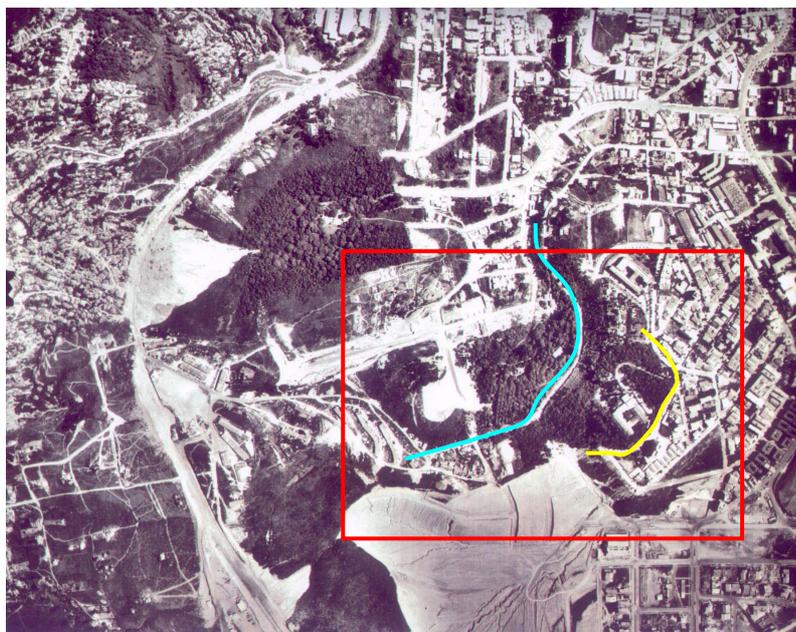


Fig. 83: Foto aérea do Mosteiro de N. S. das Graças, vôo de 1976. (Fonte: Prefeitura de Belo Horizonte)

Atualmente, o terreno do mosteiro é limitado em um dos lados pela Rua Gentios (em azul na foto acima), que dentro da hierarquização do sistema viário da cidade, é considerada uma via coletora. Neste lado, o morro é ainda mais acidentado. No lado oposto, o muro coberto de heras (assinalado em amarelo) acompanha subida das ruas do Mosteiro e Costa Pinto, e protege a grande massa de vegetação que abraça o edifício. Aqui, o 'estar no alto' não significa estar em posição privilegiada de vigilância ou observação, mas sim estar recolhido e afastado do mundo. A contemplação não é exterior, mas sim interior. O voltar-se para dentro das monjas se repete na edificação. Da mesma forma que elas, o edifício se interioriza: fecha-se à cidade e à vista que poderia ter dela.

O isolamento é reforçado pela presença de um muro alto nas divisas do terreno, que traz a dúvida do que existe do outro lado. É o desconhecido que se apresenta com sua linearidade-sinuosa, que fecha e acentua a curva de acesso na esquina da rua. Para penetrar neste mundo de meditação, oração e trabalho, o caminho a ser percorrido é longo, íngreme e difícil: requer um tempo maior no movimento de chegada e exige maior esforço e decisão. Mais do que uma divisão entre duas realidades – o profano e o sagrado – o muro propõe aos poucos a preparação do corpo e do espírito para o que está por vir. Esconde o mosteiro, mas permite que ele seja visto de relance em alguns momentos. A partir do movimento, o edifício é lentamente percebido. Ao mesmo tempo em que protege e filtra, o muro demonstra ser possível a sua transposição.

Depois do portão, a segunda curva mais aberta consente a visão do mosteiro. No entanto, engana-se quem imagina vê-lo por inteiro. O edifício se implanta no alto do morro, como que fazendo parte dele. O uso de pedras na base da fachada frontal trava um diálogo, mesmo que singelo, com a textura dos paralelepípedos irregulares que fazem a pavimentação da ladeira, trazendo certa continuidade entre os planos. Percebe-se logo a presença da torre de concreto do campanário, apontando para o céu num movimento de ascendência. Ela é um marco na paisagem. A cor e a textura do material do restante das fachadas – lito-cerâmica em tom amarelado – por outro lado, prendem o edifício ao chão, numa atitude contrária de enraizamento.



Fig. 84, 85, 86 e 87: Aproximação ao edifício. (Fotos da autora, maio 2003).

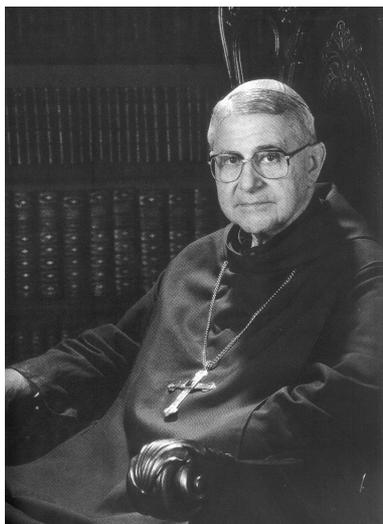


Fig. 88: Dom Inácio Barbosa Accioly.
(Fonte: ROCHA, 1991).

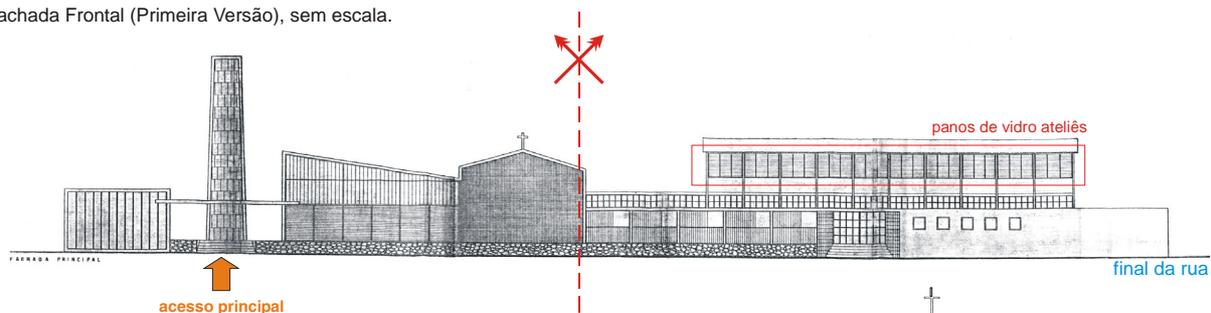
Mas estes materiais, tons e texturas não foram as primeiras opções do arquiteto. Através da análise dos desenhos encontrados no arquivo do MNSG, percebemos de que maneira, as exigências de uma vida em clausura, aliadas à falta de recursos, interferiram e modificaram – por vezes de maneira drástica – as intenções iniciais de Francisco Bolonha. Comparando todas as versões existentes para o projeto com a obra construída, constatamos inúmeros ajustes e alterações que visaram, na maioria das vezes, baixar os custos e atender ao pedido da comunidade para que tudo fosse feito com a mão de obra, os materiais e principalmente, os meios de que dispunham. Apesar da obra ter sofrido longos intervalos durante estes 50 anos, uma vez iniciada uma nova etapa, sempre existia a necessidade de que ela terminasse o mais rápido possível. Os recursos eram escassos e precisavam ser utilizados da forma mais adequada. Irmã Hildegardis nos conta que inúmeras foram as doações, e que muitas vezes, vinham dos próprios empreiteiros e fornecedores de material de construção: sacos de cimento, tijolos, e a boa vontade de todos, mas principalmente de Francisco Bolonha e de D. Inácio.

2.4. O TEMPO E AS TRANSFORMAÇÕES

FACHADAS

Consta nos desenhos da primeira versão de projeto, a data de 18 de julho de 1951. Como o edifício começou a ser construído neste mesmo ano, seguindo os desenhos da segunda versão, concluímos que foram elaborados também em 1951. Na primeira versão, Francisco Bolonha propõe um edifício cuja presença de elementos do vocabulário modernista era mais contundente. Observamos o equilíbrio dinâmico conseguido na assimetria da composição volumétrica da fachada frontal (figura a seguir) a definição de uma estrutura marcada pela modulação para o segundo pavimento e a opção por volumes funcionais destacados em formas puras. Nesta primeira versão de projeto, propõe maior contato com o exterior do que na segunda, definindo grandes aberturas voltadas para a rua, cujas esquadrias ocupam todo o intervalo entre os módulos estruturais. A galeria que liga a portaria à Igreja, seria vedada com quebra-sóis. No volume da esquerda, localiza grandes aberturas verticais, completando, assim, a série de citações da linguagem modernista então em voga.

Fachada Frontal (Primeira Versão), sem escala.



Fachada Frontal (Segunda Versão), sem escala.

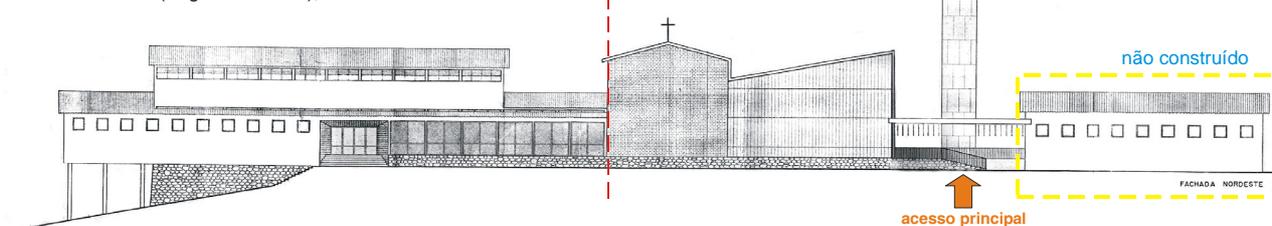


Fig. 89 e 90: Fachadas Frontais – Primeira e Segunda Versões. (Desenho da autora, sobre plantas cedidas pelo Mosteiro).

Comparando as duas opções, observamos modificações significativas no que diz respeito à composição dos volumes e ao tratamento das superfícies. Na segunda versão, a proporção dos volumes da Igreja e da torre do campanário é alterada. A decisão de substituir o telhado embutido por outro, com beirais que protegessem a fachada, aliada ao ganho de superfície do embasamento em pedra que os blocos da hospedaria e ateliês receberam¹³³, fizeram com que a extremidade esquerda do edifício ganhasse mais peso. O arquiteto, então, re-equilibra a composição aumentando a altura dos volumes à direita do eixo, sendo

¹³³ Francisco Bolonha elaborou a primeira versão de projeto a partir do previamente combinado, de que o Mosteiro deveria ser construído em um platô.

que à torre é dada maior importância. Além de mais alta, torna-se mais esbelta e recebe uma cruz como coroamento. Em ambas as versões, ela é o elemento dominante da composição, marcando o acesso principal à Igreja dos Fiéis.

Na primeira versão de projeto, a torre do campanário seria revestida em suas partes frontal e posterior com grandes placas de granito. As laterais seriam vazadas, com fechamento em treliças de peroba. Guardadas as devidas proporções e as diferenças de programa, não podemos deixar de fazer associações aos projetos de Lúcio Costa para Monlevade e Oscar Niemeyer para a Igreja da Pampulha. Neste último, a presença da marquise em concreto, num plano à frente da linha de fachada da igreja também pode ser considerada uma referência importante tomada por Bolonha da obra de Niemeyer. Quanto à localização, ao colocar a torre sineira ao lado da igreja, Niemeyer recorre a uma disposição espacial tradicionalmente utilizada em nossa arquitetura religiosa, apesar de tê-la situado em um outro plano, destacada do volume da igreja. Já Francisco Bolonha gira o eixo principal da igreja em relação à torre sineira, criando outra organização espacial. Niemeyer volta a igreja para a paisagem do lago e seu entorno, enquanto Bolonha privilegia o recolhimento e o fechamento para a paisagem. Já de início, sentimos a introspecção. Em relação à escala dada às treliças do campanário, Francisco Bolonha mantém a escala tradicional, enquanto Niemeyer a modifica completamente.



Fig. 91: Torre sineira da Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha. Observar a escala estourada das treliças. (Foto da autora, novembro 2003).

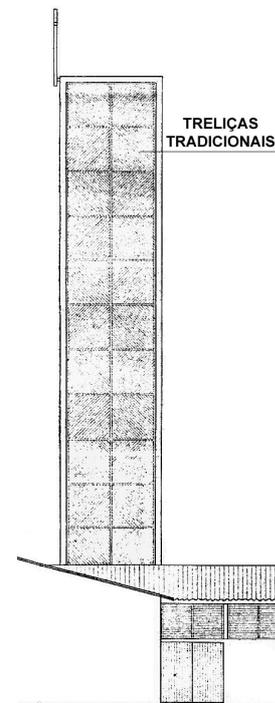


Fig. 92: Torre do MNSG, com treliças em escala tradicional. (Fonte: MNSG).

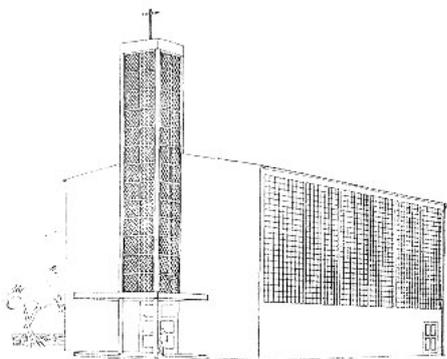


Fig. 93: Perspectiva da Igreja de Monlevade. Lúcio Costa, 1934. Neste caso, as treliças seriam utilizadas em todos os lados da torre sineira. (Fonte: COSTA, 1995, p. 96).

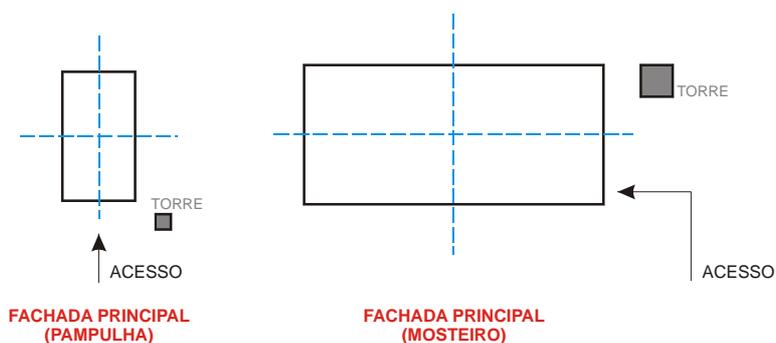


Fig. 94: Esquema comparativo Pampulha x Mosteiro. Sem escala. (Desenho da autora).

Em 1961, foram doados à comunidade os 5 sinos que atualmente estão na torre do campanário do mosteiro. Bolonha havia projetado a torre para um sino somente, e conforme já foi mencionado, no dia em que foram suspensos ao topo, estremeeceram com seu peso (5 toneladas no total), a estrutura existente. Apenas em 1983 foi possível fazer o reforço estrutural necessário para que os sinos pudessem soar. Hoje, os quatro lados da torre são fechados por uma capa de concreto, até praticamente a base do sino maior. A obra durou três meses, segundo informações da Ir. Hildegardis, e na mesma ocasião foi também efetuada a instalação da fiação para um quadro elétrico, o que dispensa qualquer esforço físico por parte das monjas na hora das badaladas.

Nos dois projetos iniciais, Bolonha alinha todos os volumes existentes na fachada frontal, fazendo com que os diferentes prismas compartilhem de um plano comum. Tanto na primeira versão, como na segunda, Bolonha havia determinado que o trecho relativo aos fundos do altar na fachada frontal, deveria ser revestido com azulejos. Um axadrezado azul e branco faria a composição deste painel. Do trecho da galeria-corredor que antecede ao altar, Bolonha opta por retirar os quebra-sóis. Para os vãos entre os módulos estruturais, especifica o mesmo treliçado em madeira da torre do campanário, trazendo maior unidade ao conjunto edificado.

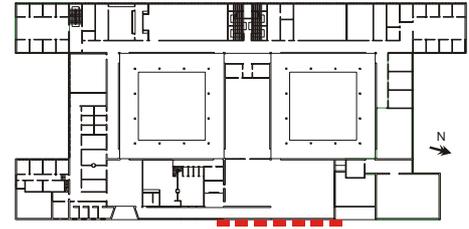


Fig. 95: Localização do trecho de fachada da Fig 96, nesta página. (Desenho da autora).

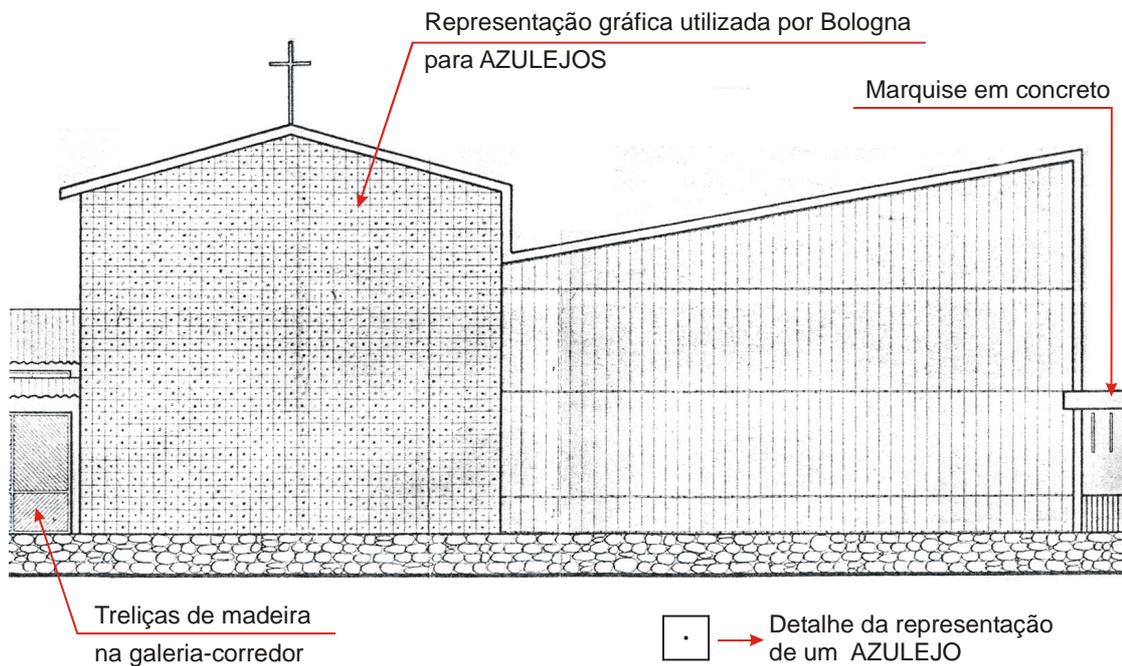


Fig. 96: Trecho da Fachada Nordeste (Frontal) com especificação dos acabamentos. (Desenho da autora, a partir de plantas do acervo do MNSG).

Em um desenho datado de 19-05-54, vemos a sugestão da lito-cerâmica para o acabamento deste mesmo trecho, além de uma significativa modificação em relação ao alinhamento dos volumes da Igreja. Em um estudo (croqui ao lado), a perspectiva mostra a opção de trazer a marquise de concreto até a parede do altar e afastar do alinhamento da rua, o volume da nave dos fiéis. Assim, no trecho relativo à nave dos fiéis, a galeria-corredor seria aberta, como uma promenade, solução que já havia estado presente na galeria de acesso ao interior da Casa Accioly, e que mais tarde, seria repetida com a mesma finalidade, nas casas para Adolpho e Oscar Bloch em Teresópolis (1966). No caso do mosteiro, a galeria foi ocultada pelo fechamento e assumiu a mesma característica de interiorização do modo de vida monástico. Para a superfície referente à lateral da nave dos fiéis, Bolonha havia especificado elementos vazados (observar trecho de planta baixa a seguir).

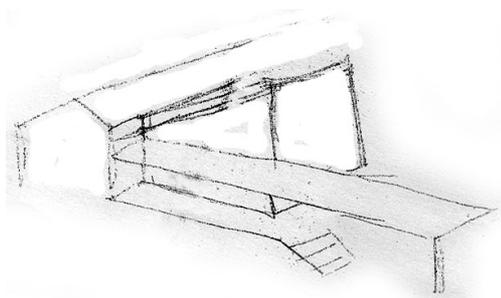


Fig. 97: Opção de projeto em que o volume da nave dos fiéis é afastado do alinhamento da Rua do Mosteiro e da Igreja do Coro. (Fonte: Acervo do MNSG).

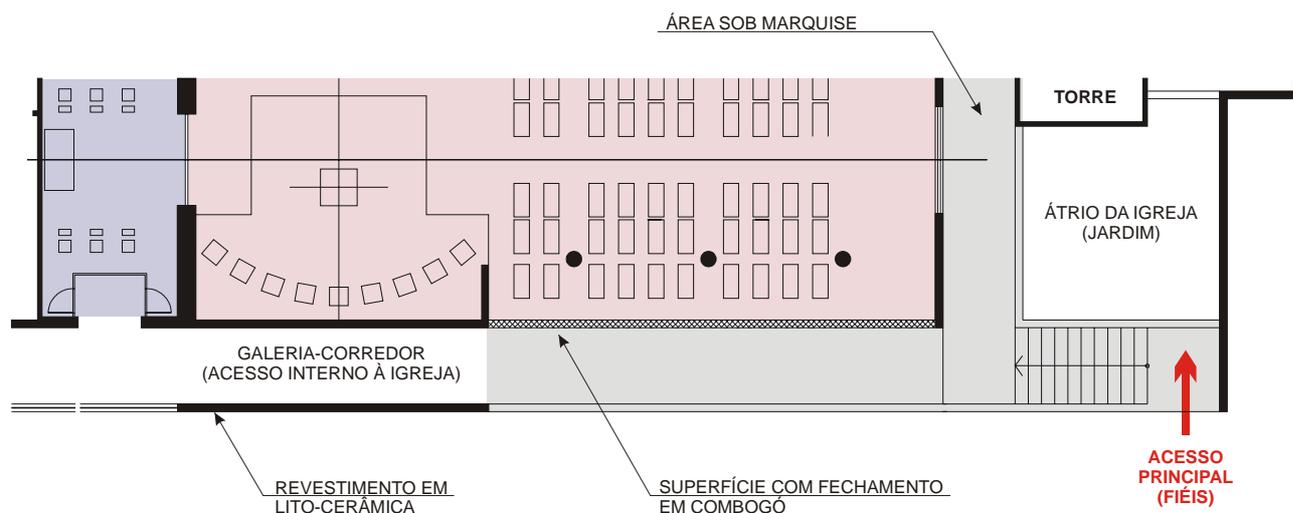


Fig. 98: Trecho pavimento térreo – detalhe da fachada das igrejas. (Desenho da autora, a partir de plantas do acervo do MNSG).

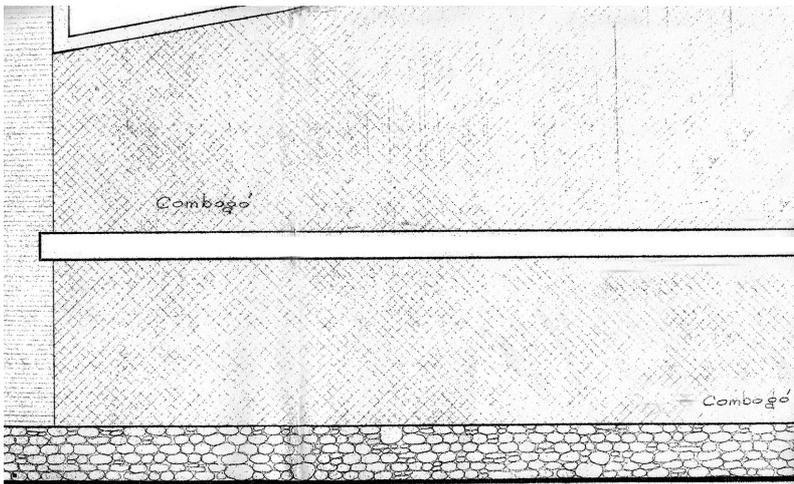


Fig. 99: Trecho da fachada da Igreja dos Fiéis, com a especificação de Bolonha: Combogó.

Na mesma prancha que constava a perspectiva (figura 97), o visto de Madre Luzia, datado de 25-05-54, trazia uma observação decisiva em relação à clausura: "Vista no parlatório com Bolonha em 25-05 a modificação a ser feita na fachada que deverá ser mais dentro da clausura. Não poderá ser combogó". As treliças que faziam o fechamento da galeria corredor, antes da igreja, também foram recusadas. A caneta esferográfica vermelha reforça ainda mais o valor da clausura.

Sobre a decisão de estender a marquise e recuar a parede da igreja dos fiéis deixando só a galeria no mesmo plano da rua, apenas a afirmação "Nada resolvido no momento". O edifício tornava-se cada vez mais fechado e interiorizado. O que vemos hoje é a marcação da estrutura em concreto, que deixa impressa na obra a intenção não aceita de Francisco Bolonha.



Fig. 100 e 101: Fachada Nordeste – volumes alinhados com revestimento em lito-cerâmica. Detalhe da marquise em concreto no átrio da Igreja dos Fiéis, ocultada pelo fechamento imposto à fachada. (Fotos da autora, novembro 2003).

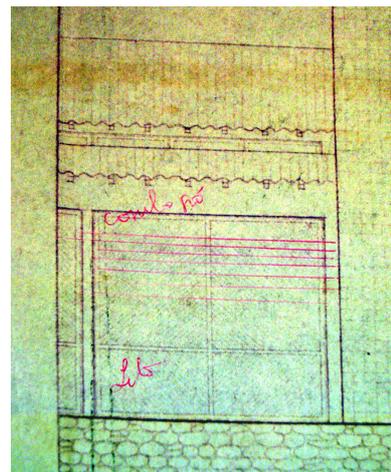


Fig. 102: Detalhe da alteração no projeto de Bolonha. (Fonte: MNSG).

A especificação de revestimento da superfície lateral da nave dos fiéis, passa então a ser lito-cerâmica, como também já havia acontecido com o trecho dos fundos do altar. O tratamento dos planos se torna uniformizado e com o mínimo de fenestrações, de forma distinta da primeira versão, em que as diferenças entre os volumes era marcada pela heterogeneidade dos vãos e esquadrias. O conjunto definido é mais unitário, apesar da diversidade dos volumes. A horizontalidade do partido é assinalada e significativamente reforçada pela marcação da base de apoio do edifício em pedra. Anteriormente e em todas as opções de projeto, Bolonha havia especificado para esta base o seixo rolado, revestimento delicado que também já havia empregado no muro do claustro da casa Accioly.

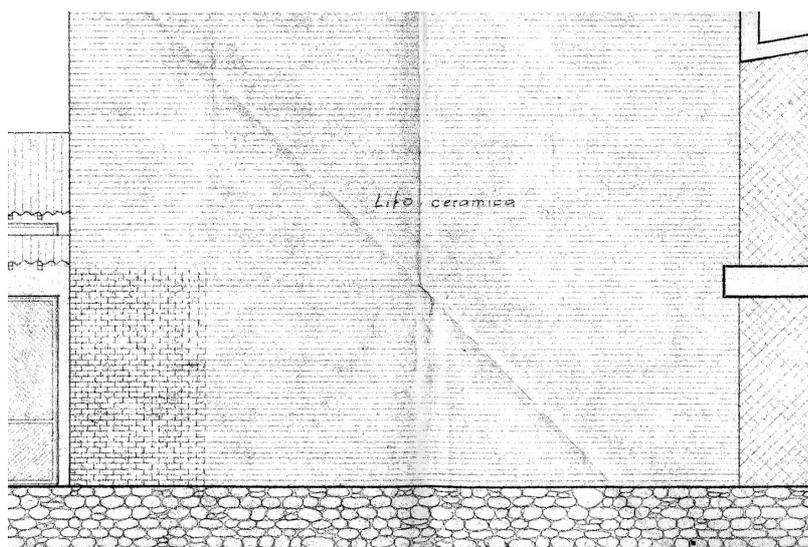


Fig. 103: Trecho de fachada referente aos fundos do altar, com o revestimento em lito-cerâmica. Observar a base do edifício em seixo rolado. (Fonte: MNSG).

A partir da análise dos desenhos de projeto, observamos que Bolonha acabou por determinar também para a torre, a mudança do revestimento (de granito para lito-cerâmica) em 1954, quando do encontro com Madre Luzia. Entretanto, após o reforço estrutural, conforme orientação dos engenheiros responsáveis, a torre em concreto não foi revestida para evitar possíveis danos de peças que poderiam se soltar com a vibração dos sinos.

Para o acesso à Portaria, Francisco Bolonha havia projetado um portão em madeira. Encontramos o desenho de detalhamento deste portão, mas nada relativo à data ou a qualquer observação sobre a decisão de adotar para a entrada, o portão em ferro que hoje existe na fachada nordeste.

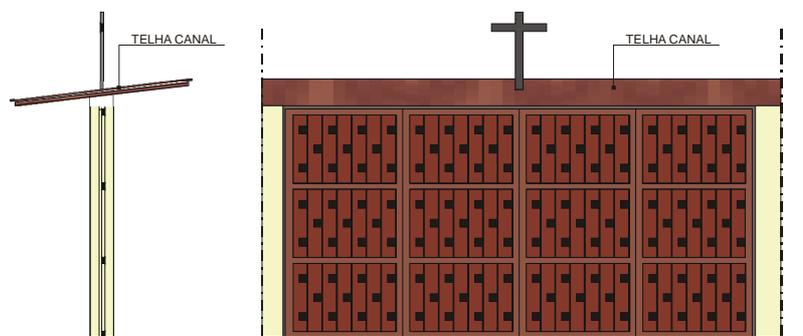


Fig. 105: Vista do portão de acesso à Portaria – opção em madeira, não realizada. (Desenho da autora, a partir das plantas encontradas no acervo do MNSG).

Quase 50 anos depois, Francisco Bolonha faz algumas modificações no desenho original deste portão, e o re-utiliza para a porta que liga o altar à Capela do Santíssimo Sacramento. Entretanto, a fim de prover maior

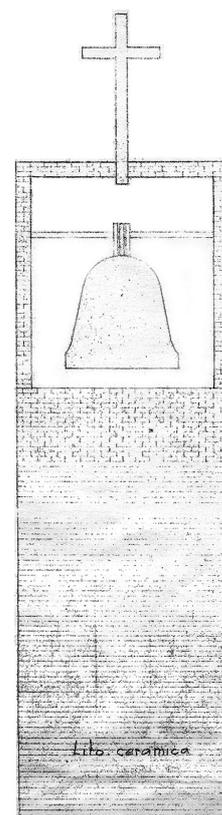


Fig. 104: Desenho do topo da torre do MNSG (vista frontal) com a mudança da especificação de revestimento para lito-cerâmica. (Fonte: MNSG).

transparência entre os dois ambientes, o arquiteto aumentou o número de quadrados vazados, e adaptou as medidas para o novo vão.¹³⁴

Uma prancha sem carimbo e sem data apresenta o estudo para o atual portão da Portaria, com desenhos em diversas escalas, incluindo a determinação das bitolas e espaçamentos dos montantes, fixações dos perfis e dobradiças.

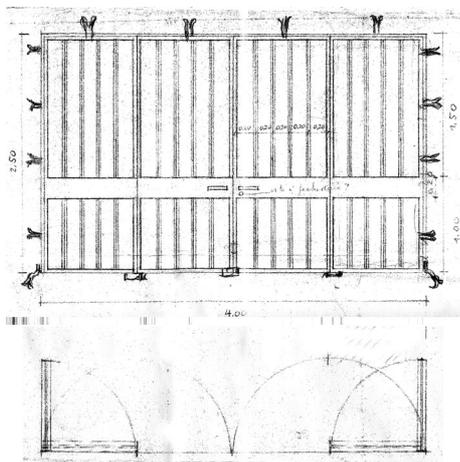


Fig. 106: Estudo de Francisco Bolonha para o atual portão de entrada do Mosteiro. (Fonte: Acervo do MNSG).



Fig. 107: Vista do portão de acesso à Portaria. (Foto da autora, novembro 2003).

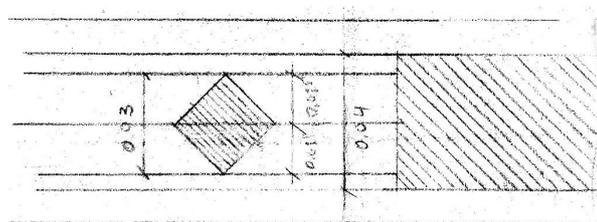


Fig. 108 e 109: Imagem do portão existente. (Foto da autora, novembro 2003). Detalhe do portão em ferro, desenhado por Francisco Bolonha.

¹³⁴ Detalhes desta porta serão trazidos mais adiante, quando falarmos dos espaços das Igrejas.

Todas estas interferências no projeto de Bolonha tornaram bem mais discreto o dinamismo original que existia na fachada nordeste (frontal). Já a fachada sudoeste (posterior), desde o princípio não apresentaria tal dinamismo. O prisma que a compõe é unitário e regular e se estende sem interrupção ao longo de seu eixo de simetria. A fachada é resultado da modulação estrutural, definida em planta baixa, de acordo com o procedimento usual de Francisco Bolonha de trabalhar a partir de “módulos de projeto”. Com exceção do recuo do pavimento térreo, que deixa à mostra as colunas circulares da estrutura – recurso modernista comum na época e bastante utilizado nos pilotis de Jorge Moreira – os planos dos pavimentos superiores apresentam apenas singelas saliências de linhas verticais e horizontais em relação ao plano de fechamento das alvenarias.

Na primeira versão do projeto, a unidade da fachada era ainda mais fortemente marcada pela repetição do modelo da esquadria em ambos os pavimentos. Tais esquadrias limitavam-se por quadros que definiam um ritmo cadenciado e constante. A porosidade da superfície era acentuada pela maior proporção dos panos de vidro, o que aumentava o contato entre o interior e o exterior do edifício, neste lado do terreno protegido e afastado dos olhos da vizinhança. Entretanto, devido ao fato de neste bloco localizarem-se os ambientes exclusivos das monjas, Francisco Bolonha viu-se obrigado a diminuir as aberturas, principalmente no segundo pavimento, onde se localizam as celas. No primeiro pavimento, a transparência ainda é mantida, apesar da colocação de venezianas móveis

ao longo de toda a fachada, provendo não só iluminação, mas também uma boa ventilação nos espaços de uso.

Como resultado, a diferença entre o primeiro e o segundo pavimentos, determinada pela quebra da padronização das esquadrias, provoca a perda da unidade compositiva anterior, pois coloca em relação, no mesmo plano, duas linguagens de épocas distintas. De um lado, pequenas aberturas centralizadas em um pano de alvenaria, à moda tradicional, e de outro, as amplas esquadrias permitidas pelo sistema estrutural.

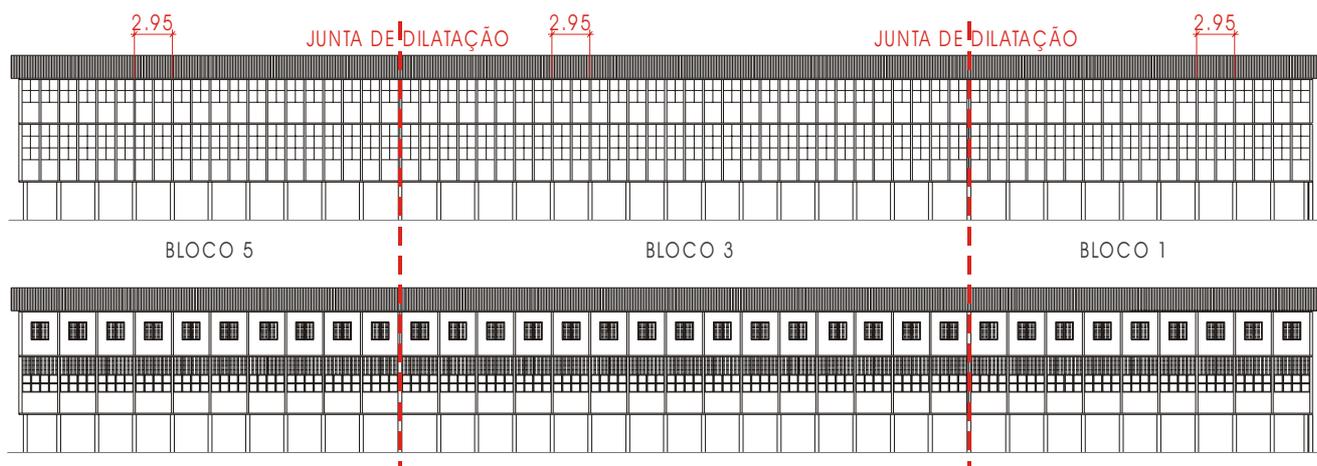


Fig. 110 e 111: Fachada Posterior – Primeira e segunda versões, respectivamente. Sem escala. (Desenho da autora).

Tomemos agora, o edifício do Educandário D. Silvério (Cataguases, 1954). Observamos em sua fachada posterior, o perfeito alinhamento entre os vãos das esquadrias do primeiro e do segundo pavimentos, similar ao caso do mosteiro, além da cadência de cheios e vazios alcançada no plano em questão. Aqui é interessante notar uma situação inversa à que ocorre na fachada posterior do mosteiro beneditino: enquanto que no primeiro

pavimento do educandário existem aberturas quadradas com janelas tradicionais (guilhotina) de vidro acompanhadas por um singelo gradeamento, no segundo pavimento verificamos a expressão da fachada livre, com vãos modulados em todo o comprimento do plano vertical. No mosteiro, como vimos, as janelas tradicionais estão no segundo pavimento e a expressão tipológica de uma maior liberdade estrutural no primeiro, com as esquadrias que ocupam todo o vão dos intervalos da modulação. Ainda em relação à fachada do educandário, no pavimento do dormitório das meninas (segundo), Bolonha proporciona mais um ritmo diferenciado na linha das esquadrias: todas as janelas são compostas por folhas de abrir com venezianas, mas os vidros estão presentes em intervalos alternados.

Observamos na fachada do Educandário Dom Silvério, o que se suporia ser à primeira vista, a marcação da estrutura modulada. No entanto, a malha estrutural deste bloco é composta por um conjunto de pilares de seção circular, dispostos aproximadamente de 5 em 5 metros, afastados da linha das fachadas e soltos no interior do edifício (principalmente no dormitório). De qualquer forma, fachadas em dois planos já evidenciavam um tipo de marcação que seria utilizado por Bolonha nos seus projetos para as escolas na década de 1960, e também no projeto da Casa do Alto (alojamento dos monges do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro), na década de 1980 (ver figura 14). Nestes casos mais tardios no entanto, as saliências marcarão de fato, a estrutura das edificações e vão demonstrar um apuro gradativo em direção à verdade construtiva.



Fig. 112: Vista da fachada posterior do bloco principal do Educandário Dom Silvério em Cataguases. (Foto da autora, outubro 2003).



Fig. 113: Vista da Escola Municipal Joaquim Abílio Borges (Rio de Janeiro, 1964). (Foto da autora, agosto de 2003).



Fig. 114: Casa do Alto (Rio de Janeiro, 1984). Observar o pilar diminuindo de seção. (Foto da autora, outubro de 2003).

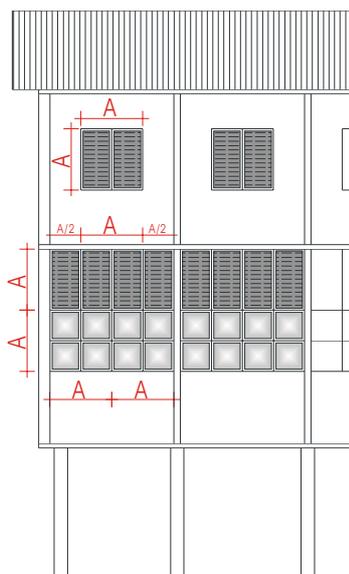


Fig. 115: Detalhe da fachada posterior (sudoeste), com a indicação do sistema de proporcionalidade utilizado por Francisco Bolonha. (Desenho da autora).

Voltando à fachada posterior do MNSG, Bolonha procura manter a harmonia do desenho através da utilização de um sistema de proporcionalidade baseado em um módulo que corresponde à largura do vão das janelas das celas ($\sim 1.40\text{m}$).

Ao olharmos mais atentamente para as esquadrias dotadas de veneziana do primeiro pavimento, verificamos uma sutil diferença entre as existentes nos Blocos 1 e 3 (1952), e aquelas do Bloco 5 (1993). As esquadrias construídas na primeira fase da obra – em 1952 – apresentaram um problema nas venezianas: um leve afastamento entre o fim das régulas móveis e o perfil em ferro, permitia a entrada da chuva quando esta era acompanhada de ventos mais fortes. Entretanto, o problema da vedação foi resolvido quando se iniciou a construção do Bloco 5 através de uma modificação no detalhe e na localização das ferragens. Hoje, apenas as esquadrias do Bloco 5 funcionam perfeitamente, pois não houve recursos para que se trocassem todas as outras existentes (em número de 19) pelo novo modelo.



Fig. 116: Esquadria Bloco 5. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003).

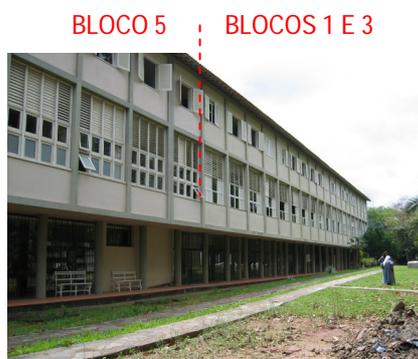
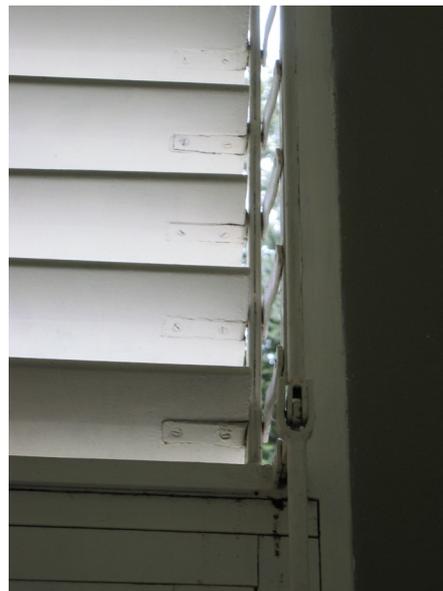


Fig. 117: Fachada Posterior (sudoeste). (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003).



Fig. 118: Esquadria Blocos 1 e 3. (Foto da autora, maio 2003).



Esquadrias de 1952



Fig. 119, 120, 121 e 122 (de cima para baixo, da esquerda para a direita): Esquadrias do hall de circulação vertical, Bloco 3. (Fotos: Beatriz Oliveira, novembro 2003).



Esquadrias de 1993

Fig. 123, 124, 125 e 126 (de cima para baixo, da esquerda para a direita): Esquadrias do Bloco 5. (Foto 124, na Enfermaria: da autora, novembro 2003. Fotos 123, 125 e 126 na Biblioteca: Beatriz Oliveira, novembro 2003).

Além desta questão das venezianas, as novas esquadrias (Bloco 5) abrem de maneira diferente das mais antigas. Enquanto as antigas (Blocos 1 e 3) são janelas de batente, com um caixilho móvel e outro dobrável de cada lado do eixo, as mais novas são janelas de toldo e se projetam para fora.

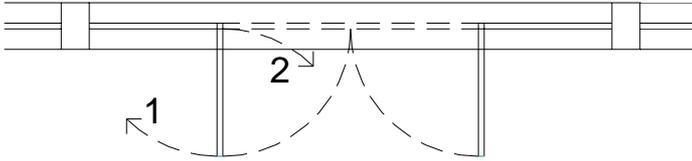


Fig. 127: Planta da Esquadria dos Blocos 1 e 3. (Desenho da autora).

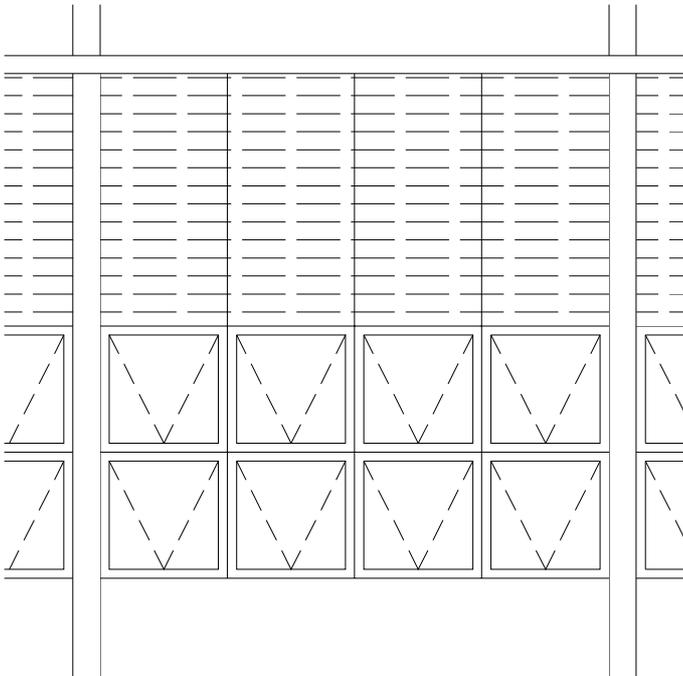


Fig. 128: Vista frontal da Esquadria Bloco 5. (Desenho da autora).

Ao olharmos para o edifício hoje, percebemos uma clara descontinuidade nos planos das fachadas laterais em relação à frontal, principalmente no que diz respeito aos materiais de revestimento. Entretanto, nos projetos iniciais, Bolonha tinha proposto para as laterais da edificação o uso dos mesmos materiais e texturas que havia sugerido para a fachada principal, a fim de conceder à obra maior unidade.

A partir da verificação dos desenhos referentes à fachada sudeste, onde estão localizados o Noviciado e a Hospedaria, observamos que Bolonha também havia proposto a colocação de painéis de azulejo. A mesma representação gráfica utilizada na fachada frontal é repetida aqui. No Bloco 1 (Noviciado e Celas) o painel de azulejo estaria localizado ao lado da esquadria do segundo pavimento. Já no Bloco 2 (Hospedaria e Ateliês), os azulejos revestiriam as paredes sob o pilotis. Ainda no Bloco 2, na área referente aos parlatórios, toda a alvenaria externa do primeiro pavimento seria revestida com os painéis.

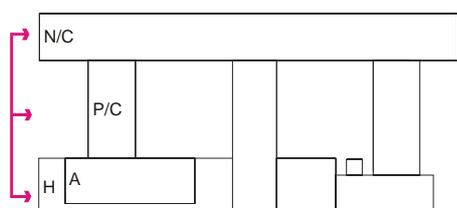


Fig. 129: Esquema de localização das fachadas. Observar legenda:

N/C – Noviciado e Celas
 P/C – Parlatórios e Celas
 H – Hospedaria
 A – Ateliês.



Fig. 130: Fachada lateral, Bloco 1 (Noviciado e Celas). No segundo pavimento, a alvenaria à espera dos azulejos. (Foto da autora, maio de 2003).

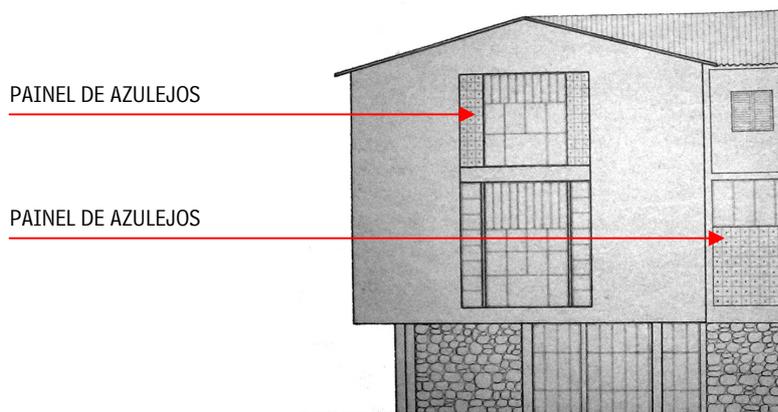


Fig. 131: Fachada lateral projetada para o Bloco 1 (Noviciado e Celas) – Segunda versão de projeto. (Fonte: MNSG).

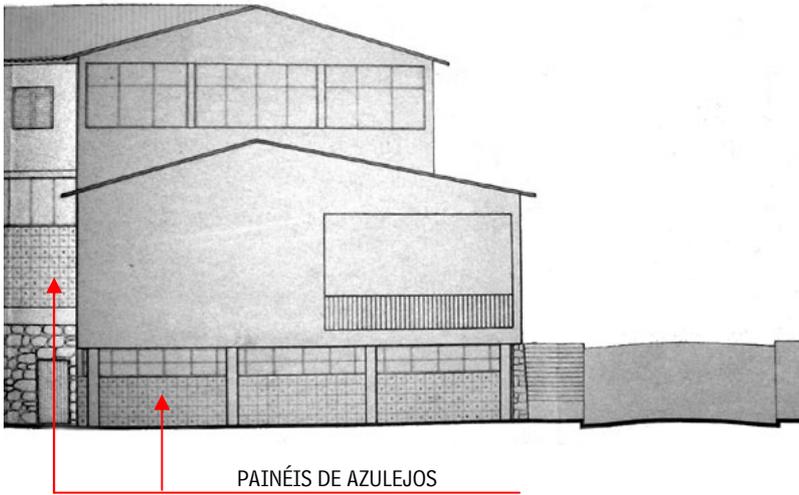


Fig. 133: Fachada lateral, Bloco 2 (Hospedaria), com revestimento em lito-cerâmica que acompanha o que foi determinado para a fachada frontal. (Foto da autora, maio de 2003).

Fig. 132: Fachada Sudeste (Hospedaria e Ateliês) – projetada na segunda versão. (Fonte: MNSG).

ÁREA DOS
PARLATÓRIOS
ONDE SERIAM
COLOCADOS OS
PAINÉIS DE
AZULEJOS.

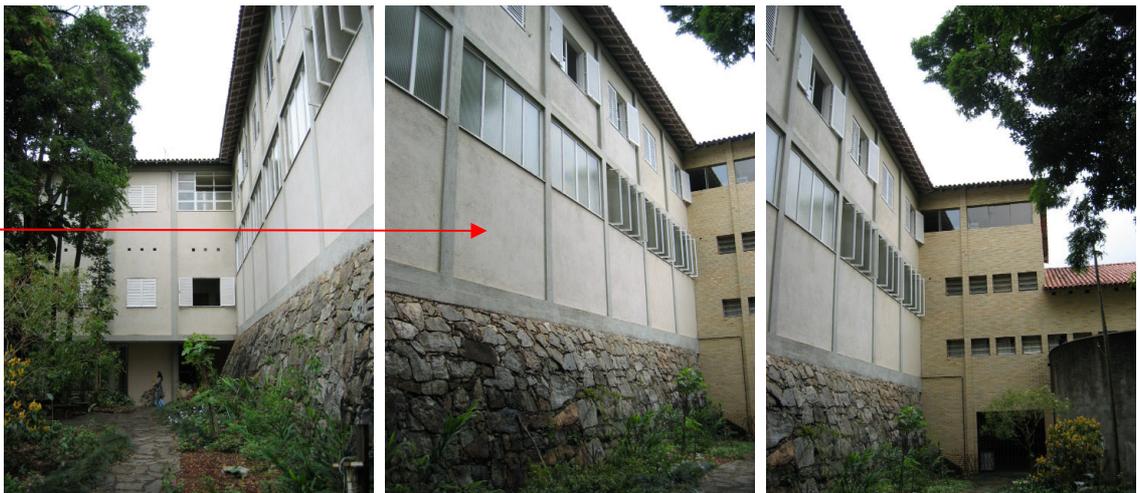


Fig. 134, 135, 136: Blocos 1 e 2. À direita, com revestimento em lito-cerâmica, a Hospedaria e os Ateliês. (Fotos: Beatriz Oliveira, novembro 2003).

A fachada lateral do Bloco 5 seria igual à do Bloco 1, com os mesmos tipos de abertura e tratamento das superfícies. Como este bloco foi o último a ser construído e incorporou inúmeras modificações de projeto, que serão detalhadas adiante, o que hoje encontramos em sua fachada lateral, em quase nada corresponde ao que fora projetado por Bolonha, conforme observamos a partir da comparação entre o desenho e a fotografia atual.



Fig. 137: Fachada lateral, Bloco 5 (Biblioteca), com aberturas bastante diferentes das projetadas por Bolonha. (Foto da autora, maio de 2003).

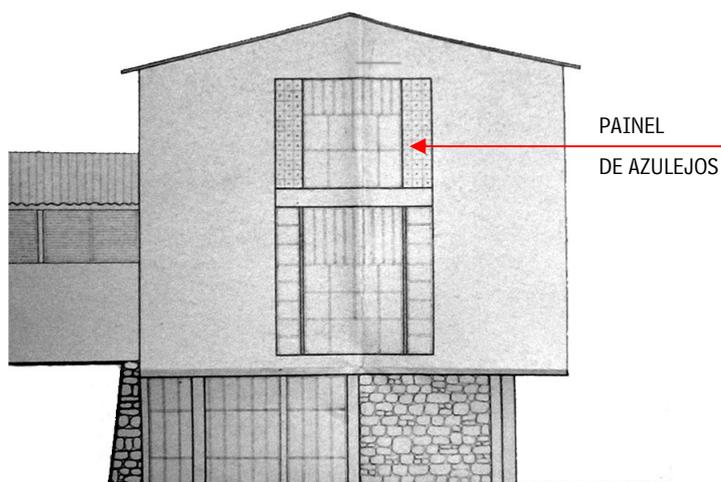


Fig. 138: Fachada Noroeste (Biblioteca) – projetada. (Fonte: MNSG)

Para que se possa compreender melhor as transformações que ocorreram no processo de projeto do MNSG, iniciaremos a próxima parte deste capítulo com a análise gráfico-formal dos prismas básicos do edifício e a indicação de seus eixos ordenadores, para em seguida, apontarmos especificamente as alterações que aconteceram em sua organização espacial interna ao longo do processo de projeto.

ORGANIZAÇÃO ESPACIAL E FUNCIONAL

O edifício do Mosteiro é formado por volumes adicionados, organizados por um eixo cartesiano principal e outro secundário. Os eixos principais – X e X' – obedecem à direção sugerida por aquele do terreno criado, e o transversal – Y – os conecta. O eixo X organiza os diversos prismas da fachada frontal, enquanto o X' define o bloco linear e unitário que abriga as celas e outras áreas de clausura. Ao longo do eixo de conexão Y encontra-se a Igreja, que forma com o bloco posterior uma composição em forma de T onde serão justapostos de ambos os lados, todos os outros prismas. O eixo Z marca o ponto zero da composição, coincidente com a localização do altar. Deslocado do conjunto cartesiano principal, mas paralelo a ele, está a torre do campanário, elemento que marca verticalmente toda a composição.

Considerando a dominância da organização linear ditada pelo sentido longitudinal dos blocos ao longo de X e X', os vínculos formais entre as partes serão definidos pela introdução de dois prismas de conexão, paralelos ao volume da igreja e que, com ela, darão origem aos dois claustros. Os volumes que se assentam ao longo de X, têm a sua linearidade interrompida pelo bloco da Igreja, o que vai fazer com que ela se destaque do conjunto, configurando, com a torre sineira, a discreta hierarquia conferida à composição.

O acesso principal da Igreja é marcado pela subtração de uma parte do prisma retangular básico, espaço no qual Bolonha projeta um jardim

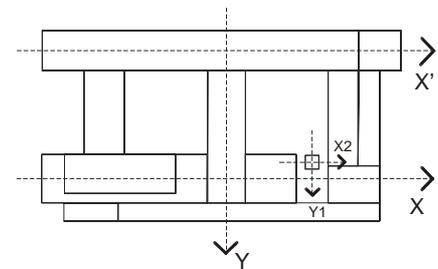


Fig. 139: Eixos ordenadores do projeto, sem escala. (Desenho da autora).

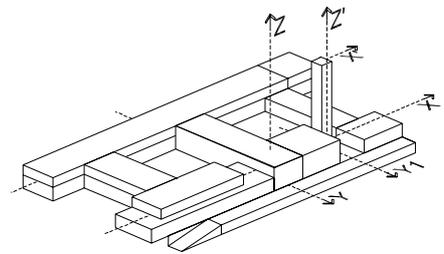


Fig. 140: Configuração genérica da composição. (Desenho da autora).



Fig. 141 e 142: Maquete da edificação, parte do acervo do Mosteiro de Nossa Senhora das Graças. (Fotos da autora, maio 2003).

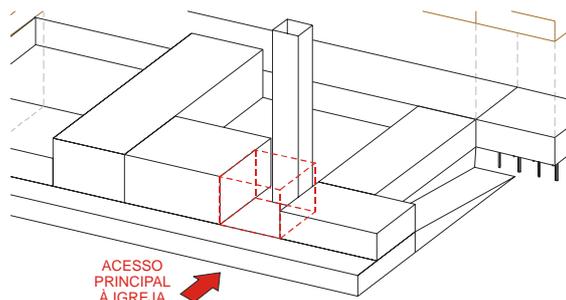


Figura 144: Subtração de parte do volume frontal, marcando o acesso principal e a localização da torre do campanário. (Desenho da autora).



Fig. 143: Vista do acesso à Igreja dos Fiéis, pelo átrio. (Foto da autora, novembro 2003).

externo – onde está a torre do campanário – denominado de átrio da Igreja pela comunidade. No primeiro projeto, este acesso ficava localizado no lado esquerdo. Conforme mencionado, Madre Luzia pediu que Bolonha localizasse neste lado (esquerdo), a hospedaria (assinalada em azul) e o noviciado (assinalado em vermelho), a fim de prover maior privacidade às monjas, antevendo a futura ocupação da vizinhança e não deixando de atender às exigências da ordem quanto à clausura.

O acesso secundário à Igreja, é o que se faz através da galeria-corredor, anteriormente mencionada. À medida que nos aproximamos da entrada para este acesso, um primeiro lance de escada ao longo da fachada leva ao segundo, na direção perpendicular à portaria. Aqui, a introspecção é ainda mais evidente: o silêncio e a penumbra em contraste com a luz no exterior, convidam à reflexão. Que lugar é este, o que existe aqui? Nada nas paredes, a não ser suas qualidades materiais. Quatro bancos distribuídos no perímetro da sala, de linhas suaves e desenho delicado, são os únicos objetos presentes. Recolhimento, aos poucos se transforma

em acolhimento com a simplicidade da recepção. O desconhecido do caminho de acesso ao edifício pela Rua do Mosteiro se torna algo familiar, apesar de ainda indefinível.

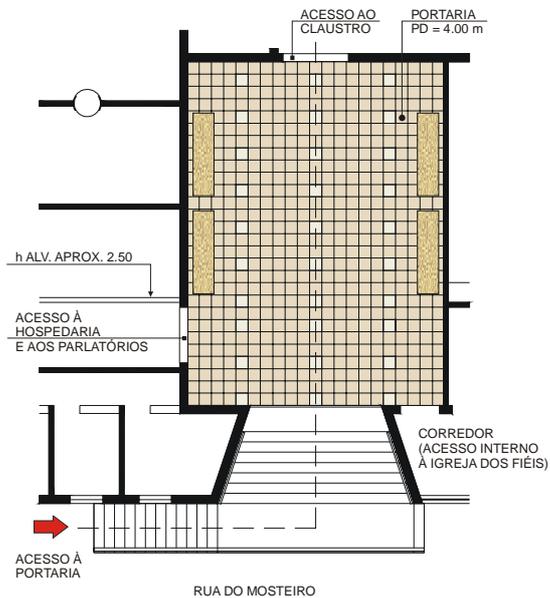


Fig. 145: Planta baixa do Hall da Portaria, sem escala. (Desenho da autora).

No hall da portaria, três acessos diferentes caracterizam aos mais atentos, a acessibilidade dos lugares aos quais se destinam pela opacidade de seus fechamentos. Logo à frente, uma porta de duas folhas em ripas de peroba encerada, liga a portaria ao claustro e encontra-se por isto trancada a maior parte do tempo. As duas outras portas em finas treliças, dão acesso à hospedaria e à galeria-corredor que leva à Igreja, deixam transparecer o que existe do outro lado, e se encontram sempre abertas.



Fig. 146: Acesso ao claustro, pelo hall da portaria. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 147: Acesso à hospedaria, pelo hall da portaria. (Foto da autora, maio 2003).

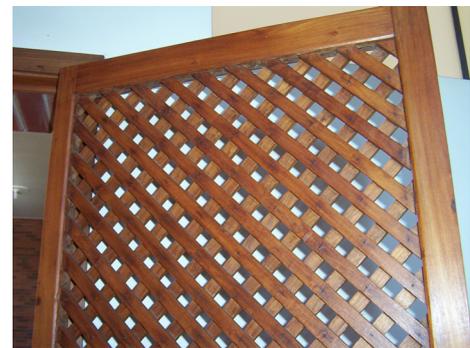


Fig. 148: Detalhe da esquadria no acesso interno à igreja, pelo hall da portaria. (Foto da autora, maio 2003).

A clausura faz com que inúmeras dependências do mosteiro não possam ser freqüentadas por leigos. Salvo em ocasiões especiais para a religião católica, de alguma celebração festiva, a maioria dos lugares não está acessível ao público comum. Especialmente, a clausura representa uma privacidade total e com isso, o esquema das circulações se faz extremamente rígido para que não haja cruzamento entre leigos e monjas. Ao estudar o esquema de acesso e circulações dentro do MNSG, observamos que Bolonha separa estes fluxos completamente, sendo a portaria o único lugar de acesso comum.



Fig. 149: Esquema de circulação e espaços de contato no Mosteiro de Nossa Senhora das Graças, segunda versão de projeto. O tracejado amarelo corresponde à parte do mosteiro que é vista da rua de acesso. A – Hall da Portaria / B – Átrio da Igreja. (Desenho da autora).

Francisco Bolonha organiza as funções do mosteiro baseando-se principalmente nas limitações impostas pela clausura. Desde a primeira versão de projeto, dispõe os lugares que podem ser freqüentados por leigos e hóspedes ao longo do eixo ordenador X (lado nordeste) e as áreas de clausura, ao longo de X' (ver esquema ao lado). A maior exceção é a localização da Sala Capitular, que desde o primeiro projeto, ficava no Bloco 6 (n. 16 na figura 60 da página 95).¹³⁵

Ao mesmo tempo em que observamos esta forte separação entre os dois mundos – o sagrado e o profano – a comunidade está aberta a qualquer pessoa que se aproxime. Em determinadas ocasiões organizam encontros religiosos, recebem irmãos e irmãs de outras comunidades, permitem a organização de retiros, e hospedam os que queiram passar uma temporada mais silenciosa. A acolhida ao próximo é uma característica muito importante na Ordem Beneditina e por isso é necessária a presença de uma hospedaria. Em conjunto com os chamados parlatórios¹³⁶, portaria, sacristia, confessionários e jardim externo da igreja, constituem os *espaços de contato*, onde acontecem as trocas sociais.

Os limites da clausura no início da construção e nos primeiros anos de funcionamento eram muito claros pela presença de grades treliçadas em peroba, que foram desenhadas pelo arquiteto (ver a localização das grades na figura 60 da pág. 95 e na figura 149).

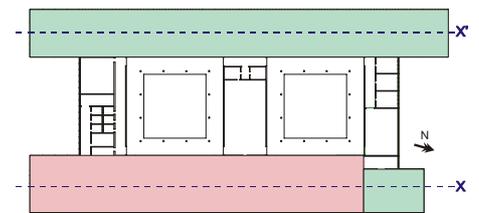


Fig. 150: Disposição geral das áreas de clausura (em verde) ao longo de X e X'. Em rosa, as áreas abertas. (Desenho da autora).

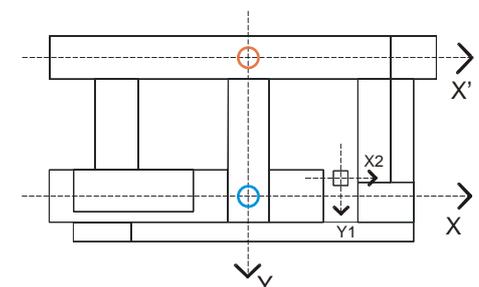


Fig. 151: Em azul, a localização do altar; em laranja, o hall de circulação vertical do mosteiro. Sem escala. (Desenho da autora).

¹³⁵ Sobre a importância da Sala Capitular, ver adiante.

¹³⁶ O conjunto de parlatórios consiste em salas de tamanhos diferentes, e além de ser o lugar para o contato com a família, é onde as monjas oferecem atendimento àqueles que necessitam de algum tipo de aconselhamento.

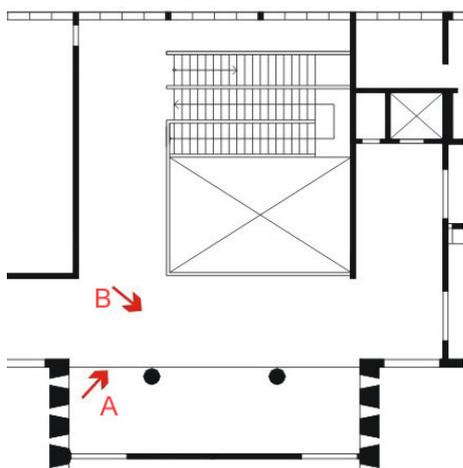


Fig. 152: Hall de circulação 1º Pavimento, versão construída. (Desenho da autora).



Fig. 153: Imagem A da figura acima. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003).



Fig. 154: Imagem B da figura 152. (Foto da autora, maio 2003).

Na Igreja, por exemplo, através de uma única porta central, as monjas recebiam a comunhão. Antes de 1962, data do Concílio Vaticano II, elas não podiam ter contato visual direto com leigos ou membros de sua família. Os parlatórios eram também dotados de grades¹³⁷. Em maio de 1970, tais grades e a do Coro foram retiradas por decisão da Abadessa, que segundo depoimentos, era uma pessoa à frente do seu tempo. Hoje, mesmo sem as grades na Igreja do Coro, o limite espacial não é na maioria das vezes ultrapassado, pois a configuração formal da igreja o impõe tanto visual quando simbolicamente.¹³⁸ A presença do altar entre as naves também colabora, pois tradicionalmente, é um lugar não permitido para leigos. Ao fixar o cruzamento dos eixos X e Y onde ficou determinada a localização do altar quando da fundação, Bolonha estabelece formalmente a importância simbólica que possui o lugar (ver figura 151).

No cruzamento dos eixos X' e Y, Bolonha localiza a **circulação vertical** do edifício. Este ponto cria uma importante centralidade na vida do mosteiro. No primeiro pavimento, o hall marca o ponto de chegada da reunião das monjas na hora dos ofícios. Por ali, todas passam ao longo do dia. É comum encontrar preso ao guarda-corpo de ferro, avisos gerais à comunidade. No hall mais íntimo de acesso ao coro, o próprio mobiliário presente – a imagem em mármore branco de Nossa Senhora (cujas reprodução em gesso é aquela que se encontra na Igreja dos Fiéis), o gongo que soa durante o ritual de entrada no Coro antes das Horas

¹³⁷ As grades dos parlatórios possuíam uma gaveta, onde eram colocados papéis ou objetos que necessitassem ser trocados.

¹³⁸ A Igreja será detalhada adiante.

Litúrgicas, e uma pia de água benta – indica a aproximação a um lugar diferenciado.

O projeto de Bolonha para este hall sofreu modificações da primeira versão para a obra construída. Inicialmente, a circulação se faria através de duas caixas de escada, que se transformaram em apenas uma, já que a redução no número de monjas diminuiu consideravelmente o fluxo. Além disso, não estava prevista a instalação de elevador, que só foi possível com o início da construção do Bloco 5.

No segundo pavimento, o ponto de cruzamento dos eixos marca um hall de estar, onde há um alargamento considerável do corredor das celas. Este hall antecede a atual Sala Capitular, onde se reúnem frequentemente para resolver assuntos importantes da Ordem.

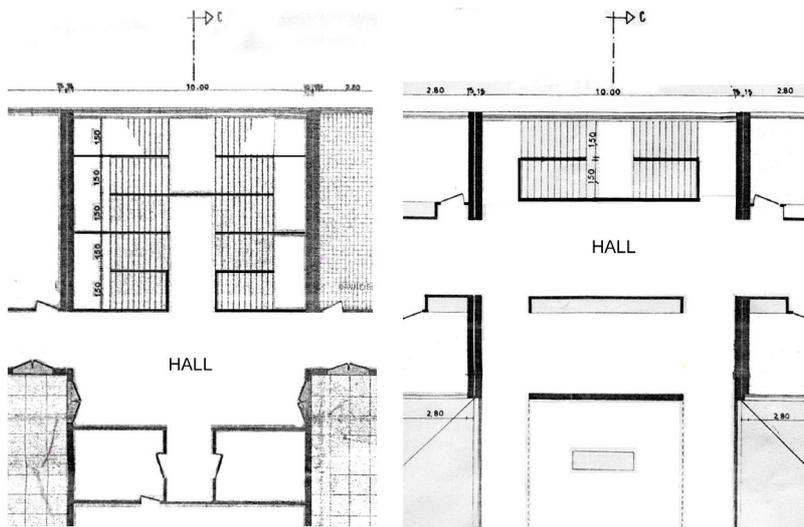


Fig. 155 e 156: Planta do Hall de circulação 1º e 2º Pavimentos, primeira versão de projeto. A segunda versão de projeto para a escada é igual à primeira, já que o espelhamento sofrido pelo edifício foi em relação a seu eixo longitudinal. (Fonte: MNSG).

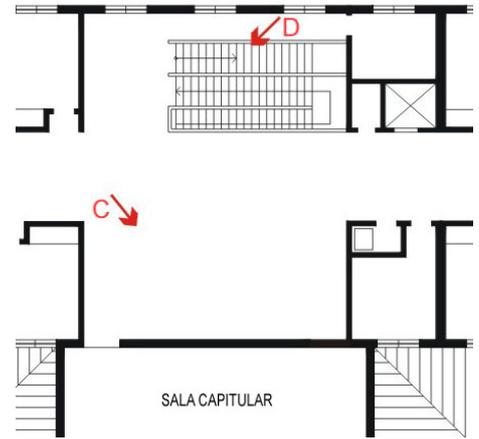


Fig. 157: Hall de circulação 2º Pavimento, versão construída. (Desenho da autora).



Fig. 158: Imagem C da figura acima. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003).

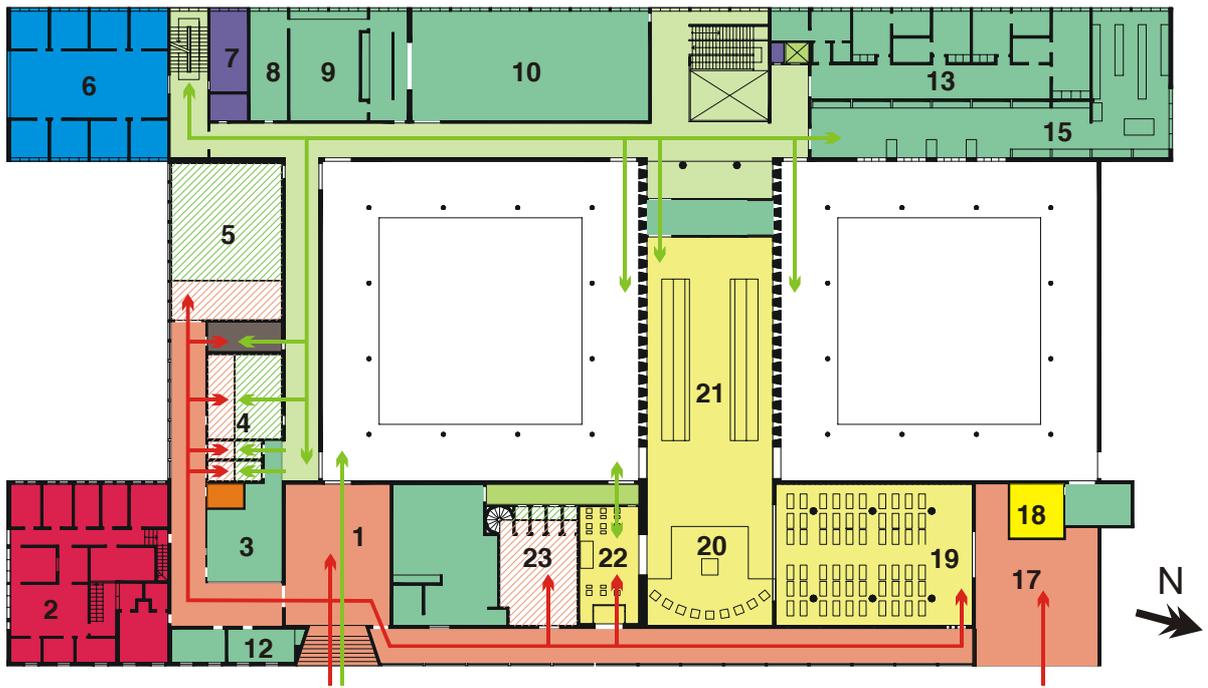


Fig. 159: Imagem D da figura 157. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003).

Importante observar que desde o princípio, Bolonha queria uma escada aberta, não enclausurada, como as previstas na extremidade do edifício.

Procuraremos mostrar a partir de agora, o que aconteceu com a distribuição funcional dos ambientes do mosteiro, da segunda versão de projeto para a obra construída.¹³⁹ Ao longo do tempo, diferentes requerimentos de programa e necessidades das monjas determinaram adequações no projeto mais antigo. Através da análise do conjunto de plantas considerado como segunda versão, observamos que a concepção volumétrica inicial geral foi mantida, apesar de todas as modificações ocorridas nas fachadas. A maior diferença se refere à ausência do Bloco 6 (ver tabela na página 86 e as plantas a seguir), que pela diminuição do número de monjas na comunidade e também por questões financeiras, não precisou ser construído.

¹³⁹ Apenas para relembrar, a diferença entre a primeira e a segunda versões de projeto é o espelhamento sofrido pelo edifício ao longo do eixo Y.



1. Hall Portaria 2. Hospedaria 3. Portaria Externa 4. Parlatórios 5. Parlatório Grande 6. Noviciado 7. Sanitários 8. Despensa 9. Cozinha 10. Refeitório 11. Sala da Comunidade 12. Sala de Paramentos 13. Enfermaria 14. Arquivo 15. Biblioteca 16. Sala Capitular 17. Átrio 18. Torre dos Sinos 19. Igreja dos Fiéis 20. Altar 21. Igreja do Coro 22. Capela do Santíssimo Sacramento 23. Sacristia 24. Ateliês 25. Celas 26. Sala da Comunidade 27. Sala Capitular

SETORIZAÇÃO:

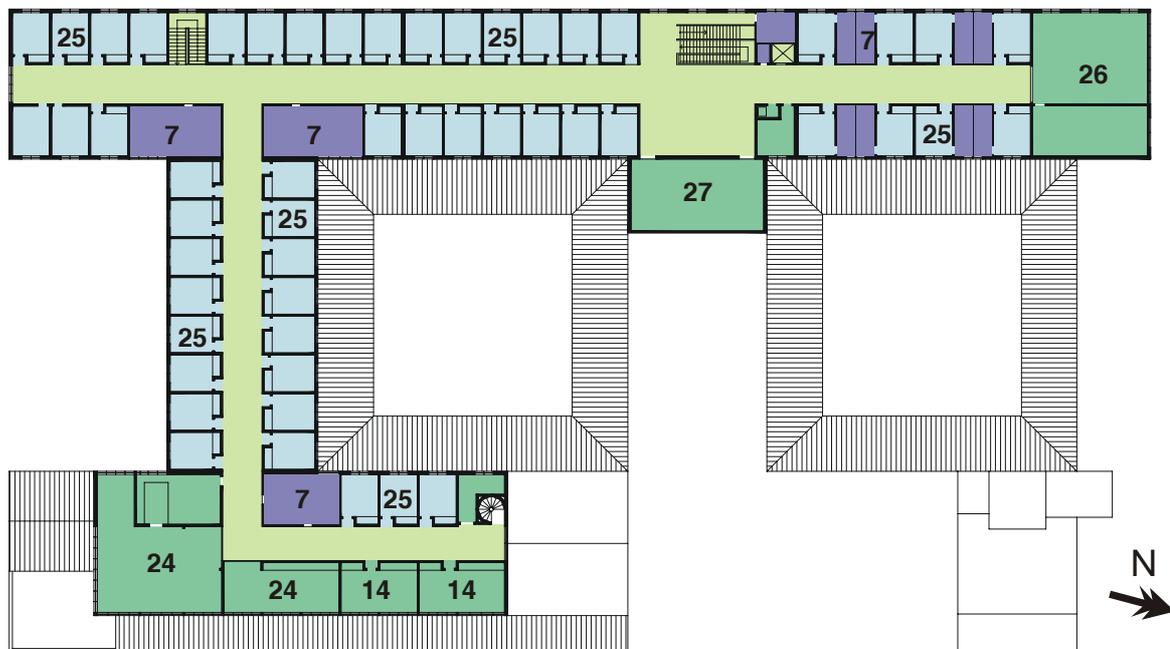
IGREJA HOSPEDARIA SANITÁRIOS SERVIÇOS DA COMUNIDADE NOVICIADO CELAS

CIRCULAÇÃO: LEIGOS MONJAS

ESPAÇOS DE CONTATO: LEIGOS MONJAS LIMITES DA CLAUSURA



Fig. 160: Planta do Primeiro Pavimento do MNSG. Terceira Versão de Projeto – ou Obra Construída. (Desenho da autora).



1. Hall Portaria 2. Hospedaria 3. Portaria Externa 4. Parlatórios 5. Parlatório Grande 6. Noviciado 7. Sanitários 8. Despensa 9. Cozinha 10. Refeitório 11. Sala da Comunidade 12. Sala de Paramentos 13. Enfermaria 14. Arquivo 15. Biblioteca 16. Sala Capitular 17. Átrio 18. Torre dos Sinos 19. Igreja dos Fiéis 20. Altar 21. Igreja do Coro 22. Capela do Santíssimo Sacramento 23. Sacristia 24. Ateliês 25. Celas 26. Sala da Comunidade 27. Sala Capitular

SETORIZAÇÃO:

IGREJA HOSPEDARIA SANITÁRIOS SERVIÇOS DA COMUNIDADE NOVICIADO CELAS

CIRCULAÇÃO:

LEIGOS MONJAS

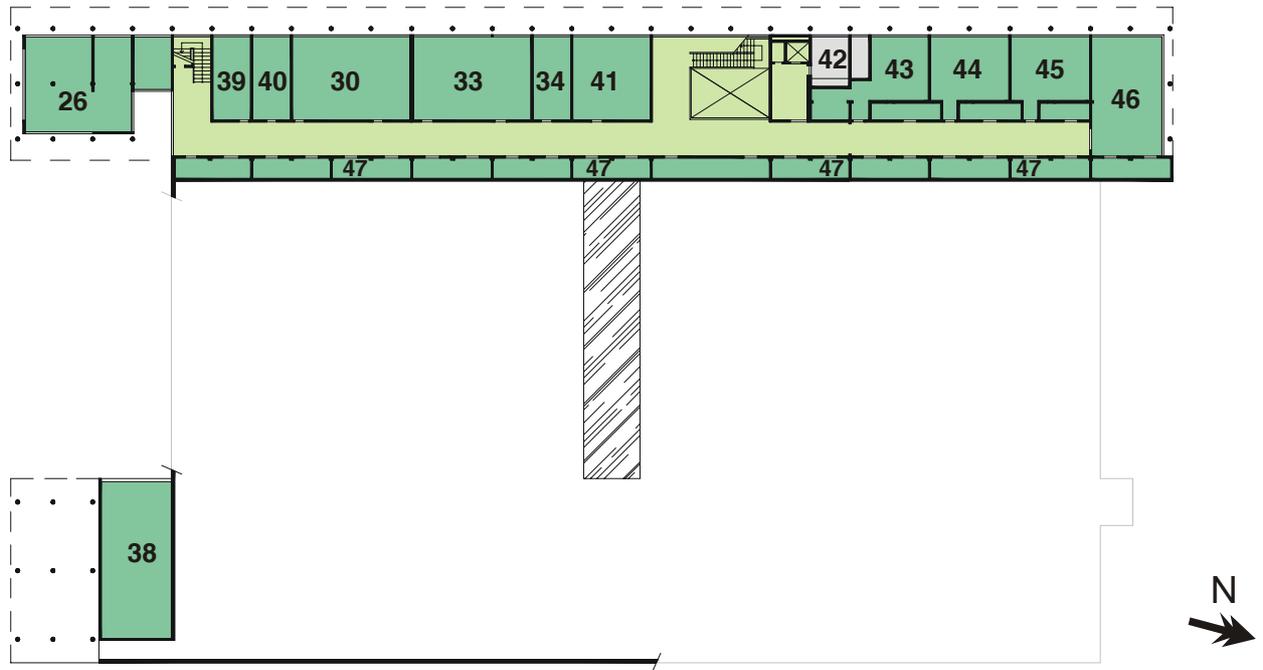
ESPAÇOS DE CONTATO:

LEIGOS MONJAS LIMITES DA CLAUSURA

0 5 15



Fig. 161: Planta do Segundo Pavimento do MNSG. Terceira Versão de Projeto – ou Obra Construída. (Desenho da autora).



26. Sala da Comunidade 30. Lavanderia 33. Rouparia/Secagem/Costura 34. Rouparia Preta 38. Central Elétrica 39. Preparo Frutas 40. Padaria 41. Encadernação 42. Suíte Funcionárias 43. Impressão (Off Set) 44. Sala de Arquivos Bibliotecária 45. Sala de Computadores 46. Garagem/Ateliê 47. Armários Embutidos

SETORIZAÇÃO:

IGREJA HOSPEDARIA SANITÁRIOS SERVIÇOS DA COMUNIDADE NOVICIADO CELAS

CIRCULAÇÃO: LEIGOS MONJAS

ESPAÇOS DE CONTATO: LEIGOS MONJAS LIMITES DA CLAUSURA

0 5 15

Fig. 162: Planta do Sub-solo do MNSG. Terceira Versão de Projeto – ou Obra Construída. (Desenho da autora).

“CAPÍTULO 3 - Da convocação dos irmãos a conselho

[1] Todas as vezes que deverem ser feitas coisas importantes no mosteiro, convoque o Abade toda a comunidade e diga ele próprio de que se trata. [2] Ouvindo o conselho dos irmãos, considere consigo mesmo e faça o que julgar mais útil. (...)”

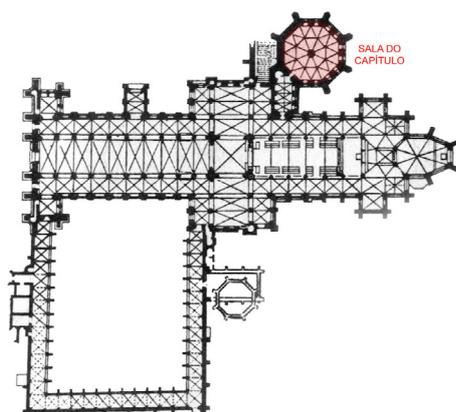


Fig. 163: Planta da Abadia de Wells (Inglaterra, 1220-1363). (Fonte: KOCH, 1982).

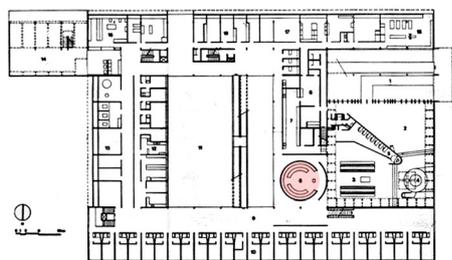


Fig. 164: Planta da Abadia de Santa Maria (São Paulo, 1974-76). (Fonte: Revista Projeto n. 137, dez-1990 e jan-1991).

Retomaremos agora a questão da distribuição espacial das funções e do programa formulado para o MNSG. Vimos que a única exceção de Francisco Bolonha quanto à localização de áreas que podem ser visitadas por leigos ao longo do eixo ordenador X, é a **Sala Capitular**.

Esta sala, também chamada Sala do Capítulo, é onde desde o surgimento dos primeiros mosteiros, a Ordem Beneditina se reúne para ler e estudar a Santa Regra. É também o local usado para a discussão de questões particulares da Ordem. Por causa disto, sempre ocupou uma posição marcante nos conjuntos monásticos, basílicas e catedrais góticas. Nas igrejas góticas da Inglaterra, por exemplo, compunha um volume destacado do corpo da igreja e ficava, às vezes, localizada próximo aos portões de acesso.¹³⁵ Talvez por isto, Bolonha tenha localizado a do MNSG ao longo da fachada principal, em posição de evidência. Em mosteiros beneditinos, a Sala Capitular é também onde se recebem os novos irmãos. Na Abadia de Santa Maria (São Paulo, 1974-76), a Sala Capitular fica próxima à nave do coro das monjas e ao claustro, e tem a forma circular, o que também nos remete aos antigos formatos ingleses octogonais ou decagonais.

No caso do MNSG, na primeira versão de projeto a Sala do Capítulo tinha forma retangular e ficava próxima a Igreja dos Fiéis. Entretanto, o acesso se dava somente através do Bloco 6. Neste projeto, possuía uma área de 82 m². Já na segunda versão, ela se apresenta com uma área maior, de

¹³⁵ Cf: KOCH, 1982, p. 90. O autor complementa que tradicionalmente, a “Chapter Room” tinha a forma retangular, mas poderia ser encontrada também na forma de um octógono ou decágono.

140 m². Entretanto, dada a diminuição do número de monjas do mosteiro e o fato do Bloco 6 nunca ter sido construído, hoje ela se localiza no segundo pavimento, com área de aproximadamente 54 m², no local anteriormente destinado à tribuna da Igreja do Coro, de onde se podia assistir às celebrações.



Fig. 165 e 166: Sala Capitular. (Fotos da autora, em maio e novembro de 2003, respectivamente).

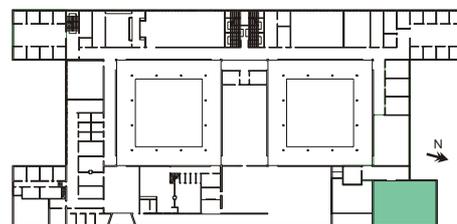


Fig. 167: Localização da Sala Capitular na segunda versão de projeto. Primeiro pavimento. (Desenho da autora).

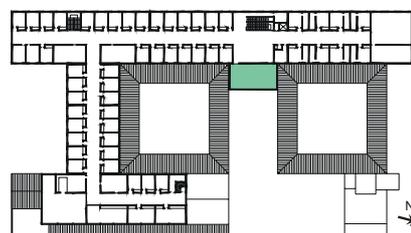


Fig. 168: Localização da Sala Capitular na obra construída. Segundo pavimento. (Desenho da autora).

“CAPÍTULO 53 - Da recepção dos hóspedes

^[1] Todos os hóspedes que chegarem ao mosteiro sejam recebidos como o Cristo, pois Ele próprio irá dizer: "Fui hóspede e me recebestes". ^[2] E se dispense a todos a devida honra, principalmente aos irmãos na fé e aos peregrinos. (...)"

Diz a Regra Beneditina que todas as pessoas que chegam ao mosteiro devem ser recebidas como o Cristo. Vimos anteriormente que desde Gallen, já se deveriam prever instalações para hóspedes. Estas instalações dividem-se em dois tipos distintos: uma área destinada a hóspedes leigos e outra, a irmãos externos à comunidade.

No projeto de Bolonha, as áreas destinadas à **Hospedaria**, ambas localizadas ao longo de X, sofreram várias modificações. Nas duas primeiras versões de projeto, aquela destinada às Irmãs Externas, era composta por 4 celas, 1 banheiro coletivo, uma sala de convívio e um pátio aberto, que podiam utilizar nas horas de oração, meditação ou recreio. A área de pilotis que abriga um jardim, também poderia ser utilizada para os mesmos fins.

A hospedaria para leigas ficava situada à frente da Portaria Externa. Devido ao fato da comunidade ter optado por hospedar irmãs externas no segundo pavimento, já que uma das alas de celas passou a ser menos utilizada pelas monjas, decidiram fazer uma reforma para aumentar a antiga hospedaria existente (de Irmãs Externas), e adequá-la exclusivamente ao uso de leigas. O pátio aberto foi fechado e modificado para abrigar mais três celas, e além disso, foram acrescentadas uma copa, uma sala de almoço e uma sala maior de leitura e jantar. A área anteriormente destinada aos quartos para leigas, passou a ser usada como a Sala de Paramentos¹⁴¹, onde as irmãs também guardam artigos que produzem e vendem a outras comunidades, como os cartões que

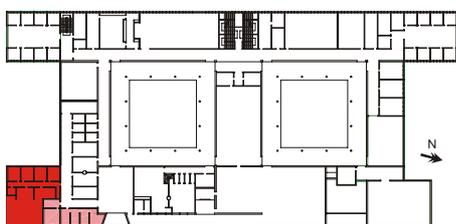


Fig. 169: Localização das áreas de hospedagem. Em vermelho a antiga hospedaria de Irmãs Externas. Em rosa, a hospedaria para leigas. Primeiro pavimento. (Desenho da autora).

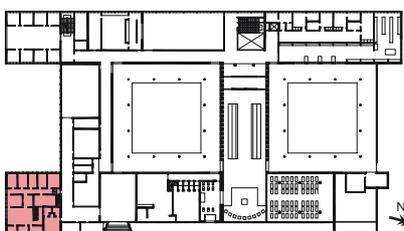


Fig. 170: Localização da atual hospedaria para leigas no primeiro pavimento. (Desenho da autora).

¹⁴¹ Paramentos são as roupas e estolas para celebrantes.

confeccionam nas horas de artesanato e desenho. O jardim sob o pilotis da hospedaria, atualmente é freqüentado por leigas.



Fig. 171: Portas dos quartos da antiga hospedaria. A porta dupla com treliças é o acesso ao Hall da Portaria. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 172: Sala de leitura e jantar da hospedaria atual. Note-se que neste lado da edificação, as grandes aberturas podem proporcionar maior contato com o exterior. Do lado de fora, os altos edifícios residenciais que foram construídos ao redor do mosteiro. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 173: Jardim sob pilotis, na área de hospedagem. (Foto da autora, maio 2003)

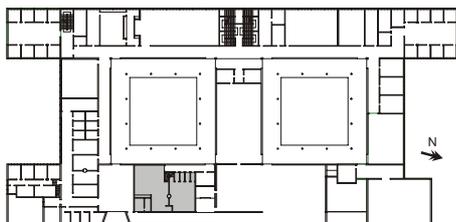


Fig. 174: Localização das áreas de sacristia, segunda versão de projeto. Primeiro Pavimento. (Desenho da autora).

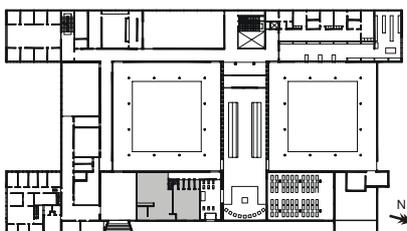


Fig. 175: Localização atual das áreas de sacristia. Primeiro Pavimento. (Desenho da autora).

Ainda ao longo do eixo X, existem os espaços destinados às duas **Sacristias** (uma externa e outra interna) e aos aposentos para os padres. Desde o primeiro projeto, estes espaços permaneceram onde foi determinado por Francisco Bolonha. Pequenas modificações foram feitas na distribuição espacial interna das sacristias, sempre com o intuito de torná-las cada vez mais funcionais.¹⁴² O pé-direito de 4,00m do primeiro pavimento permite janelas altas que não comprometem a privacidade deste conjunto de ambientes, considerando sua vizinhança com a galeria-corredor. Todas as esquadrias foram projetadas e detalhadas por Francisco Bolonha, conforme foi possível comprovar a partir dos desenhos encontrados no MNSG. Entretanto, nem todas foram executadas.



Fig. 176 e 177: Corredor da sacristia e sala de convívio dos padres. (Fotos: Beatriz Oliveira, novembro 2003).

¹⁴² Em ambas as visitas feitas ao mosteiro, não foi possível permanecer nas sacristias tempo suficiente para fazer o levantamento das modificações ocorridas, pela constante presença de padres nos aposentos. Por este motivo, não apresentamos o desenho das modificações.

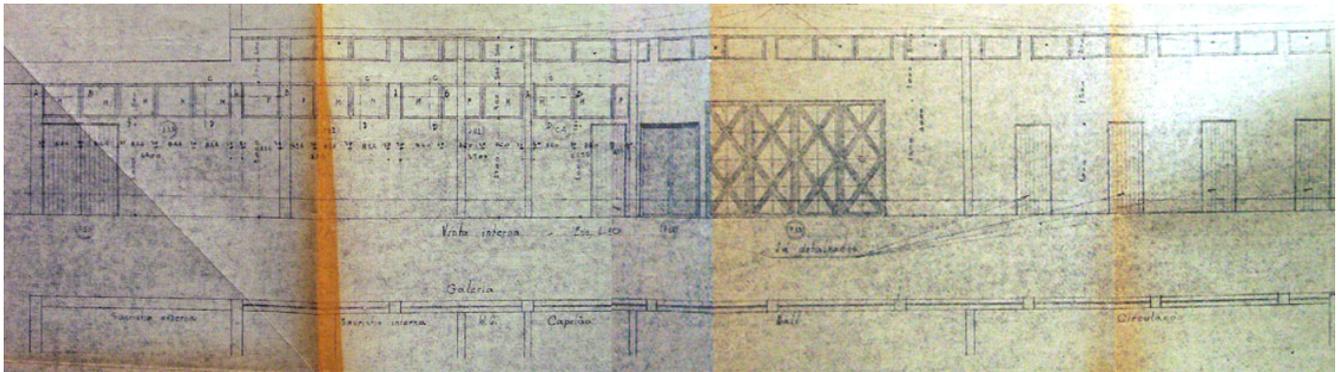


Fig. 178: Desenho de Francisco Bolonha correspondente à vista do corredor-galeria, com a indicação de esquadrias já detalhadas, e a determinação das alturas de vãos e peitoris. (Fonte: MNSG).

A **Capela do Santíssimo Sacramento** e a **Igreja dos Fiéis** também se localizam ao longo do eixo X, entretanto, serão analisadas adiante, juntamente com a **Igreja do Coro**.

No segundo pavimento do Bloco 2, ao longo de X, localizam-se os **Ateliês**, cujas janelas se abrem para a Rua do Mosteiro. São salas amplas e arejadas, onde as irmãs desempenham algumas das atividades que sustentam o mosteiro.

No Ateliê de Desenho e Pintura, as irmãs confeccionam cartões de diversos tamanhos, com desenhos que fazem nas horas de trabalho manual (artesanato). Alguns contêm salmos, orações e dizeres que demonstram muito claramente a estreita relação entre o modo como vivem e aquilo em que acreditam.

No Ateliê de Costura e Bordado algumas irmãs confeccionam as roupas e os paramentos, que são vendidos para outras comunidades, conforme já foi mencionado.

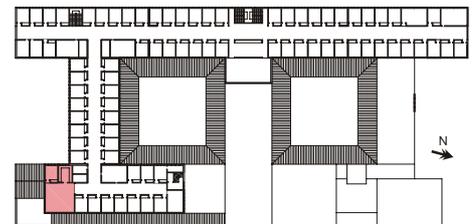


Fig. 179: Localização dos Ateliês. Segundo Pavimento. Segunda versão de projeto. (Desenho da autora).

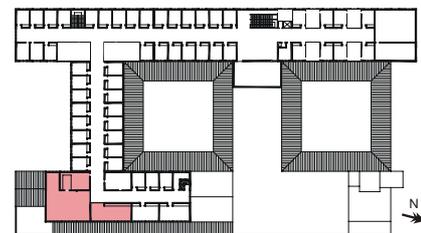


Fig. 180: Localização dos Ateliês. Segundo Pavimento. Obra construída. (Desenho da autora).

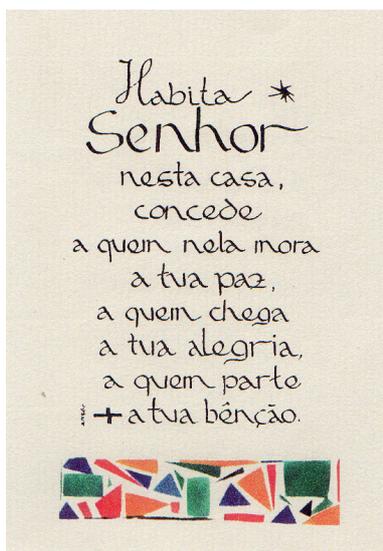


Fig. 181: Exemplo de cartão confeccionado pelas monjas.



Fig. 182: Ateliê de desenho e confecção de cartões. (Foto da autora, novembro 2003).

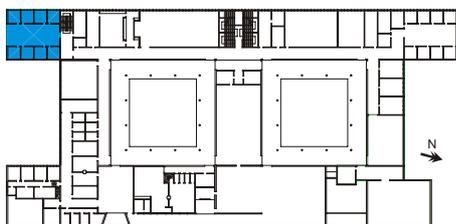


Fig. 183: Localização do Noviciado. Primeiro Pavimento. Segunda versão de projeto. (Desenho da autora).

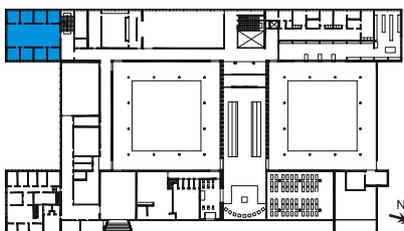


Fig. 184: Localização do Noviciado. Primeiro Pavimento. Obra construída. (Desenho da autora).

Partiremos agora para a explicação das funções ao longo de X', assim como para a documentação das modificações ocorridas neste eixo, nas diferentes versões de projeto.

Sabemos que na extremidade esquerda do eixo (lado sudeste), está localizado no primeiro pavimento, o **Noviciado**. Compõe-se de uma grande sala de aula e 8 celas para noviças e postulantes. Quando desejam ter vida religiosa contemplativa, as moças passam de um a três meses em experiência dentro do mosteiro, para conhecer o cotidiano da comunidade. Depois deste tempo, voltam para seu lugar de origem e decidem se desejam realmente ingressar na vida monástica. Se assim acontecer, ao chegarem no mosteiro pela segunda vez, recebem o título de postulantes, e assim permanecem durante 1 ano, estudando e sentindo

se a vocação que acreditam possuir é verdadeira. Ao mesmo tempo em que experimentam este novo tipo de vida, estão ali sendo observadas por toda a comunidade, mas principalmente pela abadessa, aquela quem vai aprovar e admitir o ingresso efetivo na Ordem, ao determinar a hora em que os votos seguintes podem ser feitos. Noviças, postulantes e moças em experiência, vivem no Noviciado, que no MNSG é chamado “Belém”: ali é onde nascem as novas irmãs. Caso número de noviças ultrapasse o número de celas, as mais antigas passam a viver no segundo pavimento.



Fig. 185: Noviciado – Obra construída. (Desenho da autora).

O horário das refeições é tido como mais uma oportunidade de desfrute da vida em comunidade. No entanto, não é permitida a manifestação calorosa de conversas à mesa, ou discussão de problemas ou assuntos da

“CAPÍTULO 58 - Da maneira de proceder à recepção dos irmãos

[1] Apresentando-se alguém para a vida monástica, não se lhe conceda fácil ingresso, [2] mas, como diz o Apóstolo: "Provai os espíritos, se são de Deus".

(...) [4] conceda-se-lhe o ingresso, e permaneça alguns dias na cela dos hóspedes. [5] Fique, depois, na cela dos noviços, onde esses se exercitam, comem e dormem. (...) [7] Que haja solicitude em ver se procura verdadeiramente a Deus, se é solícito para com o Ofício Divino, a obediência e os opróbrios. (...) [14] E se, tendo deliberado consigo mesmo, prometer guardar todas as coisas e observar tudo quanto lhe for ordenado, seja então recebido na comunidade (...)"



Fig. 186: Noviciado – sala de aula. Imagem A da figura 181. (Foto da autora, maio 2003).



Fig. 187: Algumas das noviças do MNSG, em horário de recreio. (Foto da autora, novembro 2003).

“CAPÍTULO 38 - Do leitor semanário

[1] Às mesas dos irmãos não deve faltar a leitura; não deve ler aí quem quer que, por acaso, se apodere do livro, mas sim o que vai ler durante toda a semana, a começar do domingo. (...) [5] Faça-se o máximo silêncio, de modo que não se ouça nenhum cochicho ou voz, a não ser a do que está lendo.”

“CAPÍTULO 41 - A que horas convém fazer as refeições

(...) [9] E mesmo em todas as épocas esteja tanto a hora da Ceia como a do jantar de tal modo disposta, que tudo se faça sob a luz do dia.”



Fig. 188: Refeitório do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. (Fonte: ROCHA, 1991).

Ordem a resolver. Assim como as horas litúrgicas nutrem o espírito, as horas de refeição irão nutrir o corpo. Para que a mente não se distraia, leituras são feitas por um dos membros da comunidade no púlpito suspenso, elemento presente em todos os refeitórios monásticos desde a Idade Média. É a própria palavra como alimento.

O **refeitório** do MNSG é um dos locais preferidos de Bolonha. As amplas janelas proporcionam ventilação e claridade, como requer a Santa Regra. É também como um outro espaço sagrado, banhado por uma luz uniforme, e aberto para a natureza que cerca o mosteiro. Entretanto, Ir. Hildegardis nos conta que houve uma época em que o refeitório foi um lugar escuro: quando Madre Luzia mandou que se plantasse ao longo da fachada posterior, dois renques de eucaliptos que cresceram muito rápido e acabaram por impedir a transparência e a luminosidade idealizadas por Francisco Bolonha. Depois de muito tempo, a abadessa se convenceu da necessidade de retirá-los (as raízes crescidas causaram danos às tubulações de esgoto no subsolo) e no dia em que isto ocorreu, a surpresa das monjas foi enorme, dada à diferença de luz e aeração no ambiente das refeições, que se tornou mais belo e mais alegre, deixando de ser úmido e sombrio. Pela contribuição da arquitetura, o sentido religioso que a vegetação havia tirado voltou a existir.

Desde o princípio da elaboração do projeto, o conjunto de **refeitório** (n. 10, fig. 60, p. 95), **copa-cozinha** (n. 9, fig. 60, p. 95), e **despensa** (n. 8, fig. 60, p. 95) mantiveram-se no mesmo setor previsto por Bolonha e também com as mesmas áreas, não havendo diferença entre o projetado e o construído.



Fig. 189: Permeabilidade do refeitório, em direção aos fundos do terreno. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003).



Fig. 190: Refeitório, com púlpito suspenso. (Foto da autora, maio 2003).

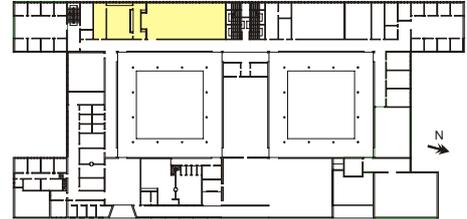


Fig. 191: Localização do conjunto de refeitório, copa, cozinha e despensa. Primeiro Pavimento. Segunda versão de projeto. (Desenho da autora).

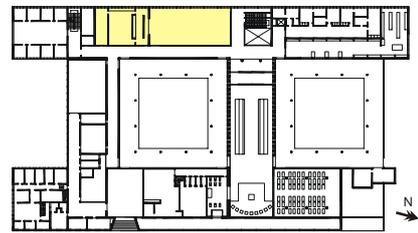


Fig. 192: Idem, obra construída. (Desenho da autora).

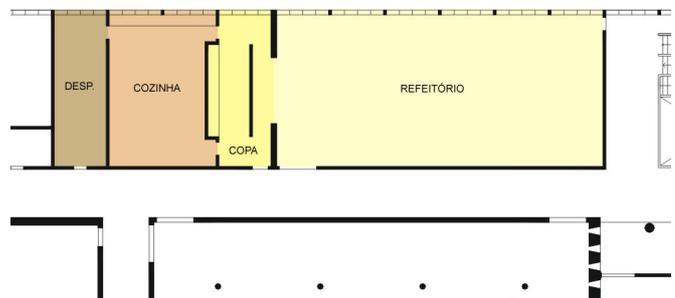


Fig. 193: Conjunto de refeitório, copa, cozinha e despensa. Primeiro Pavimento. Obra construída. (Desenho da autora).

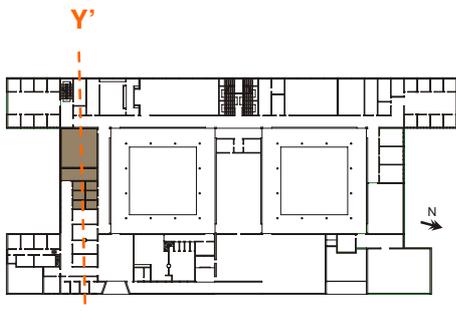


Fig. 194: Localização do conjunto de parlatórios ao longo de Y'. Primeiro Pavimento. Segunda versão de projeto. (Desenho da autora).

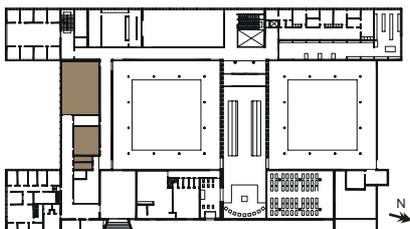


Fig. 195: Idem, obra construída. (Desenho da autora).



Fig. 196: Corredor dos parlatórios. Ao fundo, o acesso ao Parlatório Grande. (Foto da autora, novembro 2003).

Ao invés de seguirmos ao longo de X', passaremos para a análise do eixo transversal Y'. Ao longo deste eixo, a conexão existe de maneira formal, funcional e simbólica. Os espaços de maior contato entre leigos e monjas estão ali dispostos: os conjuntos de parlatórios (n. 4 e n. 5 da figura 60, p. 95). Segundo Ir. Hildegardis, sofreram inúmeras modificações durante estes cinquenta anos. A comunidade estava sempre à procura da melhor organização funcional para estes espaços. As adequações diziam respeito às larguras dos compartimentos e à retirada das grades. O parlatório maior (n. 5, da figura 60, p. 95), denominado de Parlatório Grande pela comunidade, é uma espécie de auditório, onde são realizadas palestras e conferências, ou alguma comunicação coletiva das monjas com alguém em especial. É também onde acontecem as aulas de canto. Antes da finalização da Igreja do Coro, as missas eram ali celebradas.

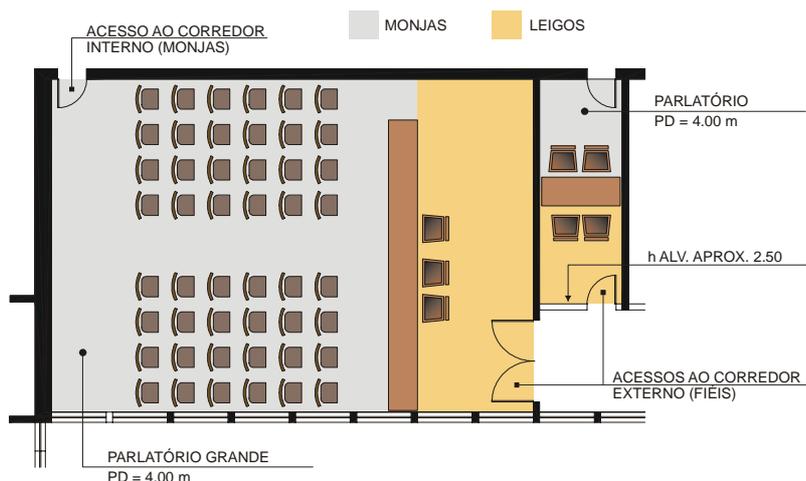


Fig. 197: Planta do Parlatório Grande e de um dos parlatórios individuais. Segunda versão de projeto. (Desenho da autora).

Foram encontrados desenhos contendo sugestões de Francisco Bolonha para os acabamentos de teto e paredes destes ambientes, datados de fevereiro de 1986, que não foram executados. Como nestes locais acontecem conversas entre monjas e leigos, é necessária uma certa privacidade. Por isto, o arquiteto especificou a colocação de um rebaixo de gesso, e que teto, paredes e portas, fossem revestidos com placas de cortiça, a fim de que o som não se propagasse. As aberturas na direção do corredor permanecem até hoje sem as esquadrias que foram especificadas por Bolonha.

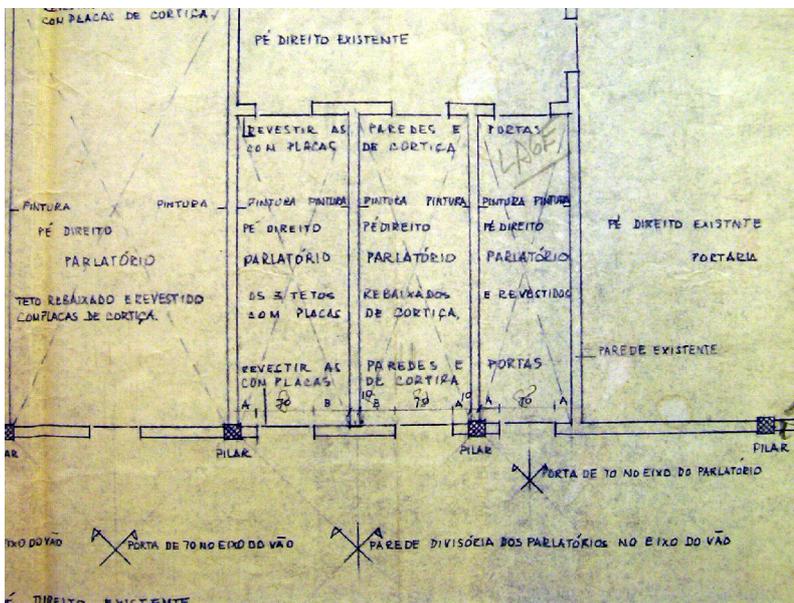


Fig. 198: Sugestões de acabamento feitas por Francisco Bolonha para os parlatoirios e corredor – planta baixa, sem escala. (Fonte: MNSG).

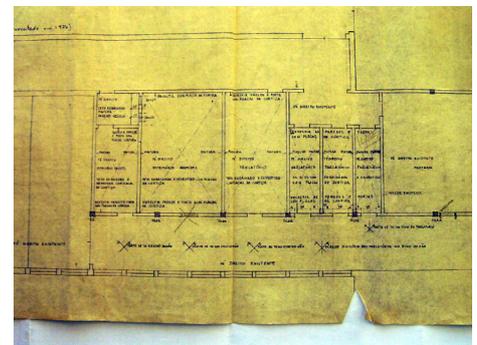


Fig. 199: Planta com sugestões de acabamento para os parlatoirios e corredor. Detalhe ampliado na figura ao lado. (Fonte: MNSG).

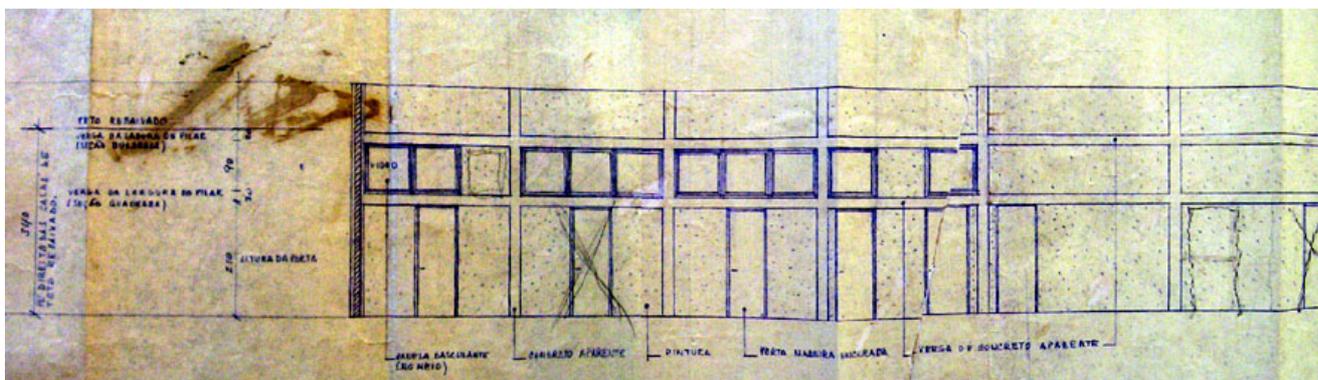


Fig. 200: Vista do corredor dos parlatórios, com as sugestões de acabamento de Francisco Bolonha, feitas em fevereiro de 1986. (Fonte: MNSG).

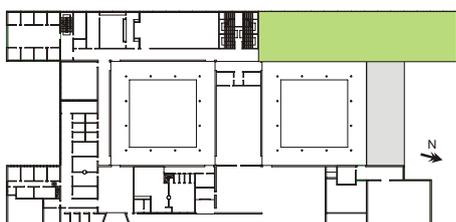


Fig. 201: Localização dos Blocos 5 (em verde) e 6 (em cinza). Segunda versão de projeto. (Desenho da autora).

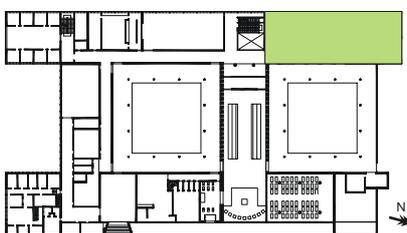


Fig. 202: Localização do Bloco 5, obra construída. (Desenho da autora).

Sabemos que o eixo de conexão principal (Y) divide a composição de maneira quase simétrica, e que nele, Bolonha localiza a Igreja do Coro (n. 21 da figura 60, p. 95) e o Altar (n. 19 da figura 60, p. 95). Entretanto, devido à importância destes espaços, dedicaremos a eles, assim como à Igreja dos Fiéis e à Capela do Santíssimo, um item em separado.

Voltaremos agora à análise do restante da distribuição espacial no MNSG, ao longo do eixo ordenador X'. A extremidade noroeste deste eixo (Bloco 5) merece também atenção especial, por ter sido uma área de grande tensão no processo projetual, devido ao extenso período de tempo em que a obra permaneceu interrompida. Não podemos falar do Bloco 5 (em verde na figura 201) sem falar ao mesmo tempo do Bloco 6 – que se localiza ao longo de Y2 (em cinza, na figura 201) –, posto que conforme mencionado, um bloco acabou incorporando as funções inicialmente planejadas para o outro: algumas das **Salas de Arquivo** e a **Biblioteca**.

Encontramos vários conjuntos de desenhos no MNSG referentes a esta fase da obra. Algumas das plantas estão muito usadas, dobradas, amassadas, manchadas, com desenhos e correções feitos sobre o projeto original, e repletas de observações e anotações, que retratam o longo e complexo processo de projeto e construção do Mosteiro de Nossa Senhora das Graças, além de confirmarem a constante troca entre arquiteto e cliente. Todo o arquivo com os desenhos e a documentação foi organizado por Ir. Hildegardis.



Fig. 203: Exemplo de conjunto de desenhos encontrado nos arquivos do MNSG em Belo Horizonte, organizado por Ir. Hildegardis. Na foto ao lado, o conjunto denominado “Janelas”, que contém as pranchas e os detalhes das esquadrias de todo o mosteiro. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 204: Armários e salas de arquivo no subsolo. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 205: Sala de computadores, impressoras e arquivos. (Foto da autora, novembro 2003).

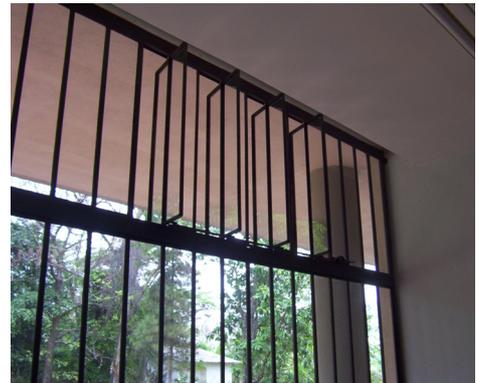


Fig. 206: Detalhe da esquadria no pavimento inferior, na sala de arquivos da bibliotecária. (Foto da autora, novembro 2003).

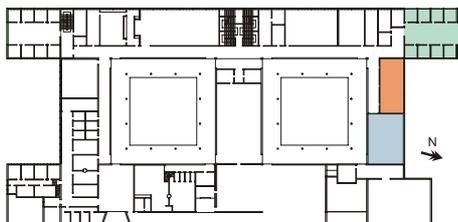


Fig. 207: Biblioteca (em azul), Salas de Arquivo (em laranja) e Enfermaria (em verde). Primeiro Pavimento. Segunda versão de projeto. (Desenho da autora).

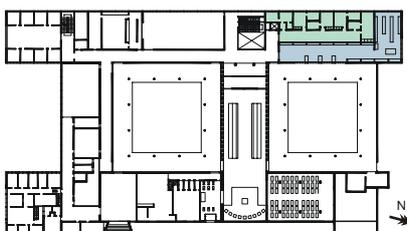


Fig. 208: Biblioteca (em azul) e Enfermaria (em verde). Primeiro Pavimento. Obra construída. Note-se a ausência das salas de arquivo neste pavimento, que foram remanejadas para o subsolo deste mesmo bloco. (Desenho da autora).

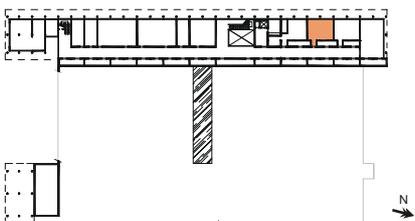
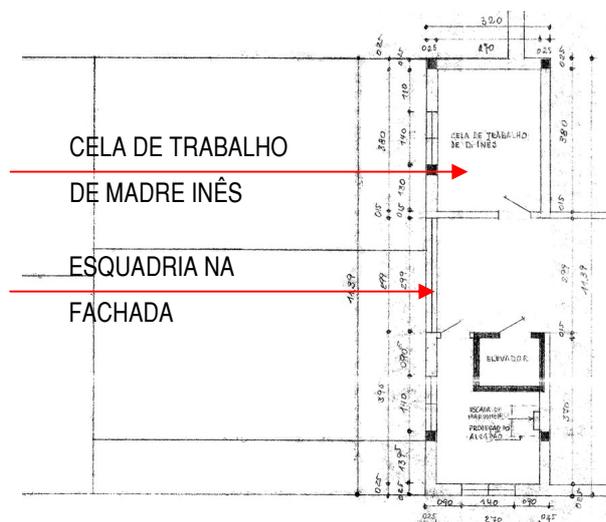


Fig. 209: Sala de Arquivo (em laranja). Sub-solo. Obra construída. (Desenho da autora).

Fig. 210, ao lado: Desenho de Francisco Bolonha com data de 23/06/92. Segundo Pavimento, Bloco 5. Notar que todos os desenhos para este bloco foram girados 180° em relação aos anteriormente elaborados. (Fonte: MNSG).

Presume-se que até maio de 1992, ainda estava nos planos da comunidade construir o Bloco 6. Um dos conjuntos de desenho denominado "Biblioteca separada da Enfermaria (3 coleções – Esc. 1/50)"¹⁴³ continha uma opção de projeto com apenas a Enfermaria ainda no Bloco 5 (como na segunda versão), e a Biblioteca posicionada no Bloco 6. Ao verificarmos um segundo jogo de plantas, datado de junho de 1992, vemos que a comunidade optou por localizá-la junto à Enfermaria, ambas no Bloco 5. Observamos também que a intenção era de construir apenas o sub-solo e o primeiro pavimento. As celas, localizadas no segundo pavimento, não seriam construídas nesta etapa, conforme pudemos constatar pelo desenho referente a este nível, que apresentava apenas a localização da caixa do elevador, uma cela de trabalho para a abadessa e uma área de depósito.



¹⁴³ Este conjunto de desenhos é composto por 8 pranchas, com todos os pavimentos, nove cortes e duas fachadas.

Uma observação escrita à caneta, com data de agosto de 1992, confirma o andamento deste “último projeto”. O desenho da **Enfermaria**, que tinha área de aproximadamente 250 m², mostrava: 6 celas individuais e uma para duas pessoas (em azul, na figura abaixo), sendo que todas, com suíte; um banheiro extra, que abria para o corredor; um quarto para médicos (em verde) e uma copa para enfermeiras (em laranja).

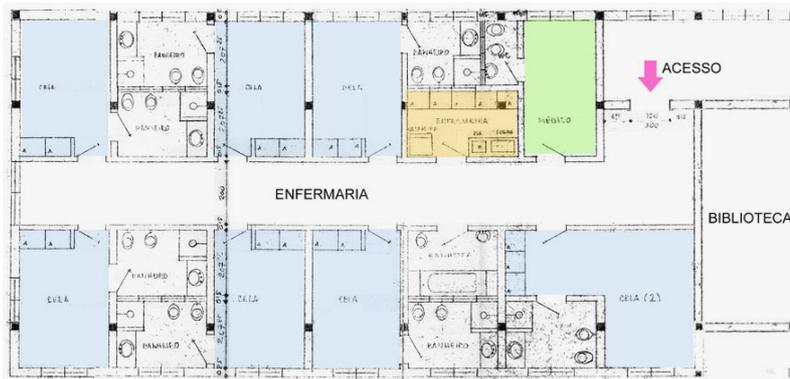


Fig. 211: Planta do Primeiro Pavimento (Bloco 5), datado de 22/06/92. Opção “intermediária” de projeto. (Desenho da autora, sobre imagem cedida pelo MNSG).

O projeto executivo tem data de junho de 1993, e mostra a Enfermaria com número reduzido de celas (agora, somente 4 individuais), ocupando praticamente a metade da área anteriormente projetada: 147 m². A Biblioteca passaria a ocupar os 153 m² restantes. Mesmo depois de concluídos os desenhos, ocorreram modificações no lay-out dos banheiros das celas. Ao invés de todos eles contarem com ventilação direta como no projeto inicial, as irmãs preferiram optar por uma solução interna que

“CAPÍTULO 36 - Dos irmãos enfermos

[1] Antes de tudo e acima de tudo deve tratar-se dos enfermos de modo que se lhes sirva como verdadeiramente ao Cristo, [2] pois Ele disse: "Fui enfermo e visitastes-me" [3] e "Aquilo que fizestes a um destes pequeninos, a mim o fizestes". (...) [4] Portanto, tenha o abade o máximo cuidado para que não sofram nenhuma negligência. [5] Haja uma cela destinada especialmente a estes irmãos enfermos, e um servo temente a Deus, diligente e solícito.”



Fig. 212: Detalhe dos banheiros das celas da Enfermaria. (Foto da autora, novembro 2003).

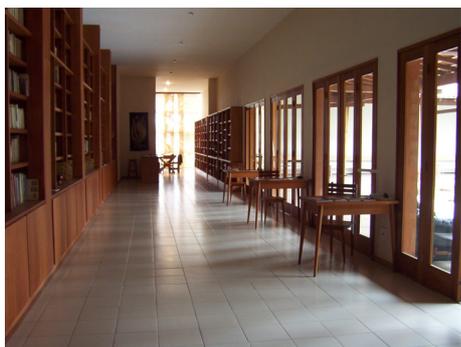


Fig. 213: Foto Biblioteca, em frente ao claustro. Imagem A, da figura 217. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 214: Todas as estantes da Biblioteca foram desenhadas por Francisco Bolonha. Imagem B, da figura 217. (Foto da autora, novembro 2003).

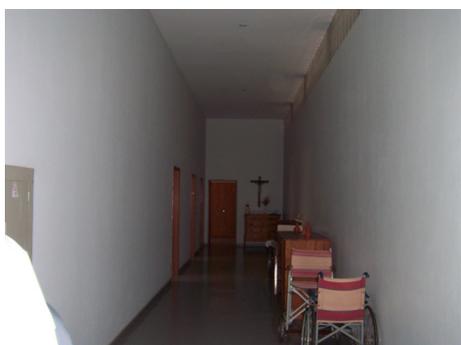


Fig. 215: Corredor da Enfermaria, atrás da Biblioteca. Imagem C, da figura 217. (Foto da autora, novembro 2003).

facilitasse o uso das cadeiras de roda. A parede divisória dos banheiros passou a não ir até o teto (ver figura 212), e assim se faz a ventilação.

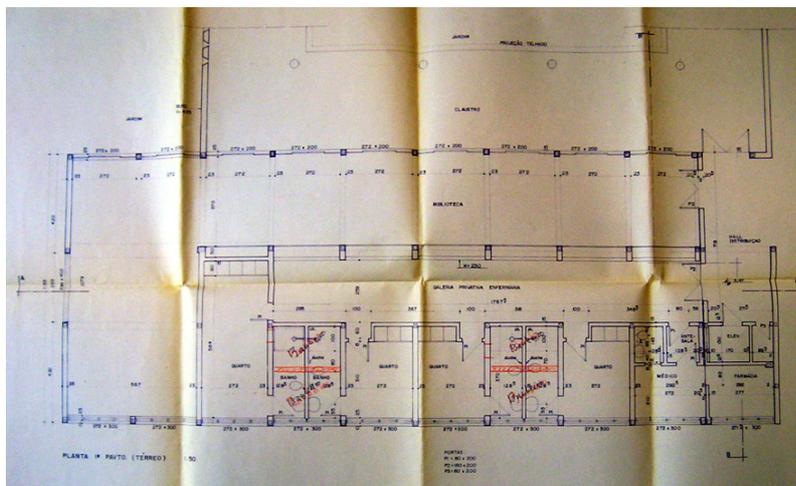


Fig. 216: Planta do Primeiro Pavimento do Bloco 5: Enfermaria e Biblioteca. Projeto executivo, junho de 1993. (Fonte: MNSG).

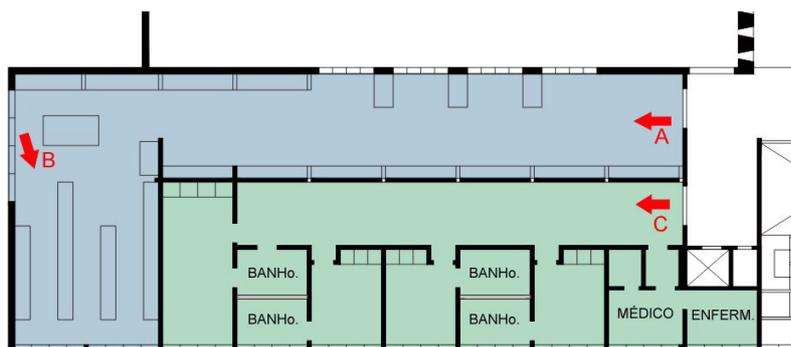


Fig. 217: Planta do Primeiro Pavimento do Bloco 5: Enfermaria (em verde) e Biblioteca (em azul). Obra construída. (Desenho da autora).

Atualmente, na extremidade noroeste do eixo ordenador X', no segundo pavimento, está localizada a **Sala da Comunidade**. Esta sala é onde as

irmãs se reúnem para recreios mais extensos (à noite), ou para alguma outra atividade em conjunto. Na segunda versão de projeto, ela estava localizada no primeiro pavimento. Hoje, esta sala tem área menor do que a prevista por Bolonha. Contígua a ela, está o "Solário", uma outra sala menor, com aberturas para noroeste e nordeste, que deixam entrar o sol tanto na parte da manhã quanto na parte da tarde.



Fig. 218, Solário em utilização na parte da tarde. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003).



Fig. 219, Vista em direção ao Bloco 5, a partir do hall de circulação e estar, no segundo pavimento. Ao fundo do corredor, o acesso à Sala da Comunidade. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003).

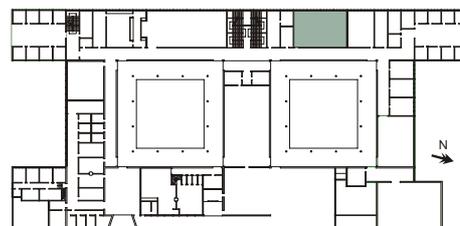


Fig. 220: Localização da Sala da Comunidade. Primeiro Pavimento. Segunda versão de projeto. (Desenho da autora).

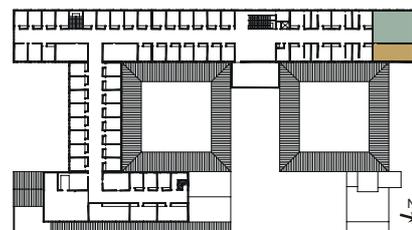


Fig. 221: Localização da Sala da Comunidade (verde) e do Solário (marrom). Segundo Pavimento. Obra construída. (Desenho da autora).

DO ORATÓRIO DO MOSTEIRO

“CAPÍTULO 52 - Do oratório do mosteiro

[¹] Que o oratório seja o que o nome indica, nem se faça ou se guarde ali coisa alguma que lhe seja alheio. [²] Terminado o Ofício Divino, saíam todos com sumo silêncio e tenha-se reverência para com Deus; [³] de modo que se acaso um irmão quiser rezar em particular, não seja impedido pela imoderação de outro. [⁴] Se também outro, porventura, quiser rezar em silêncio, entre simplesmente e ore, não com voz clamorosa, mas com lágrimas e pureza de coração. [⁵] Quem não procede desta maneira, não tenha, pois, permissão de, terminado o Ofício Divino, permanecer no oratório, como foi dito, para que outro não venha a ser perturbado.”

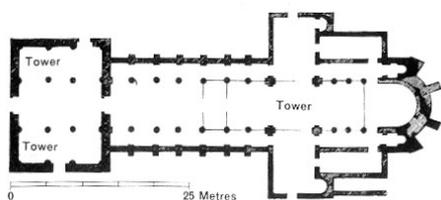


Fig. 241: Planta da Igreja do Mosteiro de Cluny II (981). (Fonte: PEVSNER, 1968).

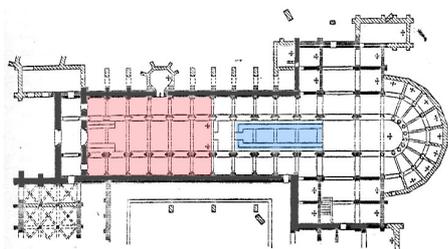


Fig. 242: Planta da Igreja do Mosteiro de Clairvaux (Séc. XII). Em azul, a localização do coro. Em rosa, os fiéis. (Desenho da autora sobre imagem de BRAUNFELS, 1974).

USO E CONFIGURAÇÃO ESPACIAL

Vimos no início do capítulo que o esquema dos mosteiros beneditinos se encontrava praticamente pronto desde o plano de reforma de Gallen (Suíça, 820). O estudo de Braunfels sobre arquitetura monacal no ocidente nos mostra que pouco variou o número ou a disposição das dependências em torno do claustro, apesar de cada conjunto apresentar influências de sua localidade ou de seu século.¹⁴⁹

Não nos cabe aqui um estudo aprofundado sobre a evolução da forma das igrejas no ocidente, mas vale a pena lembrar que a configuração longitudinal linear das construções religiosas predominou ao longo da história, mesmo após o aparecimento do transepto nas plantas cruciformes. Em nossa breve revisão bibliográfica, vimos que tal espaço aparece pela primeira vez em Cluny¹⁵⁰ por razões funcionais: a necessidade de um maior número de altares, o que indica que este espaço era reservado aos religiosos.¹⁵¹

Sabemos que a separação de públicos em locais distintos se fazia necessária. No caso dos mosteiros, a separação se devia ao fato das igrejas terem adquirido dupla função: de oratório monacal e igreja

¹⁴⁹ BRAUNFELS, Wolfgang. Op. cit., p. 145.

¹⁵⁰ PEVSNER, Nikolaus. **An Outline of European Architecture**. Middlesex: Penguin Books Ltd, 1968, p. 57.

¹⁵¹ Esta necessidade se deveu a dois aspectos: o aumento do louvor aos santos e do costume de cada um dos padres rezar a missa todos os dias. Entretanto, não foi possível determinar se os fiéis podiam frequentá-lo, pois os estudiosos consultados prenderam-se às análises de configuração planimétrica, continuidade ou descontinuidade espacial no interior das igrejas, suas dimensões ou à relação de proporções entre o homem e o espaço.

paroquial. O acesso à nave se dava também por locais distintos. Enquanto “monges se introduziam despercebidos no templo pelo braço direito da nave do cruzeiro, que se comunicava diretamente com o claustro e com o dormitório”¹⁵², os fiéis adentravam a nave pela porta principal. Ambos os grupos permaneciam entretanto, ao longo do mesmo eixo longitudinal que se estendia desta porta até a abside, passando pelo altar.

Mas sabemos por exemplo, que na Abadia de Westminster, o transepto norte é reservado à permanência da realeza, que acessa o interior do edifício quando das cerimônias, também pelo lado norte. O acesso do público (leigos) ocorre pela nave principal, enquanto o clero adentra pelo lado sul, através do claustro. De qualquer modo, independentemente da presença de um público específico no transepto, o eixo longitudinal onde se localizavam os fiéis (leigos), o coro e o altar, permanecia preponderante.

A fim de exemplificar a disposição espacial “coro-altar-fiéis” em edifícios construídos no século XX, optamos por analisar o convento dominicano Sainte-Marie de la Tourette, projetado por Le Corbusier entre os anos de 1953 e 1956. Observamos que apesar das indiscutíveis contribuições do arquiteto para a modernização da planta neste projeto, a linearidade e a disposição dos lugares dentro da Igreja continuou a tradicionalmente utilizada.

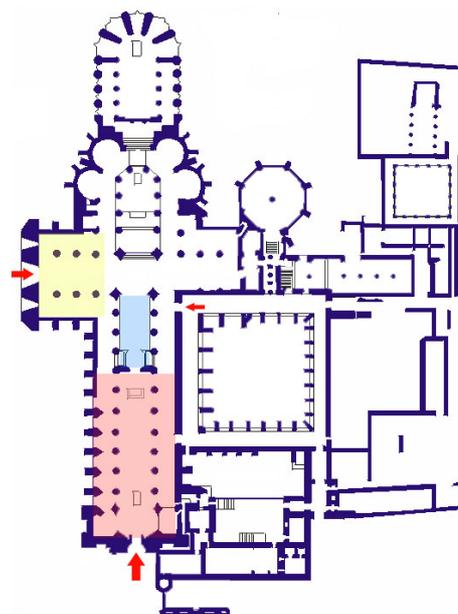


Fig. 243: Planta da Abadia de Westminster (Londres). Em azul, a localização do Coro. Em amarelo, o transepto reservado à realeza. Em rosa, os fiéis. (Desenho da autora sobre imagem retirada de www.westminster-abbey.org)

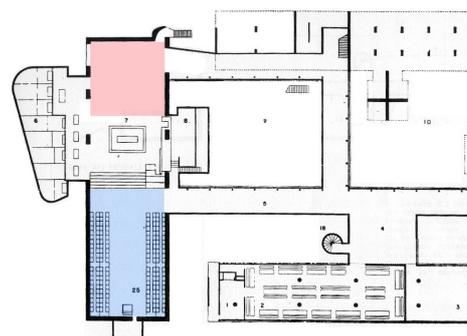


Fig. 244: Trecho da planta do Convento de La Tourette (Le Corbusier, 1953-56). Em azul, a localização do coro. Em rosa, os fiéis. (Desenho da autora sobre imagem de JEANNERET-GRIS, 1961).

¹⁵² BRAUNFELS, Wolfgang. Op. cit., p. 68.

No caso do Mosteiro de Nossa Senhora das Graças, desde o início da elaboração do projeto em 1949, observamos que Francisco Bolonha recorre a uma solução espacial em L para as Igrejas do Coro e dos Fiéis, dada a necessidade de separação entre o público leigo e a comunidade. Posiciona o altar na interseção dos braços em cruz, que são praticamente do mesmo tamanho. As duas naves são então destinadas, uma ao coro das monjas, e a outra, aos fiéis. Um pouco deslocado em relação ao eixo longitudinal da nave dos fiéis, o altar está de frente para a nave do coro. A linearidade da antiga disposição "coro-altar-fiéis" é quebrada, e os dois espaços são mais que funcionalmente separados.

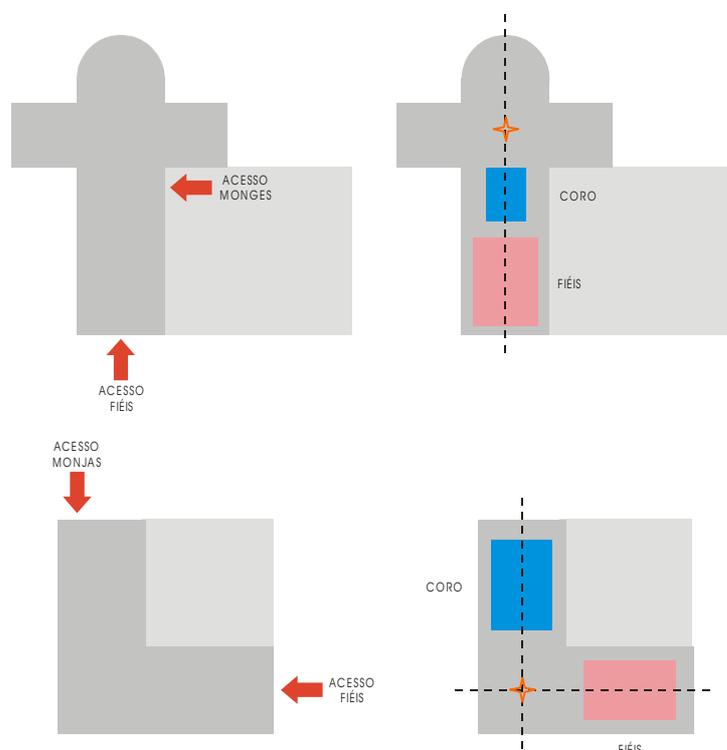


Fig. 245: Esquema de comparação da disposição tradicional coro-altar-fiéis ao longo de um mesmo eixo longitudinal e aquela utilizada por Francisco Bolonha no MNSG, com a utilização de dois eixos. (Desenho da autora).

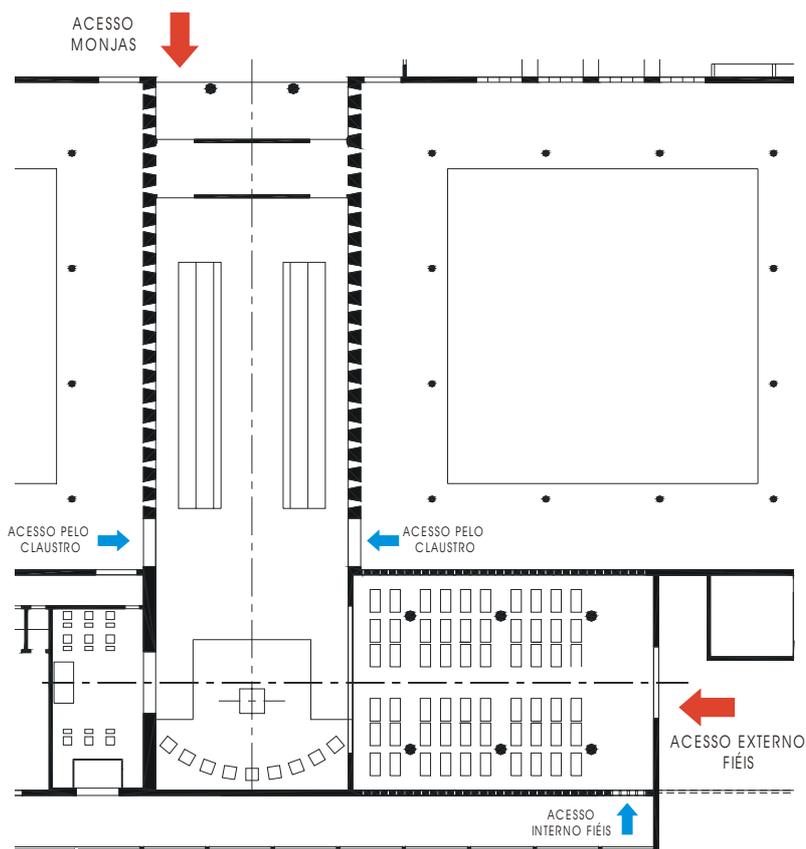


Fig. 246: Planta das Igrejas, com lay-out atual, sem escala. Em vermelho, os acessos principais, e em azul, os secundários. (Desenho da autora).

É interessante observar como a solução bem articulada de Francisco Bolonha para as igrejas do MNSG foi reconhecida na Abadia de Santa Maria (São Paulo, 1975), de projeto do arquiteto Hans Broos. A organização espacial é bastante similar, apesar das igrejas de Santa Maria situarem-se em um mesmo volume quadrangular. As duas nave – monjas e fiéis – são separadas pela Capela do Santíssimo Sacramento, que corta diagonalmente o espaço em planta baixa, e acaba por dividi-lo em duas



Fig. 247: Altar da Igreja do Mosteiro de Nossa Senhora das Graças em Belo Horizonte. (Foto da autora, novembro 2003).

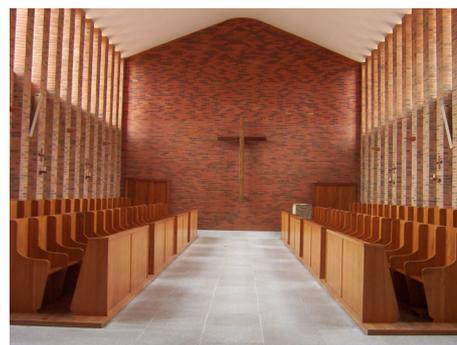


Fig. 248: Nave da Igreja do Coro em Belo Horizonte. (Foto da autora, novembro de 2003).



Fig. 249: Nave da Igreja dos Fiéis em Belo Horizonte, em direção à Capela do Santíssimo Sacramento. (Foto da autora, novembro de 2003).



Fig. 250: Altar da Igreja da Abadia de Santa Maria em São Paulo. (Foto da autora, dezembro 2003).



Fig. 251: Nave da Igreja do Coro da Abadia de Santa Maria em direção ao altar. (Foto da autora, dezembro 2003).



Fig. 252: Nave da Igreja dos Fiéis da Abadia de Santa Maria em São Paulo. À direita, a Capela do Santíssimo Sacramento. (Foto da autora, dezembro 2003).

partes. O altar fica localizado em um dos cantos do L, voltado para a nave da Igreja do Coro, da mesma forma que em Belo Horizonte. Isto nos leva a crer na possibilidade de Dom Inácio ter sugerido a solução alcançada por Bolonha a Hans Broos, cuja capacidade criadora resolveu de maneira diferente, o problema proposto.¹⁵³

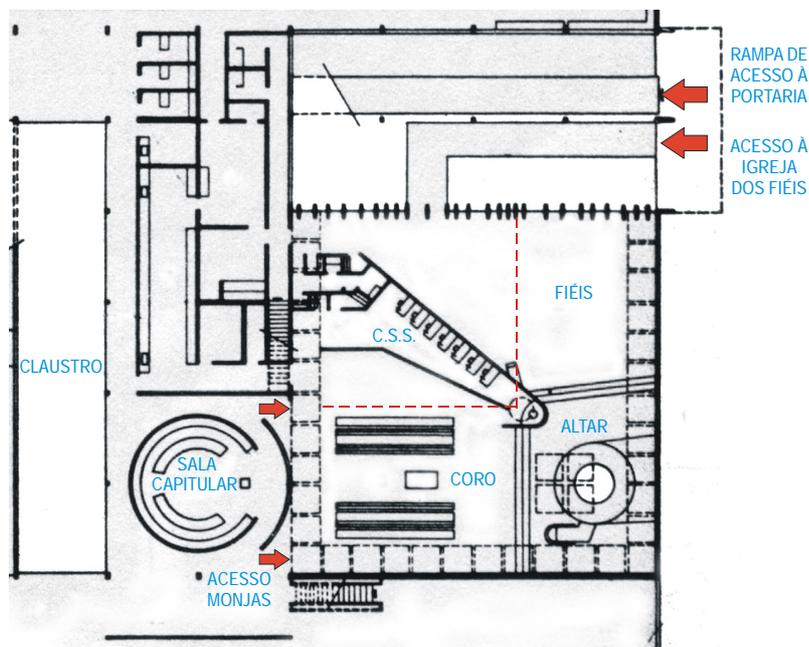


Fig. 253: Planta das Igrejas da Abadia de Santa Maria. (Fonte: Revista Projeto, n. 137, p. 48).

¹⁵³ Confrontando informações verbais concedidas por Irmã Hildegardis e por Irmã Escolástica (prieza da Abadia de Santa Maria), foi possível saber que Dom Inácio, em visita às obras do mosteiro da cidade de Vinhedo no início da década de 1970 (para monges estrangeiros que se estabeleceriam no Brasil) gostou do trabalho do arquiteto Hans Broos, e optou por contratá-lo para o projeto de Santa Maria. Acreditamos que Francisco Bolonha não tenha sido contactado para este projeto porque nesta época, morava na França (prêmio de viagem). O arquiteto e sua esposa nos contam que o projeto para o Colégio São Bento (Rio de Janeiro) teria sido entregue à Bolonha, caso ele não tivesse decidido ir para o exterior.

A IMPORTÂNCIA DA LUZ

A luz sempre foi um elemento considerado na arquitetura religiosa, e em grande parte responsável pela assimilação do sentido do sagrado que existe no espaço interior de uma igreja ou uma capela. No caso do MNSG, Bolonha opta por destacar os três volumes referentes à nave do coro, à nave dos fiéis e ao altar, pela determinação de diferentes alturas para os planos de cobertura de cada um, como se pode observar na perspectiva a seguir. A diferença de pé-direito entre a cobertura desta nave e a do altar, gera uma esquadria alta que privilegia a entrada de luz no interior da igreja.

A permeabilidade que alcança entre o espaço interno do Coro e os dois claustros é proveniente da utilização de grandes seteiras verticais que vão do chão ao teto nos planos laterais da nave do coro, até a altura de 8,50 m. Isto vem proporcionar outros jogos de luz e sombra que, combinados com os que penetram pela abertura no alto, iluminam de modos variados, o espaço sagrado do oratório.

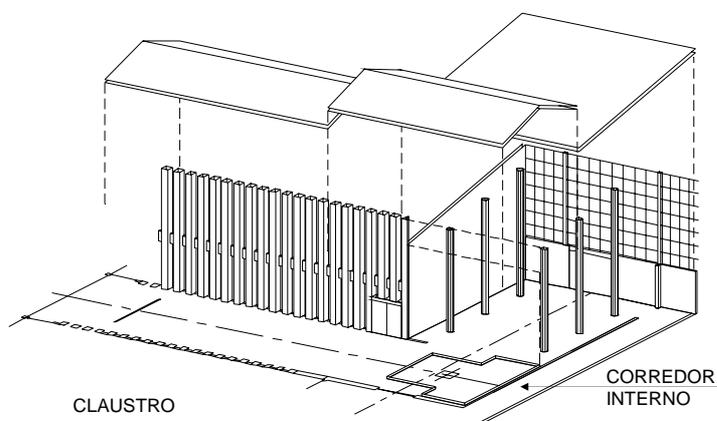


Fig. 254: Perspectiva das Igrejas. (Desenho da autora).

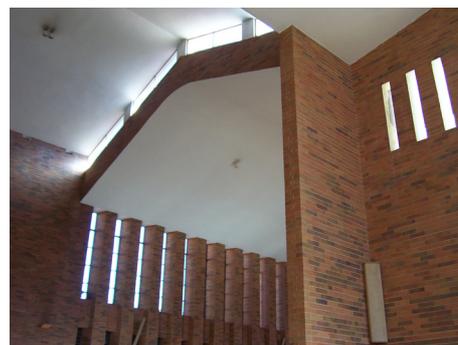


Fig. 255: A diferença de altura entre as coberturas das Igrejas e do altar, proporciona a entrada de luz. (Foto da autora, maio 2003).

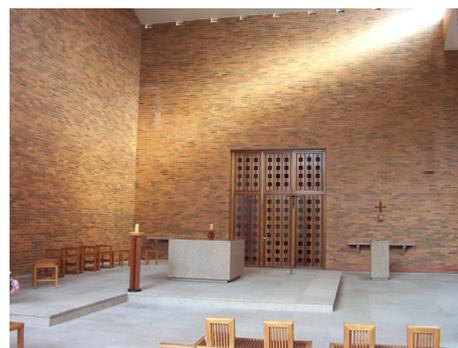


Fig. 256 e 257: Raios de luz iluminando o altar, em diferentes horários, durante a parte da tarde. Ao fundo, a Porta da Capela do Santíssimo Sacramento. (Fotos da autora, novembro 2003).

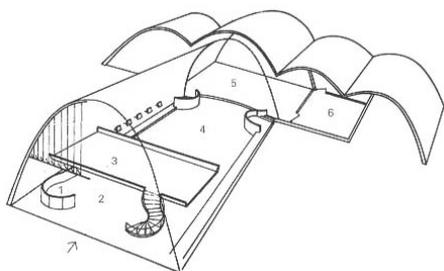


Fig. 259 e 260: Entrada de luz em direção ao altar na Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha em Belo Horizonte. (Foto da autora, novembro 2003). (Fonte da figura 260: UNDERWOOD, 2002).



Fig. 258: Igreja do Coro em Belo Horizonte. (Foto da autora, novembro 2003).

Pode-se encontrar a referência para a quebra e o escalonamento do volume da Igreja do Coro e do Altar do MNSG, na Igreja de São Francisco de Assis (Oscar Niemeyer, 1943) também em Belo Horizonte. "A abóbada maior cobre a nave, sendo interrompida na altura do início do altar, de modo a criar uma clarabóia para iluminá-lo".¹⁵⁴ Não é de se estranhar, já que Bolonha trabalhou para Niemeyer desenhando este projeto.

Mas na própria obra de Bolonha é possível buscar referências anteriores quanto à entrada de luz em lugares de culto, e à relação interno-externo permitida pelo tipo de aberturas utilizadas para estes espaços. No projeto para a Casa Accioly (Petrópolis, 1949-51), a Capela Santa Maria já

¹⁵⁴ CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

indicava as intenções futuras de Francisco Bolonha. Neste projeto, o arquiteto também localiza a capela ao lado de um jardim interno, e propõe para o limite entre eles um fechamento em veneziana de madeira que, além de proporcionar um discreto e delicado contato do interior com o exterior do edifício, filtra a luz e traz uma ambiência particular ao lugar.

Da mesma forma que em Belo Horizonte e em Petrópolis, Bolonha localiza a Capela São José do Educandário Dom Silvério (Cataguases, 1954), ao lado de um pátio interno. A composição em L dos blocos do Educandário dá origem a este pátio, que se fecha pela configuração dos muros do terreno vizinho e da fachada frontal. Entre a capela e o jardim, também estão presentes as venezianas de madeira, mas apenas a partir da altura aproximada de 3,00 m. Abaixo delas, encontram-se janelas de correr (peitoril na altura de aproximadamente 1.00m) que fazem uma ligação mais direta com o pátio.

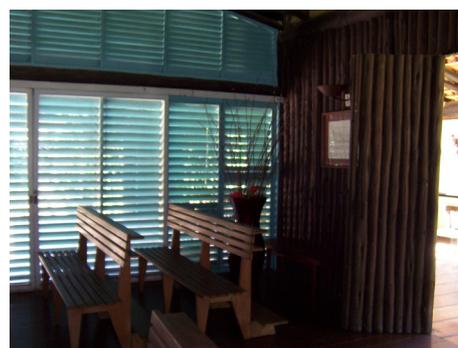


Fig. 261 e 262: Venezianas de madeira da Capela Santa Maria na Casa Accioly em Petrópolis. (Fotos da autora, abril 2003).

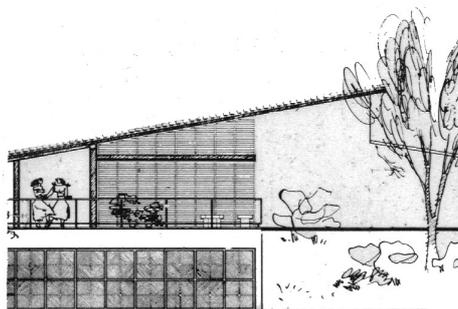


Fig. 263, 264 e 265: Fachada lateral da Casa Accioly, indicando a inclinação do telhado na Capela Santa Maria em Petrópolis (Fonte: L'Architecture d'Aujourd'hui 42_43) . Vista da Capela São José em Cataguases. Detalhe do interior da Capela São José. (Fotos da autora, outubro 2003).

A solução de seteiras do chão ao teto foi utilizada novamente por Bolonha no Estudo Preliminar para o mosteiro feminino da cidade de São Sebastião do Alto (RJ).¹⁵⁵ Bolonha utiliza para o altar desta igreja o mesmo lay-out do altar do MNSG. As seteiras de São Sebastião do Alto são posicionadas na diagonal, pois Bolonha opta por direcionar a entrada de luz para o altar, como observamos na planta abaixo e valoriza deste modo, um aspecto simbólico importante para a vida religiosa – os raios de luz na direção do espaço sagrado do presbitério.

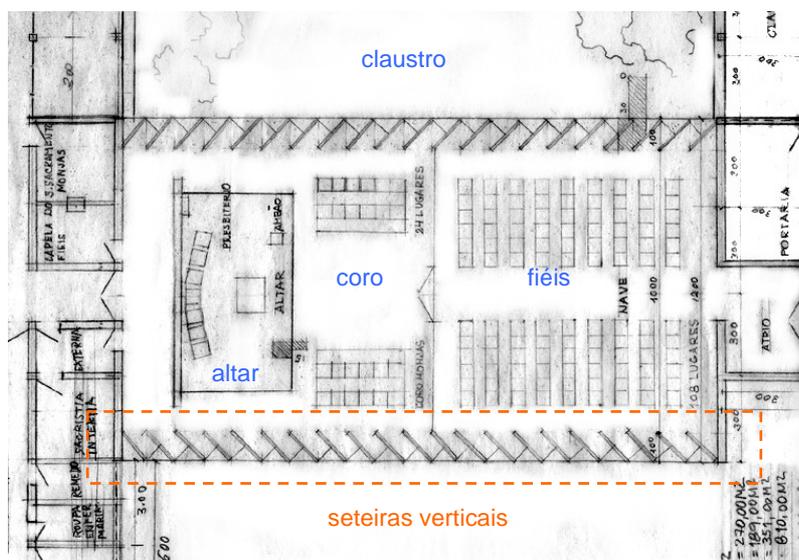


Fig. 266: Planta da Igreja do Mosteiro de São Sebastião do Alto (Fonte: Francisco Bolonha).

¹⁵⁵ Bolonha cedeu-nos em janeiro de 2003 dois desenhos relativos ao estudo de um mosteiro feminino para 20 monjas (plantas do térreo e sub-solo), que foram identificados em Belo Horizonte como sendo para a cidade de São Sebastião do Alto. O projeto não foi adiante. No acervo do Instituto Francisca de Souza Peixoto foram encontrados desenhos digitalizados referentes a este mesmo projeto, sem indicação de data de elaboração.

Um outro estudo preliminar para uma Igreja que possui características do modo de projetar de Francisco Bolonha foi encontrado no acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação da UFRJ. O arquiteto não se recorda precisamente dos dados deste estudo (data ou local), mas reconhece que é de sua autoria. A modulação da estrutura e a forma de ordenar as seteiras vêm mostrar opções de projeto que são sempre repetidas e aperfeiçoadas.

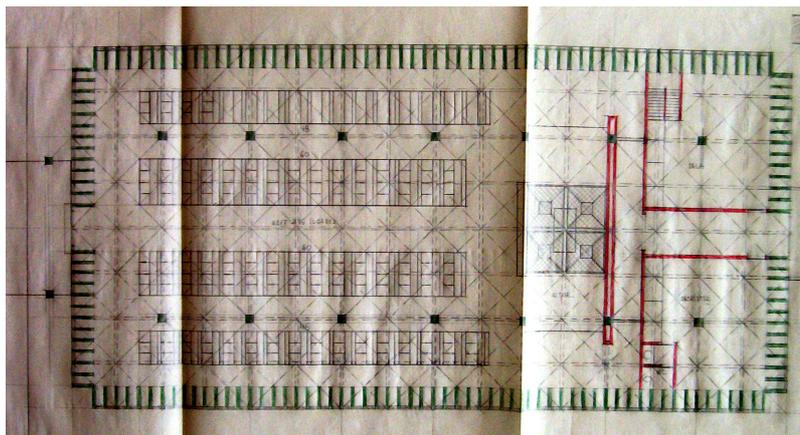


Fig. 267: Estudo para Igreja, de autoria de Francisco Bolonha. (Fonte: NPD/FAU/UFRJ).

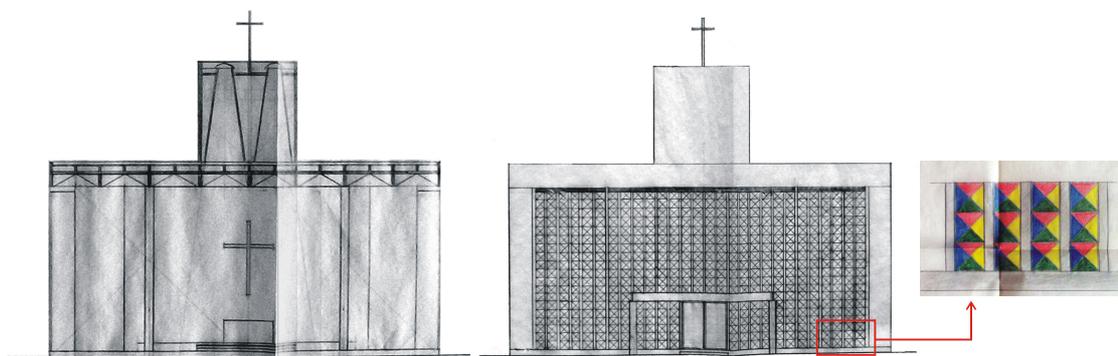


Fig. 268: Corte Transversal, Fachada Principal e detalhe do estudo de cores para os vitrais. Sem escala. (Montagem da autora sobre desenhos do NPD/FAU/UFRJ).



Fig. 269: Em tracejado azul claro, o antigo limite da grade da clausura que ficava entre o altar e a nave da Igreja do Coro. (Foto da autora, maio 2003).

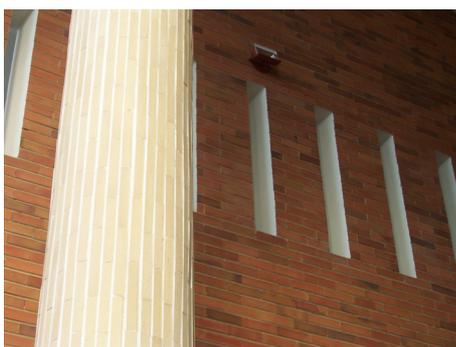


Fig. 270: Seteiras da Igreja dos Fiéis, lado esquerdo, de frente para o altar. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 271: Detalhe das seteiras, lado direito. (Foto da autora, novembro 2003).

O teto inclinado que observamos nas duas capelas (a Capela Santa Maria em Petrópolis e a Capela São José em Cataguases), e que se fez presente no projeto de Bolonha para a Igreja dos Fiéis no MNSG desde a primeira versão, só pôde ser construído em Belo Horizonte no ano de 1958.

A nave dos Fiéis é limitada por dois planos verticais laterais, onde estão inseridas as pequenas seteiras de 1 m de altura, que ventilam e iluminam de forma singela e cadenciada, o espaço interior. Como estão a 5 m do chão, não permitem contato visual com o exterior – o claustro na lateral direita. As colunas de sustentação da laje – elementos retilíneos verticais distribuídos em malha modulada – definem dois outros planos verticais paralelos e auxiliam na imposição da direção ao altar. A igreja possui um de seus quatro planos de fechamento interrompido (o frontal), mas mesmo assim, ele define o limite da igreja. Conforme foi mencionado anteriormente, mesmo sem as grades da clausura (figura 269), a configuração da Igreja faz com que não se ultrapasse o limite espacial.

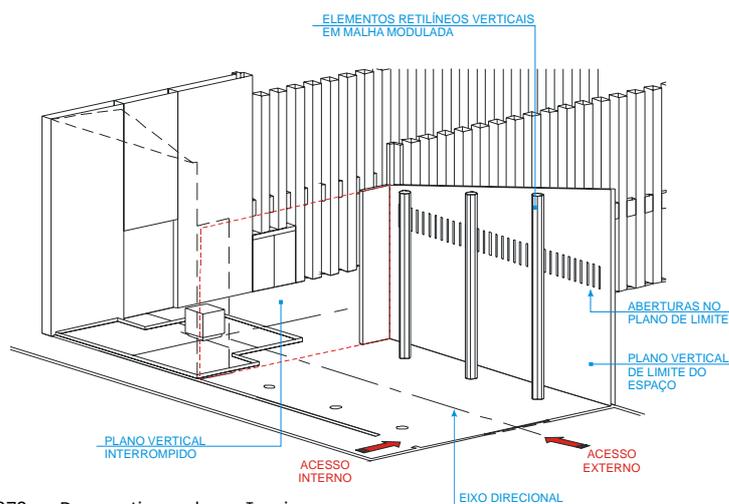


Fig. 272: Perspectiva das Igrejas. (Desenho da autora).

Através da análise dos desenhos do arquivo do MNSG, verificamos que Francisco Bologna queria a Igreja dos Fiéis como a do Coro: sem pilar algum que atrapalhasse a espacialidade plena que pretendia dar ao lugar. Conta-nos resignado e sem maiores detalhes, que a colocação dos pilares – antes em número de 10, e depois 6 – foi decidida pelo engenheiro calculista. Já que eram necessários, que se mostrassem nus, em concreto aparente, esta era sua vontade. No entanto, as irmãs decidiram por conta própria revesti-los com as finas pastilhas brancas, acentuando ainda mais a verticalidade de cada uma delas (verificar figura 270, da página anterior).

Da Igreja dos Fiéis, foi encontrado um estudo do arquiteto, referente à algumas modificações a estudar, em um papel manteiga desenhado a lápis (tamanho A4), datado de 24 de outubro de 1958. Na parte inferior esquerda do desenho, uma observação: “As partes a eliminar estão em vermelho”. Nesta planta, já se encontravam desenhados os seis pilares, com as alturas definidas.

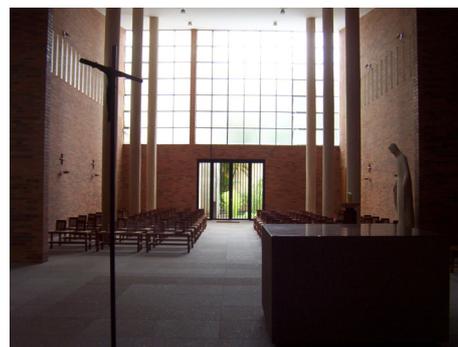


Fig. 273: Vista do Altar para a Nave da Igreja dos Fiéis. (Foto da autora, novembro 2003).

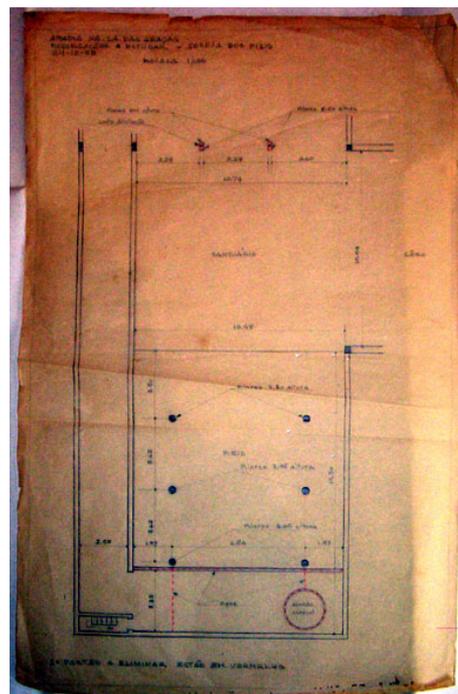


Fig. 274: Croquis de Francisco Bologna “Modificações a Estudar”, para a Igreja dos Fiéis. (Foto da autora, a partir do acervo do MNSG, novembro 2003).

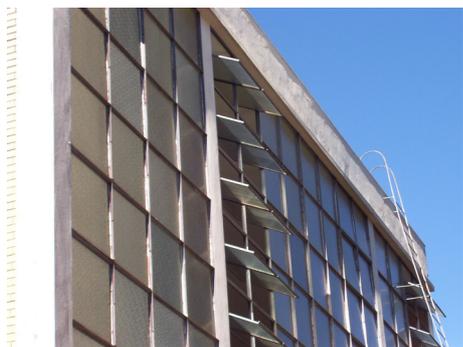


Fig. 275: Vista interna do janelão da Igreja dos Fiéis. (Fotos da autora, maio 2003).

Para o plano do fundo da Igreja dos Fiéis, por onde é feito o acesso externo, vimos que Bolonha projetou um grande pano de vidro (verificar fig. 254, p. 172 – primeira perspectiva). A esquadria é composta por diversos quadros menores, alguns móveis e outros fixos, todos com vidros foscos. Segundo um dos depoimentos de Ir. Hildegardis, um vitral desenhado por uma das monjas deveria ter sido executado para esta esquadria, mas a falta de recursos impediu a reprodução da obra, que teria motivos religiosos, com traços infantis. Dos desenhos encontrados no acervo do MNSG, foi possível observar que as decisões eram sempre tomadas em conjunto, a partir do proposto por Francisco Bolonha. Uma prancha em papel manteiga, intitulada “Janelão da Parte dos Fiéis – Bloco 4”, datada de 9 de fevereiro de 1959, mostra algumas modificações em relação à quantidade de quadros fixos e móveis desta esquadria.

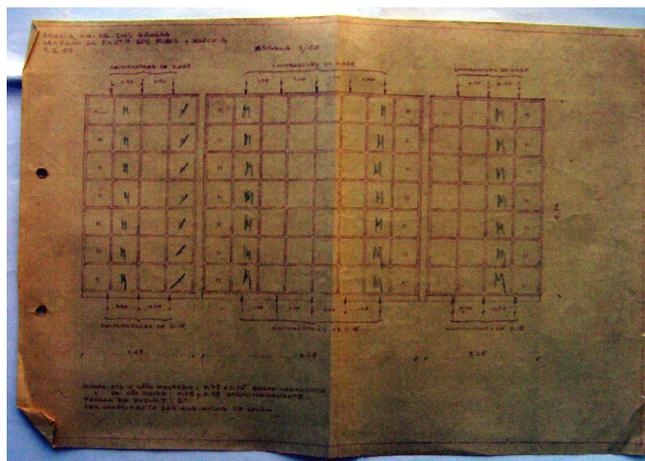
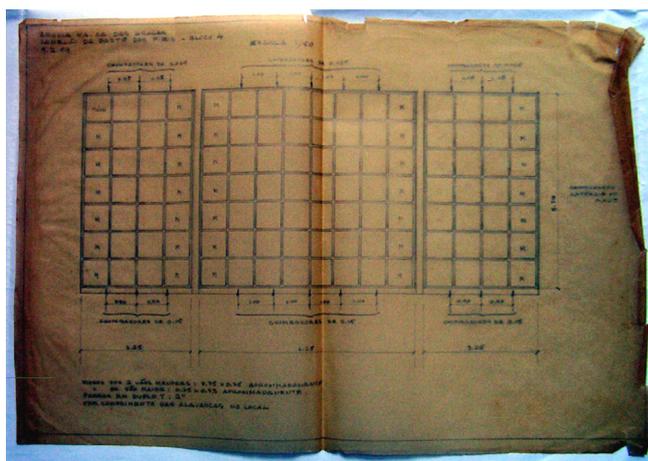


Fig. 276 e 277: Original em papel manteiga do desenho “Janelão da Parte dos Fiéis – Bloco 4” e cópia heliográfica correspondente, com a indicação de um número maior de quadros móveis. (Fonte: MNSG).

Esta janela, além de proporcionar uma luz plena para o interior da igreja, possibilita aos fiéis olharem o céu no momento em que voltam da mesa da comunhão em direção aos seus lugares.



Fig. 278: Igreja dos Fiéis em fim de tarde. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 279: Porta da Capela do Santíssimo Sacramento. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 280: Detalhe do painel colorido na Capela do Santíssimo Sacramento. (Foto da autora, novembro 2003).

Do lado esquerdo da composição, ao longo do mesmo eixo direcional da Igreja dos Fiéis, encontra-se a Capela do Santíssimo Sacramento.¹⁵⁶ Para o vão entre o Altar e esta capela, Bolonha projetou na época de preparação para o cinquentenário da fundação da comunidade, a esquadria em madeira com os quadrados vazados, que mencionamos anteriormente (verificar fig. 105, p. 118). Com pequenas aberturas – através do combogó da galeria que liga a portaria à Igreja, a luz do sol atravessa o painel colorido que permite o acesso dos fiéis a esta mesma Capela (do Santíssimo Sacramento) e mancha suavemente o chão e as paredes. Em determinadas épocas do ano – março e setembro – quando o sol está mais baixo no horizonte, o caminho desta luz é diferente, e vai desenhar na hora da missa, formas abstratas e feixes coloridos na direção do altar. Em dias de domingo, quando se usa incenso, o espetáculo é ainda maior com a fumaça que se espalha e colore o vazio, causando até uma certa distração por parte do público visitante (leigo ou religioso) que diz não conseguir se concentrar em oração. Mas ela não se traduz no maravilhamento deste instante?

O painel colorido da Capela do Santíssimo desenhado inicialmente por Bolonha era composto de quadros menores do que aqueles que hoje lá se encontram.¹⁵⁷ Segundo Ir. Hildegardis, o marceneiro não conseguiu

¹⁵⁶ A Capela do Santíssimo Sacramento abriga o Sacrário, que é onde são guardadas as hóstias já consagradas para a Eucaristia.

¹⁵⁷ Irmã Hildegardis nos conta que os vidros especificados não puderam ser trazidos do exterior por causa do custo. Assim, de início optaram por fazer um sanduíche de dois vidros incolores com pedaços de papel celofane colorido, que depois de algum tempo, por causa da incidência de sol, enrugaram. Para surpresa da comunidade e dos fiéis, deixavam as manchas coloridas ainda mais bonitas e intrigantes, afinal, como um vidro liso poderia gerar reflexos ondulados? Hoje, os vidros que compõem o painel estão pintados.

executar os quadros desenhados por Bolonha por falta de habilidade. Mas isto não foi obstáculo para a riqueza espacial com os resultados obtidos, como ficou bastante claro a partir dos depoimentos e um determinado desenho elaborado por uma das monjas.



Fig. 281 e 282: A luz que é louvada no interior da Capela do Santíssimo Sacramento. (Fotos da autora, novembro e maio de 2003, respectivamente).

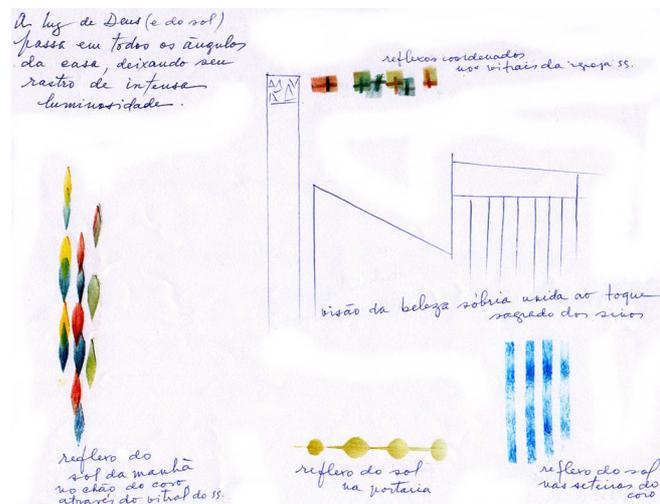
Fig. 283: Desenho de Ir. Agostinha, elaborado em maio de 2003.

“A luz de Deus (e do sol) passa em todos os ângulos da casa, deixando seu rastro de intensa luminosidade”.

Acima à direita: “Reflexos coordenados dos vitrais na Igreja do SS”.

Em baixo, da esquerda para a direita: “Reflexo do sol da manhã no chão do coro através do vitral do SS. Reflexo do sol na portaria. Reflexo do sol nas seteiras do coro”.

No meio, sobre o Mosteiro: “Visão da beleza sóbria unida ao toque sagrado dos sinos”.



A partir da análise dos desenhos de projeto encontrados, observamos que a igreja não sofreu modificações significativas em relação à planta baixa idealizada por Bolonha, já que a solução espacial definida foi habilidosa e agradou à comunidade. As alterações que ocorreram se referem a algumas medidas verticais (o pé-direito passa de 8,40 para 8,80 m na Igreja do Coro e de 9,40 para 9,90 m no Altar) e às aberturas pretendidas em direção ao claustro. A Igreja do Coro, ao contrário do que vimos quando comentamos as fachadas do edifício, foi ficando cada vez mais aberta e transparente ao longo do processo de projeto.

Nos desenhos da primeira versão, as aberturas projetadas por Bolonha para ambas as naves eram iguais: as pequenas seteiras na altura de aproximadamente 5,0m faziam a iluminação e a ventilação nestes espaços. Do conjunto de desenhos referentes à primeira versão não constava um corte longitudinal passando pela nave dos fiéis.

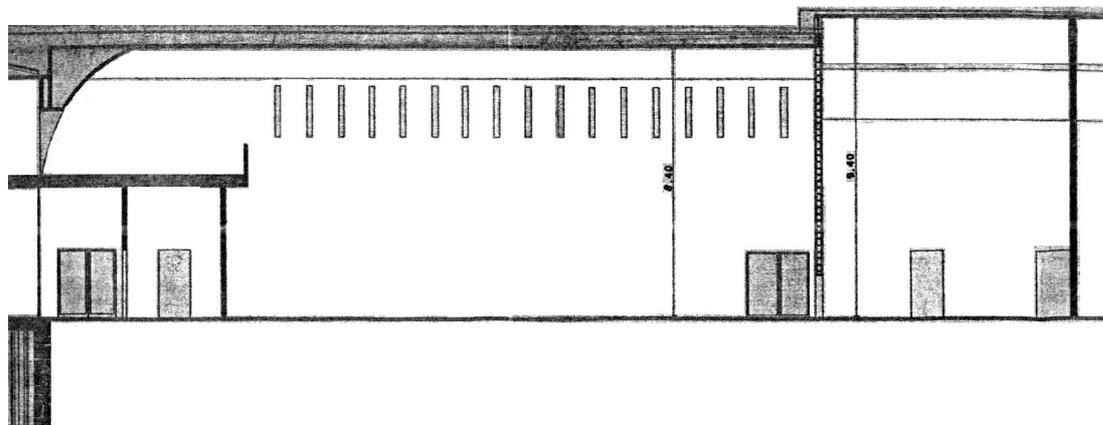


Fig. 284: Corte longitudinal na Igreja do Coro. Primeira versão de projeto. (Fonte: Arquivo MMSG).

Na segunda versão, Bolonha aumenta a superfície de aberturas da nave do Coro, e projeta para os novos vãos, brises horizontais, demonstrando clara preocupação com a insolação, já que uma das laterais da igreja recebe diretamente o sol durante toda a parte da tarde. Na primeira versão de projeto isto não havia sido feito, já que as aberturas eram bem menores, apesar de posicionadas nos mesmos locais.

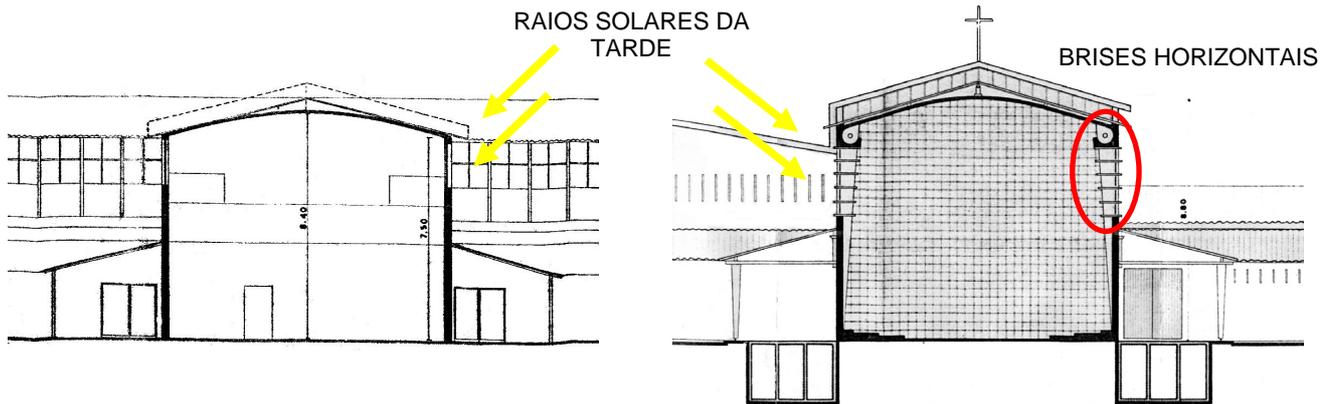


Fig. 285 e 286: Cortes transversais na Igreja do Coro. O primeiro, na direção dos Blocos 3 e 5. O segundo, na direção da Igreja dos Fiéis. (Fonte: Arquivo MNSG)

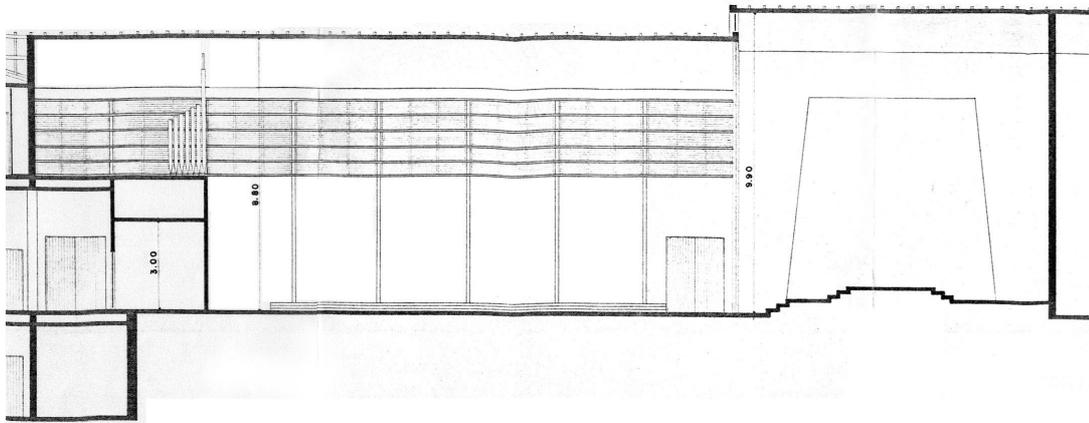


Fig. 287: Corte longitudinal na Igreja do Coro. Segunda versão de projeto. (Fonte: Arquivo MNSG).

Ainda na segunda versão de projeto Bolonha introduz uma sanca abaulada para iluminação indireta no teto da nave do Coro, detalhe que iria construir de fato, cerca de dois anos mais tarde na residência de Nanzita Salgado em Cataguases (1954). Na igreja do MNSG, as duas águas do teto inclinado se unem através de uma curva suave, como se pode ver nas figuras 285 e 286.

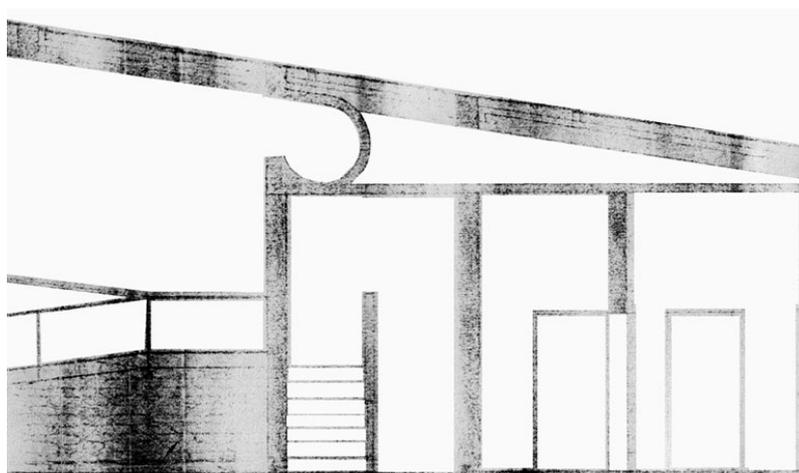


Fig. 288: Fotografia da sala de estar da Casa Nanzita Salgado (Cataguases, 1954). (Foto da autora). Fig. 289: Corte longitudinal da Casa Nanzita Salgado. (Fonte: Instituto Francisca de Souza Peixoto).

Vimos ao longo das análises, que as modificações vão permitindo que Bolonha transforme o ambiente interno das igrejas em um lugar mais claro, e principalmente mais aberto, no caso da nave dos fiéis. As seteiras projetadas do chão ao teto, acabaram por retirar a necessidade da sanca projetada na segunda versão. Para os vãos entre elas, Bolonha determinou a colocação de esquadrias de ferro pivotantes, com vidros que diminuíssem a intensidade da luz dentro da Igreja, em direção às estalas. Deixou que a escolha entre os tipos verde liso ou incolor fosco ficasse por



Fig. 293, 294, 295 e 296: Desenhos dos quatro lados do altar. Estes símbolos foram copiados dos desenhos originais feitos pela Ir. Hildegardis para o altar provisório de concreto que permaneceu e serviu à Igreja até o início dos anos 90.

O LUGAR DA FUNDAÇÃO

A pedra de granito maciça do altar pesa 7 toneladas e veio do interior de São Paulo em setembro de 1990. Sobre cada um dos quatro lados encontram-se símbolos do mosteiro e da comunidade desenhados em baixo relevo. Sob esta pedra, encontram-se enterradas relíquias de Santa Lúcia e de Santa Inês, e o cofre da fundação, dentro do qual estão relíquias da Santa Cruz de Jerusalém, que testemunham a data e o lugar da fundação do mosteiro. Estes tipos de objetos são aqueles que manifestam o sagrado, que revelam algo importante e rico em significado para a comunidade. A Cruz em madeira que fica ao fundo da Igreja do Coro, por exemplo, ainda é a mesma que marcava o centro do mosteiro na data da fundação. Por ter ficado exposta às intempéries durante muitos anos, precisou ser restaurada e hoje tem tamanho menor do que inicialmente. Sua importância ficou claramente retratada em um dos desenhos elaborados pelas monjas.

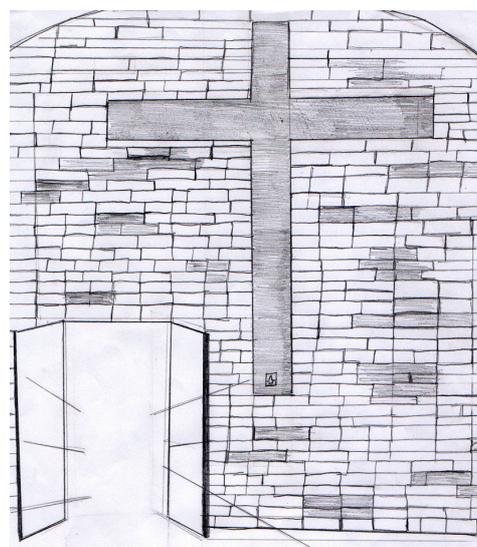


Fig. 297: Desenho coletado na primeira visita ao mosteiro, em maio de 2003. Nesta cruz também se encontram relíquias da Santa Cruz de Jerusalém.

DOS CLAUSTROS DO MOSTEIRO

O capítulo de n. 4 da Regra Beneditina, "Quais são os instrumentos das boas obras", discorre sobre como deve agir e o que deve ou não fazer um monge: amar ao próximo, não matar, não cobiçar, reconfortar os pobres, vestir os nus, não se afastar da caridade... Ao fim de seus 77 versículos, aponta: "São, porém, os claustros do mosteiro e a estabilidade na comunidade a oficina onde executaremos diligentemente tudo isso".

Foi ainda na alta Idade Média que se passou a conceder atenção especial aos claustros. A partir da construção de um claustro em mármore no Mosteiro de Cluny (1050), pode-se dizer que estes espaços alcançaram uma nova escala de evolução e que passaram a ser o motivo arquitetônico principal de todo o mosteiro. Nos séculos seguintes, as variações arquitetônicas foram ilimitadas e o claustro passou também a expor esculturas e imagens, o que aumentou ainda mais a carga espiritual do lugar.¹⁵⁸

Estes pátios internos, na maioria das vezes posicionados ao lado da Igreja, funcionam como jardins de contemplação e meditação. Proporcionam em suas galerias um caminhar silencioso, um lugar de intimidade, no qual é possível a interiorização. Nos bancos distribuídos em torno do claustro, os monges de Gallen faziam a leitura da Santa Regra, já que não havia sido prevista a Sala Capitular.¹⁵⁹

"CAPÍTULO 4 - Quais são os instrumentos das boas obras

[1] Primeiramente, amar ao Senhor Deus de todo o coração, com toda a alma, com todas as forças. [2] Depois, amar ao próximo como a si mesmo. [3] Em seguida, não matar. [4] Não cometer adultério. [5] Não furtar. [6] Não cobiçar. [7] Não levantar falso testemunho. [8] Honrar todos os homens. [9] E não fazer a outrem o que não quer que lhe seja feito. [10] Abnegar-se a si mesmo para seguir o Cristo. [11] Castigar o corpo. [12] Não abraçar as delícias. [13] Amar o jejum. [14] Reconfortar os pobres. [15] Vestir os nus. [16] Visitar os enfermos. [17] Sepultar os mortos. [18] Socorrer na tribulação. [19] Consolar o que sofre. [20] Fazer-se alheio às coisas do mundo. [21] Nada antepor ao amor de Cristo.

(...)

[75] Eis aí os instrumentos da arte espiritual: [76] se forem postos em ação por nós, dia e noite, sem cessar, e devolvidos no dia do juízo, seremos recompensados pelo Senhor com aquele prêmio que Ele mesmo prometeu: [77] "O que olhos não viram nem ouvidos ouviram preparou Deus para aqueles que o amam". [78] São, porém, os claustros do mosteiro e a estabilidade na comunidade a oficina onde executaremos diligentemente tudo isso."

¹⁵⁸ BRAUNFELS, Wolfgang. Op. Cit., p. 118.

¹⁵⁹ Ibid., p. 64. Comparar com o esquema da planta do Mosteiro de San Gallen, na Suíça, na página 81.



Fig. 222: Sala da Comunidade, Segundo Pavimento. (Foto da autora, novembro 2003).

Uma outra área, projetada na extremidade oposta de X' no sub-solo, hoje também é usada como Sala da Comunidade (foi transformada para este fim). Na segunda versão de projeto, Bolonha havia deixado esta área livre sob o pilotis, para ser usada como varanda. A área similar na extremidade oposta (lado noroeste), Bolonha também havia deixado livre para ser utilizada futuramente como garagem.

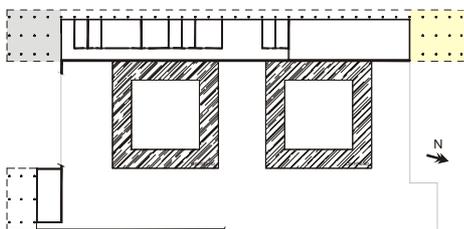


Fig. 223: Localização da Varanda (em cinza) e da Garagem (em amarelo). Sub-solo. Segunda versão de projeto. (Desenho da autora).

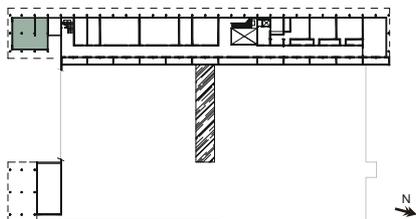


Fig. 224: Localização da outra Sala da Comunidade (verde). Sub-solo. Obra construída. (Desenho da autora).



Fig. 225: Sala da Comunidade, Sub-solo. (Foto da autora, novembro 2003).

Segundo a Regra Beneditina, o lugar destinado ao repouso também deve corresponder com o modo de vida que levam os monges. Apesar de São Bento recomendar que se durma em grupos, é bastante comum encontrarmos nos mosteiros da Idade Média as chamadas **celas** individuais. Agrupadas nos conjuntos de dormitórios, podem também estar localizadas em pavimentos diferentes.

Mas a cela para os monges não é apenas o lugar onde se dorme. Entre os anos 300 e 600, quando os eremitas se retiraram da sociedade em busca da solidão do deserto, a cela era o lugar onde se abrigavam e se recolhiam. Esta ansiedade de retirar-se do mundo para estar com Deus e consigo mesmo, como já havíamos comentado no item sobre a clausura, deu origem ao monaquismo (oriental e ocidental). Ao redor das primeiras celas, agruparam-se pessoas e fundaram-se os mosteiros. No Monte Cassino, na Itália, surgiu o primeiro mosteiro beneditino, fundado por São Bento de Núrsia.

Assim, “a cela é sinal da morada do monge, um pequeno espaço que o monge construiu para si mesmo (...) É nela que ele permanece em oração e meditação”.¹⁴⁴ Permanecer na cela, de acordo com GRÜN (monge e estudioso alemão da Abadia de Münsterschwarzach), significa permanecer em si mesmo e é a condição para o progresso humano e espiritual. É este estado de interiorização máxima que irá proporcionar a ordem interior, da qual todo ser humano necessita. E para os primeiros monges, este encontro consigo mesmo é que geraria o verdadeiro encontro com Deus.

¹⁴⁴ GRÜN, Anselm. **O céu começa em você: a sabedoria dos padres do deserto para hoje**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000, p. 33.

“CAPÍTULO 22 - Como devem dormir os monges

[1] Durma cada um em uma cama. [2] Tenham seus leitos de acordo com o modo de viver monástico e conforme o abade distribuir. [3] Se for possível, durmam todos num mesmo lugar; se, porém, o número não o permitir, durmam aos grupos de dez ou vinte, em companhia de monges mais velhos que sejam solícitos para com eles. (...)”

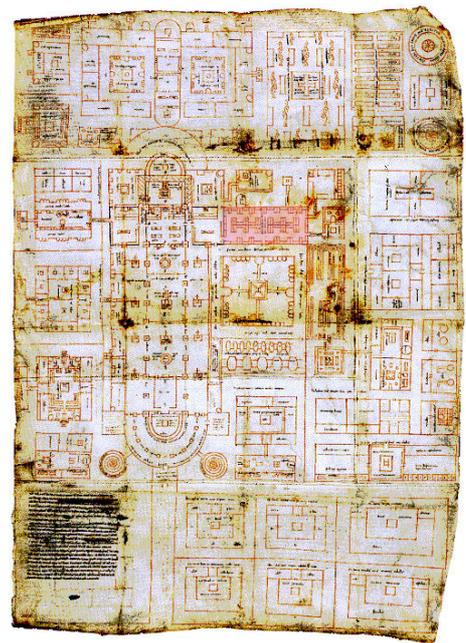


Fig. 226: Planta de Gallen: em rosa, a área de dormitório coletivo. (Fonte: <http://www.stibi.ch/e/lapidarium/abbymap.htm>).

Procurando pela etimologia da palavra, temos que cela vem do antepositivo *ce/* que tem origem no Latim *cella* e quer dizer “pequeno compartimento com idéia de esconderijo”. Tanto pode ser o aposento de um religioso quanto o compartimento de um prisioneiro. Mais ainda, é todo e qualquer cômodo de reduzidas dimensões, uma casinhola, um lugar onde se recolhem pessoas para uma vida pia e penitente, um alvéolo, a cavidade da colméia.¹⁴⁵ A idéia de uma pequena célula que compõe um conjunto maior está presente no sentido originário da palavra, e se aplica bem ao caso dos mosteiros.



Fig 227: Corredor das celas do pavimento térreo da Abadia de Santa Maria. (São Paulo, 1974-76). (Foto da autora, dezembro de 2003).

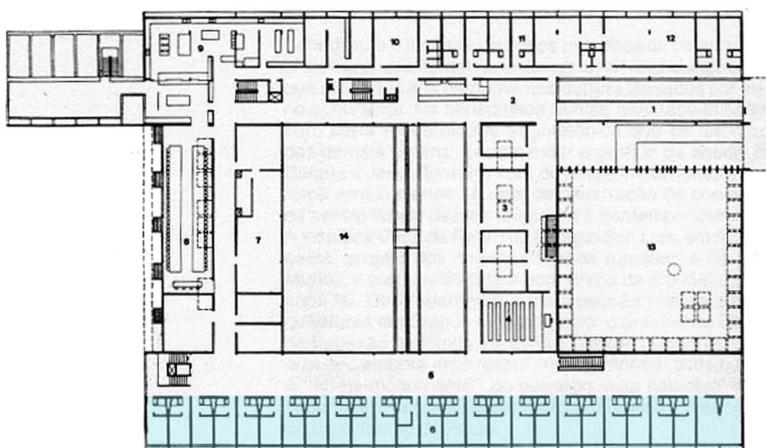


Fig. 228: Celas do primeiro pavimento da Abadia de Santa Maria. (São Paulo, 1974-76) (Fonte: Revista Projeto n. 137, dez-1990 e jan-1991).

¹⁴⁵ HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

O conjunto de celas do MNSG está localizado no segundo pavimento da edificação desde o primeiro projeto. Pode-se dizer que está como previsto por Bolonha. Apenas a área do Bloco 5 sofreu ajustes, mesmo depois da decisão da comunidade de construí-lo. Atualmente as celas de todos os blocos se abrem ou para os jardins internos, ou para a área livre nos fundos do terreno. Em ambos os casos, são os locais mais silenciosos e mais afastados da rua de acesso.



Fig. 229: Vista da janela de uma das celas, para o Claustro Santa Cecília. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003).

Na verdade, todo o segundo pavimento – que é de uso exclusivo das monjas – é um local silencioso. Bolonha havia projetado para cada extremidade do extenso corredor ao longo de X', janelas amplas que pudessem trazer a luz ao fundo da perspectiva. Além disto, para quebrar a

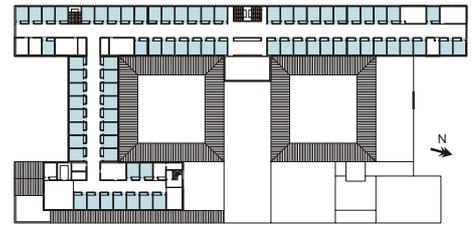


Fig. 230: Localização das celas. Segunda versão de projeto. (Desenho da autora).

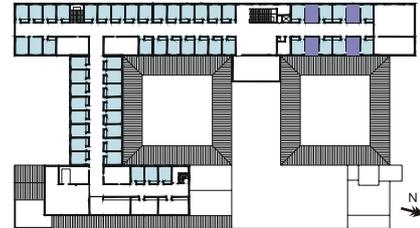


Fig. 231: Localização das celas. Obra construída. (Desenho da autora).



Fig. 232: Vista para os fundos do terreno do mosteiro. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003).

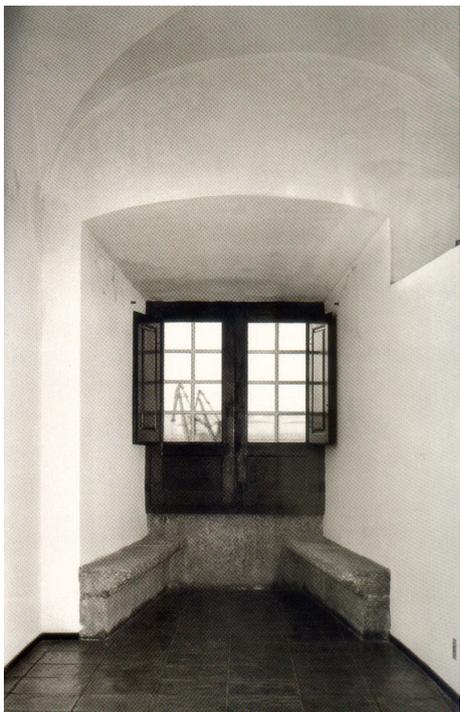


Fig. 233: Bancos de cantaria do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, ao fim do corredor. (Fonte: ROCHA, 1991).



Fig. 234: Nicho das celas nos corredores do segundo pavimento. (Foto da autora, novembro 2003).

monotonia da circulação, procurou alternar a localização dos nichos de entrada das celas, de cada lado do corredor. Estes nichos, juntamente com as paredes pintadas de branco¹⁴⁶, não deixam de nos remeter às grossas paredes caiadas das antigas construções religiosas.

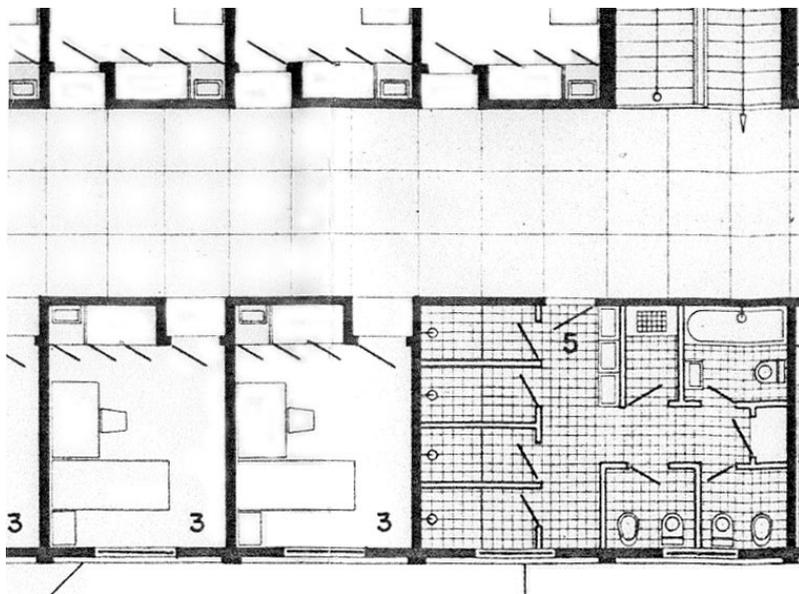


Fig. 235: Trecho do Segundo Pavimento: Celas e Sanitário. Primeira versão de projeto. (Fonte: MNSG).

Mas estes nichos são na verdade, consequência dos armários embutidos de cada uma das celas. A opção de Bolonha por alinhar internamente todas as portas (armários e acesso à cela), acabou por conferir aos corredores uma ambientação característica dos mosteiros tradicionais. Além disto, promovem ainda mais privacidade para as monjas na entrada

¹⁴⁶ Os corredores têm acabamento de piso cerâmico e pintura branca no teto e nas paredes.

de suas celas. De acordo com os costumes beneditinos, umas não entram nas celas das outras, a não ser que sejam convidadas. Mas raramente isto ocorre. Normalmente os chamados, recados e breves conversas dão-se na porta das celas e a presença dos nichos colabora para que o som não se espalhe pelo corredor.

E na cela, as monjas desfrutam do maior silêncio e intimidade do seu espaço de habitar. Ali estão a sós com Deus. A cela também é considerada como mais um espaço sagrado. É um lugar de paz, tranqüilidade e repouso. Se comparada ao quarto anterior à vida monástica, “é a mesma coisa. É um lugar que eu posso ir, ficar só, é a mesma coisa. Na cela eu posso ficar de qualquer jeito, eu estou livre dentro da cela”, diz um dos depoimentos.

Vemos que as monjas se apropriam do espaço interno das celas como nós nos apropriamos de nossos quartos. Algumas modificam a disposição dos móveis de acordo com o gosto pessoal, a conveniência ou o trabalho que desempenham. É possível encontrar livros, dicionários, correspondências, caixas, ferramentas, papéis, rolos de plantas, imagens ou crucifixos, enfim, objetos que personalizam o ambiente e que podem ser identificados com a maneira de ser de cada uma.¹⁴⁷ Celas organizadas, celas menos arrumadas, celas mais “bagunçadas”, enfim, celas apropriadas. É preciso lembrar, entretanto, que caso haja um pedido da Abadessa por conta de uma necessidade, para que a monja desocupe a cela em que vive, ela deve se mudar para outra sem interferências.

¹⁴⁷ Mas não há objetos pessoais, pois não podem possuir nada. Tudo é da comunidade.



Fig. 236: Cella desocupada do MMSG. (Foto da autora, novembro de 2003).



Fig. 237: Cella ocupada do MMSG. (Foto: Beatriz Oliveira, novembro 2003).



Fig. 238: Lavatório e armário de uma cela. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 239: Corredor do pavimento superior do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, do lado da Ilha das Cobras. (Fonte: ROCHA, 1991).

Vimos na planta baixa (figura 235) que o arquiteto previu a instalação de lavatórios em todas as celas. Entretanto, no início da construção, Madre Luzia recusou a sua colocação, pois os considerava desnecessários: um luxo de que a Ordem não deveria desfrutar. Atualmente, todas já possuem lavatório, e aquelas do Bloco 5 (construídas posteriormente) por sua vez, são dotadas de banheiro como na Enfermaria, a fim de proporcionar maior conforto às irmãs.

A presença de longos e largos corredores pode parecer contraditória se pensarmos no pequeno fluxo destes espaços. No entanto, são necessários para ordenar as funções. Em oposição à caminhada sinuosa de acesso ao mosteiro, são interpretados como a retilínea caminhada diária da vida humana pelas monjas: "Caminhar, sempre caminhando... É o que me encanta dentro da minha vida."¹⁴⁸ Todo o esquema de circulação (vertical e horizontal) foi pensado em função da necessidade de se chegar a todos os lugares no devido tempo, mas principalmente ao Coro, na hora dos ofícios.

Partiremos agora para os espaços da Igreja e dos Claustros, aos quais dedicaremos uma análise mais detalhada.

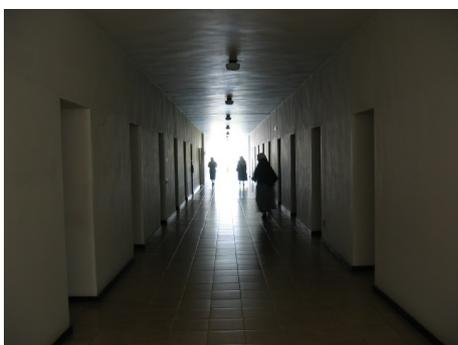


Fig. 240: Corredor dos Blocos 1, 3 e 5 do MNSG, segundo pavimento, com a entrada para as celas. (Foto da autora, novembro 2003).

¹⁴⁸ Irmã Hildegardis, maio de 2003.

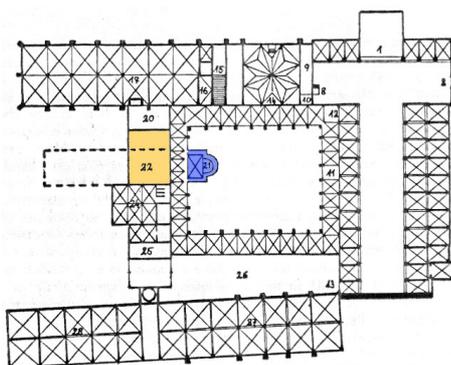


Fig. 298: Mosteiro de Eberbach (Alemanha). Em azul, a fonte. Em laranja, o refeitório. (Fonte: BRAUNFELS, 1974).



Fig. 299: Claustro do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. (Fonte: ROCHA, 1991).

A presença da água nos claustros passou a ser quase constante nos mosteiros cistercienses¹⁶⁰ por volta do século XII, como consequência da melhora dos sistemas hidráulicos e da preocupação dos monges com a higiene e a limpeza pessoal.¹⁶¹ Antes das refeições, lavavam as mãos e a cabeça na fonte em frente ao refeitório.¹⁶² Atualmente, o significado da água nos claustros passou a ser simbólico, com sentido de purificação. O Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, por exemplo, possui uma fonte no centro de seu claustro.

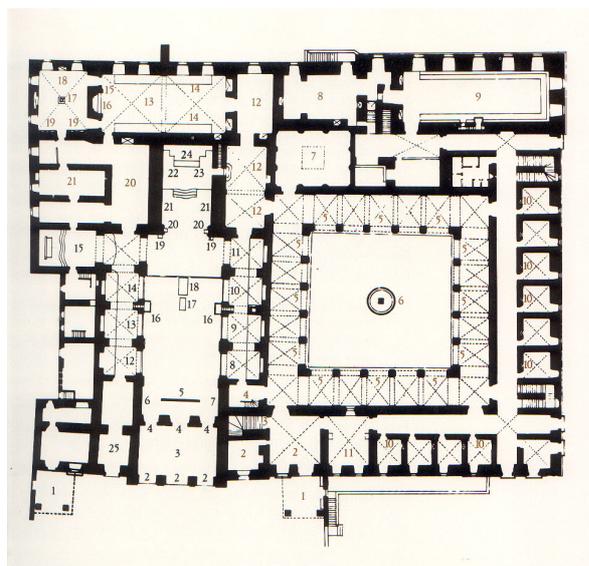


Fig. 300: Planta baixa do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. (Fonte: ROCHA, 1991).

¹⁶⁰ Por volta do século XI, o crescimento do número de mosteiros na Europa, e as modificações que a Regra de São Bento vinha sofrendo – diminuição do número de horas dedicadas ao trabalho manual, por exemplo – fizeram com que alguns monges optassem por sair de seus mosteiros de origem, para levar uma vida ainda mais pura. Não há indícios de que eles tinham intenção de fundar uma nova ordem, apenas decidiram basear suas vidas nos ensinamentos originais de São Bento. Ficaram conhecidos como cistercienses. (KINDER, 2000).

¹⁶¹ BRAUNFELS, Wolfgang. Op. cit.

¹⁶² Naquela época, os banhos diários ainda eram somente para os irmãos enfermos, conforme diz a Regra.

tarde (quando as noviças optam por passar o recreio em um deles). Para as horas mais silenciosas, as irmãs preferem o Claustro Santa Cecília, que é o mais afastado do hall da portaria. O Claustro Santa Cruz torna-se menos propício à introspecção, pois o corredor que o contorna é um pouco mais movimentado: por ele as monjas circulam durante todo o dia, para ir aos parlatórios e à portaria externa. Também fica próximo da copa e da cozinha, onde normalmente, as atividades são mais ruidosas, apesar da regra maior de silêncio em todo o mosteiro.



Fig. 305: Recreio das noviças no Claustro Santa Cecília. (Foto da autora).

Os corredores que contornam os claustros do MNSG não possuem aberturas diretas para o exterior: apenas pequenas seteiras na altura de 2 m, fazem a iluminação natural e a ventilação nestes espaços. Solução

semelhante a esta foi utilizada anteriormente por Francisco Bolonha na Casa Accioly, no corredor que liga a casa à Capela Santa Maria. As aberturas iluminam a passagem entre o sagrado e o profano e preparam para mudança de ambiente. Neste caso, as seteiras que se abrem para o pátio interno estão na altura dos olhos e permitem um contato visual direto com o exterior.

Mesmo o alegre recreio das noviças, com música, canto e vozes a brincar não torna o claustro um lugar tumultuado. Pelo contrário, deixa transbordar toda a poesia e autenticidade de um modo de ser diferenciado, que concede tanta paz aos que se aproximam.

Chamam-nos atenção em ambos os claustros, além do silêncio e da serenidade neles encontrada, a leveza e o detalhe dos pilares que sustentam o telhado cerâmico. A coluna em madeira tem a forma de um cone invertido – o diâmetro aumenta suavemente em direção à cobertura – e parece flutuar. Para evitar o apodrecimento da madeira, Bolonha faz com que as colunas não cheguem no chão, através do uso de um pino metálico, detalhe construtivo que também utilizou no alojamento para os monges do Mosteiro de São Bento no Alto da Boa Vista (1984-86), mudando a seção do pilar para quadrada. Na residência que projetou para Adolpho Bloch em Teresópolis (1966), o pilar também fica solto do chão. O detalhe construtivo, neste caso, foi desenvolvido pelo Engenheiro Isaac Hazan.



Fig. 306: Seteiras da circulação ao redor dos claustros no Mosteiro (Foto da autora, maio 2003).

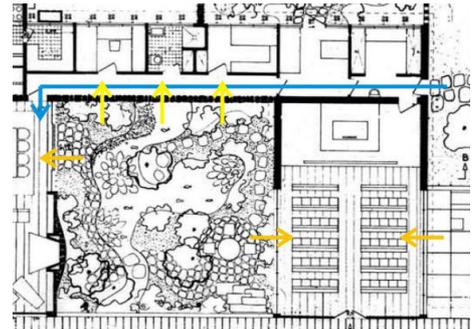


Fig. 307: Trecho da planta da Casa Accioly em Petrópolis, com as seteiras (em amarelo) ao longo do corredor (em azul) que liga a capela à sala de jantar. (Esquema sobre desenho publicado na L'Architecture d'Aujourd'hui 42_43)



Fig. 308: Vista do muro do claustro da Casa Accioly, com as seteiras. (Foto da autora, abril 2003).



Fig. 309: Detalhe dos pilares em madeira da Casa Adolpho Bloch (Teresópolis). (Fonte: Revista Manchete – Especial Trinta Anos – Bloch Editores).



Fig. 310 e 311: Detalhe dos pilares em Belo Horizonte e no Alto da Boa Vista (Rio de Janeiro). (Foto 310 da autora, maio 2003. Imagem 311: NPD/FAU/UFRJ).

Bolonha nos conta que depois de ter visto os pilares de eucalipto da galeria da Casa Accioly apodrecerem pelo contato com o solo, aprendeu que deveria suspender a estrutura, para impedir a umidade.

Descobrimos nos arquivos do MNSG um conjunto de desenhos denominado “Telhado”, contendo as plantas os blocos 1 e 2, e o detalhamento dos pilares dos dois claustros, com datas de março, agosto e setembro de 1952 respectivamente. A planta referente ao telhado do Bloco 4 tinha data de 1958.

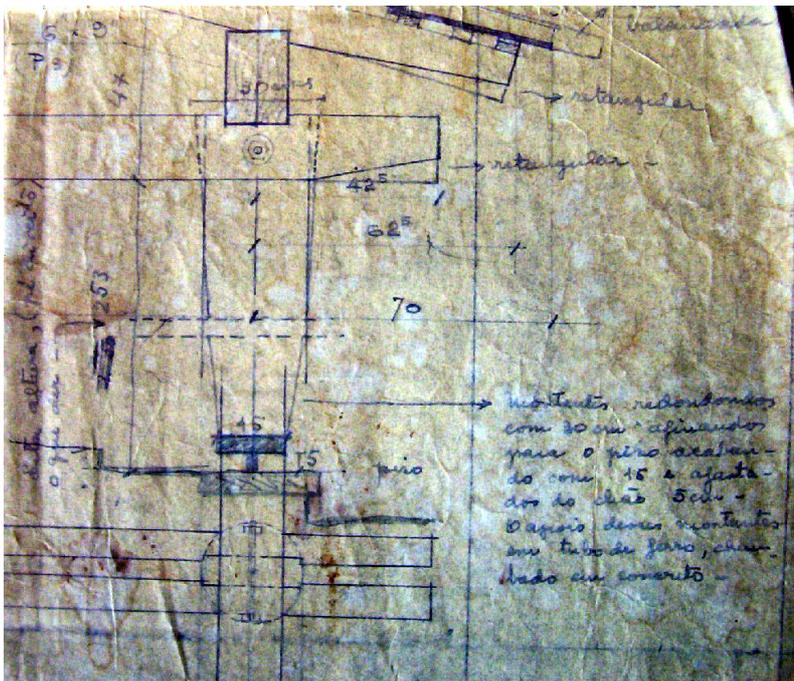


Fig. 312: Trecho da planta de detalhamento do telhado e colunas dos claustros. (Fonte: Arquivo MNSG).

O desenho do telhado dos claustros continha duas observações, sendo uma sobre as colunas que se afinam em direção ao chão – “Montantes redondos com 30 cm afinando para o piso acabando com 15 e afastados do chão 5 cm. O apoio desses montantes em tubo de ferro, chumbado em concreto” – e outra sobre especificação das telhas e os acabamentos do madeiramento do telhado, piso e paredes do claustro – “As telhas serão São Caetano tipo especial (mais moderno, para dar menor inclinação no telhado). As ripas pintadas de branco. O resto do madeiramento envernizado na cor da madeira. Madeira a ser usada de preferência Sucupira. Paredes do claustro branco sem rodapé. Piso granito.”

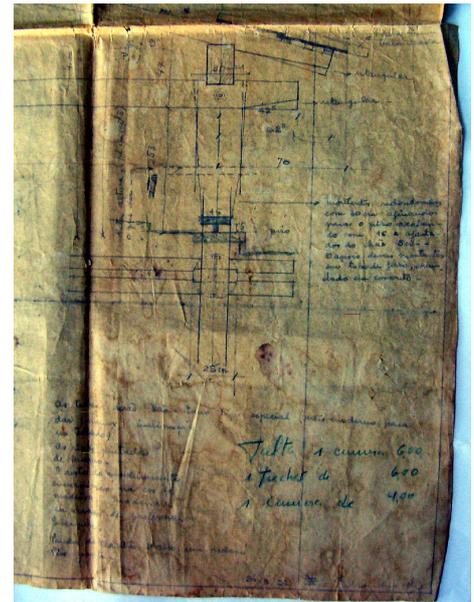


Fig. 313: As manchas do tempo no desenho de Francisco Bolonha para o MNSG. (Fonte: Arquivo MNSG).

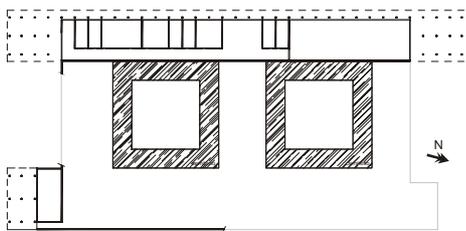


Fig. 314: Localização dos cemitérios ao redor dos jardins dos claustros. (Desenho da autora).

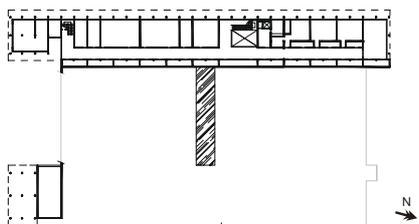


Fig. 315: Cemitério atual, ao lado da Igreja no Claustro Santa Cecília. (Desenho da autora).



Figura 316: Sala do Capítulo, Abadia de Santa Maria. (Foto da autora, dezembro 2003).

Não é apenas nos desenhos do projeto de arquitetura do MNSG que as marcas do tempo ficam registradas. Um costume da vida religiosa desde há muito preservado, é aquele de enterrar os mortos no próprio mosteiro. Isto pode ocorrer dentro da igreja, nos claustros ou na sala capitular.

Francisco Bolonha havia projetado inicialmente para o MNSG, cemitérios em ambos os claustros, que ocupariam toda a galeria de circulação ao redor do jardim. Entretanto, a comunidade optou por fazer somente um, e hoje, apenas o subsolo da circulação coberta ao lado da Igreja no Claustro Santa Cruz, aloja os três andares de túmulos previstos. Na Abadia de Santa Maria (SP), por exemplo, o cemitério contorna a Sala Capitular, que é próxima ao claustro.

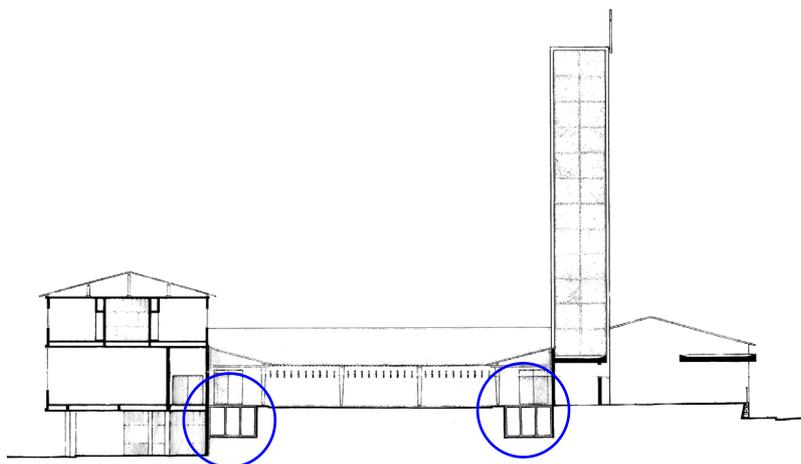


Fig. 317: Corte transversal pelo Claustro Santa Cecília, mostrando os três andares de túmulos. (Fonte: Arquivo MNSG)



Fig. 318: Túmulos do MNSG. (Foto da autora, maio 2003).

A presença dos túmulos no Claustro Santa Cecília faz a noção de tempo estar impregnada em seu espaço, e por mais paradoxal que isto possa parecer, traz a idéia do transitório e do eterno.

Os longos 50 anos que o mosteiro levou para ser construído ficam impressos em suas fachadas. No interior dos claustros, porque seus 4 lados são vistos simultaneamente, o fato nos chama atenção. O capricho que existiu no detalhamento das colunas de ambos os claustros, talvez tenha sido impedido de florescer nestas fachadas, dada a quantidade de modificações que interromperam a continuidade entre os planos ou a falta de recursos financeiros que acabou acarretando diferentes tratamentos para as superfícies.



Fig. 319 e 320: Claustro Santa Cecília (fotos da autora).



Fig. 321 e 322: Claustro Santa Cruz (fotos da autora).

A delicadeza e o cuidado que Francisco Bolonha dedicou às colunas dos claustros podem também ser encontrados no mobiliário que desenhou por iniciativa própria para todo o mosteiro, conforme veremos na próxima parte deste capítulo. Desenhos datados da primeira fase do projeto (1952) mostram mais uma vez como Bolonha se entregou ao desenvolvimento de um trabalho, mesmo sabendo que este não lhe traria retorno financeiro, mas satisfação pessoal e aprendizado.

DESENHO DE MOBILIÁRIO

Apesar do preceito maior da simplicidade na Ordem Beneditina, observamos em um dos capítulos da Santa Regra a possibilidade de se conferir esforços na direção da qualidade formal dos espaços, mobiliário e objetos dentro de um mosteiro. Entretanto, nada de ostensivo ou desnecessário deve ser planejado.

Francisco Bolonha trilhou, desde o início da carreira, um caminho similar ao de alguns arquitetos que consideravam o desenho dos móveis como parte integrante da concepção espacial moderna. Para vários dos projetos que construiu, elaborou também o detalhamento do mobiliário. Observamos no arquiteto, a preocupação com o planejamento de espaços e ambientações que estivessem de acordo com seus ideais de arquitetura. De nada adiantaria projetar espaços amplos, ventilados e transparentes se os móveis permanecessem pesados, escuros ou ornamentados como no período anterior.

No acervo do Instituto Francisca de Souza Peixoto e no Núcleo de Pesquisa e Documentação da UFRJ, encontramos inúmeras pranchas contendo desenho de móveis feitos pelo arquiteto, desde estudos e croquis, até o detalhamento em escalas de 1/10 e 1/20.

“CAPÍTULO 31 - Como deve ser o Celeireiro do mosteiro

^[10] Veja todos os objetos do mosteiro e demais utensílios como vasos sagrados do altar. ^[11]
Nada negligencie. (...)”

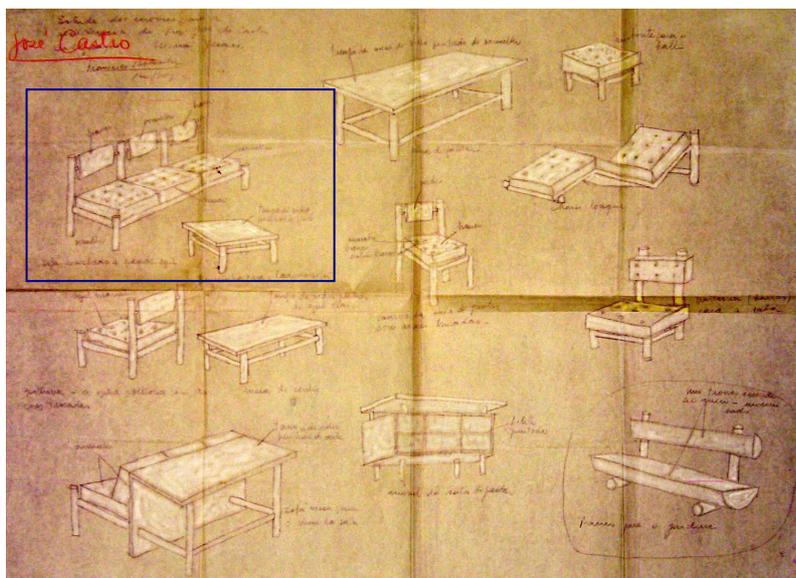
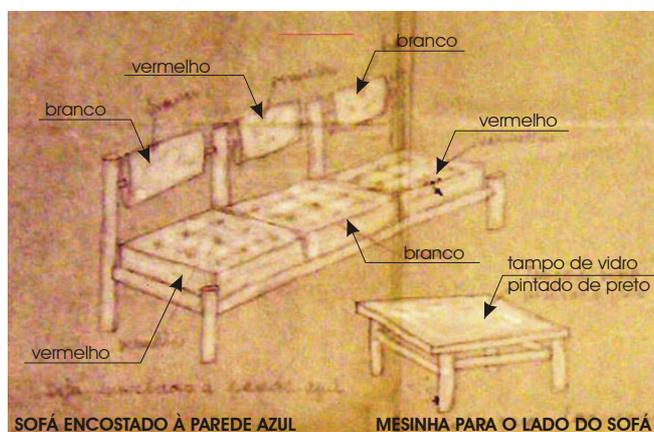


Fig. 323: “Estudo de Móveis para a Casa José de Castro em Cataguases – Minas Gerais”, datado de Fevereiro de 1949. Prancha encontrada no acervo do Instituto Francisca de Souza Peixoto. Assinalado o detalhe ampliado a seguir, com as especificações de cores a serem utilizadas. (Fonte: Instituto Francisca de Souza Peixoto).

Para a Casa José de Castro (Cataguases, 1949) por exemplo, Francisco Bologna idealizou móveis em madeira clara e estofados coloridos, conforme especificado no detalhe a seguir, retirado da prancha de Estudos (figura 323).

Fig. 324, ao lado: Todos os móveis desenhados tinham a especificação de cores. Os estofamentos ainda variavam nas cores amarelo, azul marinho e verde. O tampo da mesa de jantar seria pintado de vermelho e as cadeiras seriam todas de cores variadas. A mesa de centro teria o tampo de vidro pintado de azul claro. O tampo do “sofá-mesa” – desenho no canto inferior esquerdo da figura anterior – seria pintado de verde, com o estofamento em amarelo. (Desenho da autora sobre imagem do Instituto Francisca de Souza Peixoto).



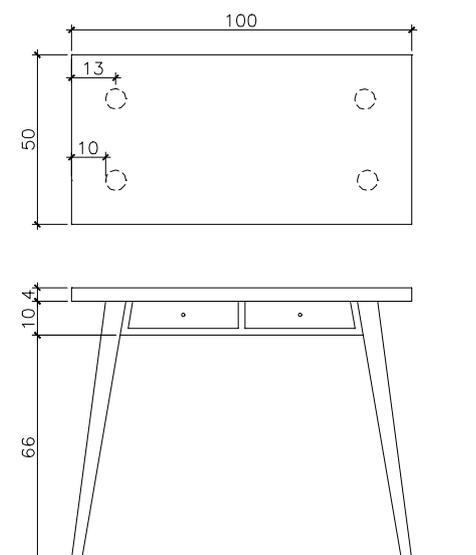


Fig. 328: Mesa da Biblioteca. Sem escala. (Desenho da autora).



Fig. 329: Mesa e Cadeira da Biblioteca. (Foto da autora, novembro 2003).

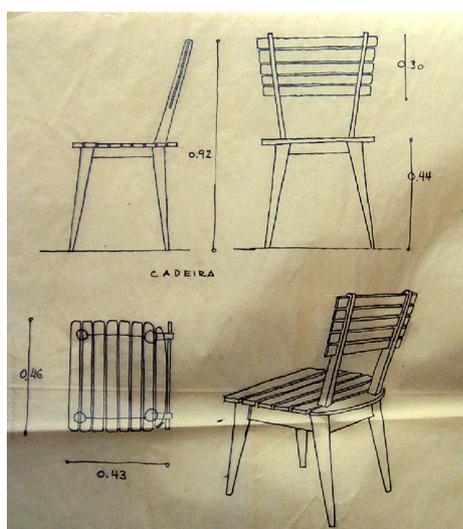


Fig. 330: Cadeira da Biblioteca. Sem escala. (Fonte: MNSG).

Para a Biblioteca do MNSG, Bolonha desenhou as estantes, mesas e cadeiras. Tanto as mesas, quanto as cadeiras têm os pés tipo palito, similares aos bancos de espera da portaria.

É importante mencionar entretanto, que, do móvel projetado para o construído, algumas modificações aconteceram. As cadeiras executadas são mais simples do que as projetadas. Analisando os desenhos encontrados, verificamos que Francisco Bolonha havia projetado os quatro pés tipo palito, separados do encosto, encaixe seguramente mais sofisticado e de melhor resultado plástico do que aquele executado. Em relação aos pés das mesas da biblioteca, verificamos também que diferem um pouco em relação ao ângulo de abertura pretendido pelo arquiteto.

Para as celas, Bolonha também desenhou mesas, cadeiras e as camas. A prancha contendo os detalhes é de fevereiro de 1953. Nela, também se encontra o projeto para as chamadas "Estalas" (ou "Estadelas") – os bancos para a Igreja do Coro. Estas, entretanto, não foram executadas.

As hoje existentes foram doadas pelo Mosteiro da cidade de Divinópolis, e reformadas para atender às necessidades das monjas.

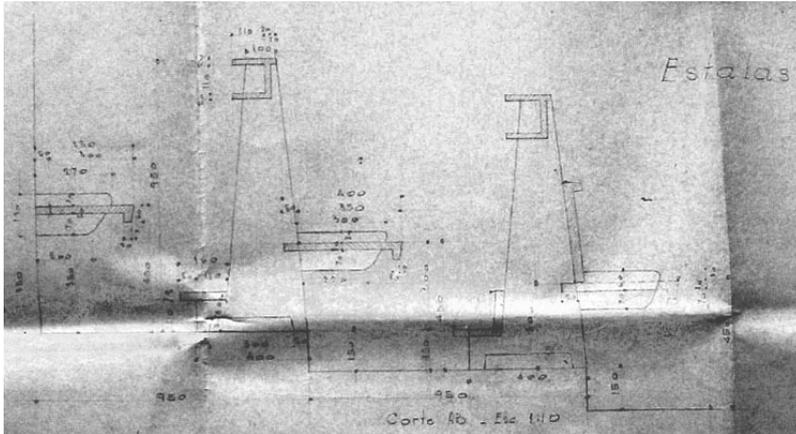


Fig. 331: Detalhe das Estalas elaborado por Francisco Bolonha e não executado. (Fonte: MNSG).

Em relação aos bancos para a Igreja dos Fiéis, Ir. Hildegardis nos conta que a pouca altura dos encostos partiu da intenção de Bolonha de não obstruir a visão da pedra do altar com os tradicionais assentos contínuos e com genuflexório. Combinados com a presença das colunas e a altura do pé-direito, ocasionam uma espacialidade singular para a Igreja: homem se sente pequeno em seu espaço, na admiração do vazio ao seu redor. Observamos um cuidado e um envolvimento com a obra que nos demonstram estar o edifício impregnado das experiências pessoais e das emoções de seu criador, além de uma preocupação constante em valorizar certos aspectos simbólicos importantes para a vida religiosa. Todos os lugares do mosteiro são considerados dignos e perfeitos, e a todas as atividades é conferido um sentido superior. Reflete-se nos espaços um significado sagrado.



Fig. 332: Banco da Igreja dos Fiéis. (Foto da autora, maio 2003).



Fig. 333: Verticalidade das colunas que acentua a diferença da proporção entre o espaço vazio e o lugar do homem. (Foto da autora, maio 2003).



Fig. 334: Bancos ocupados durante a missa. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 335: Vista posterior do banco dos fiéis.

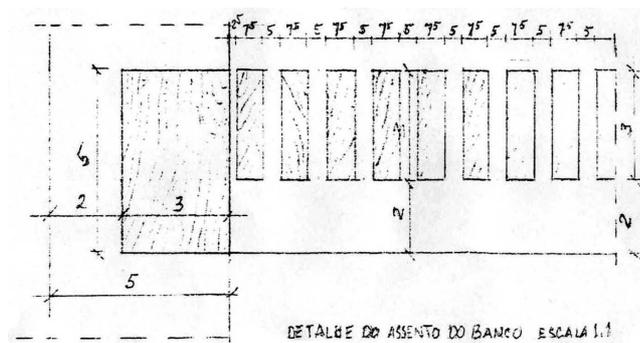


Fig. 337: Detalhe do Assento do Banco – [original desenhado em] Escala 1/1. (Fonte: MNSG).

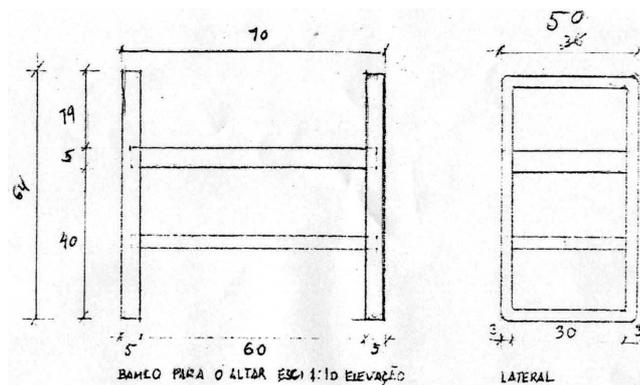


Fig. 338: Banco para o Altar – [original desenhado em] Escala 1/10 – Elevação. Lateral. (Fonte: MNSG)



Fig. 336: Banco do Altar. (Fotos da autora, novembro 2003)

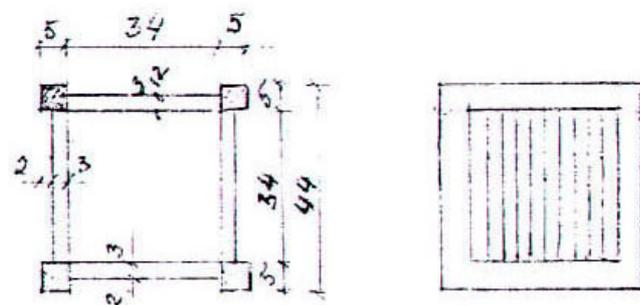


Fig. 339: Banco para o Altar – [original desenhado em] Escala 1/10. (Fonte: MNSG)

Ir. Hildegardis nos conta que inúmeras foram as vezes em que as monjas receberam visitas de padres ou representantes de outras igrejas e paróquias, interessados em copiar o desenho destes bancos. Na Sacristia da Igreja de São Francisco de Assis na Pampulha, por exemplo, encontramos vários bancos executados no final dos anos 1990 e similares aos do MNSG, entretanto com algumas alterações em relação ao desenho original, que descaracterizam por completo as intenções primeiras de Francisco Bolonha.¹⁶³



Fig. 341: Interior da Igreja de São Francisco de Assis (Pampulha), com os bancos tradicionais. (Foto da autora, novembro 2003).

¹⁶³ Vale ressaltar que a cópia do desenho dos bancos, segundo os depoimentos obtidos na segunda visita ao MNSG, aconteceu em várias igrejas, e não somente na Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha. Não estamos insinuando com isto que o autor do projeto tenha sido responsável pela cópia e/ou modificação do desenho original de Bolonha, mesmo porque, o projeto de Oscar Niemeyer data de 1943, e os bancos originais da Igreja, apesar de possuírem um desenho moderno, são contínuos e com genuflexório.



Fig. 340: Banco do Altar. (Foto da autora, novembro 2003).



Fig. 342: Banco encontrado na Igreja da Pampulha, com alteração do desenho original de Francisco Bolonha. (Foto da autora, novembro 2003).

Faz-se necessário, no momento, lembrar ao leitor nossas indagações iniciais, motivos deste trabalho: que procedimentos do arquiteto fazem com que a obra seja capaz de expressar seu pensamento e se tornar foco gerador e receptor de sentido; e quais as causas responsáveis pela validade e pela pertinência de uma obra. O desenvolvimento da pesquisa veio nos indicar que tais perguntas podem ter uma resposta comum, já que uma obra de arquitetura pode ser considerada válida e pertinente justamente devido aos procedimentos adotados pelo arquiteto. Um dos procedimentos de Francisco Bolonha chamou-nos atenção nesta obra do mosteiro: o empenho por compreender e respeitar o modo de vida da comunidade para quem trabalhou.

Iniciaremos a última parte deste trabalho com reflexões específicas sobre o Mosteiro de Nossa Senhora das Graças, para em seguida, atermo-nos às considerações avaliadas como mais importantes para a compreensão da obra de Bolonha e de sua modernidade, de acordo com nossa proposta metodológica.

REFLEXÕES ACERCA DE UMA MODERNIDADE SINGULAR

Ao longo desta dissertação, tanto no primeiro capítulo, quanto no segundo, pontuamos algumas considerações sobre a obra de Bolonha e seu modo de projetar. Abordamos sua obra por diversos pontos de vista: o olhar da crítica; do próprio arquiteto; de pessoas com quem trabalhou; dos moradores e usuários dos espaços analisados; as obras visitadas e os acervos consultados; nossa própria experiência de tudo isto.

Francisco Bolonha nos conta que o Mosteiro de Nossa Senhora das Graças é a obra pela qual tem mais carinho. Prolongou-se por quase todo o tempo de sua carreira e, apesar de parada durante anos seguidos por falta de recursos, ocupou um lugar especial em sua vida profissional. Ao mesmo tempo em que foi fonte de referência para outros de seus projetos, nela também aprimorou soluções utilizadas anteriormente. Por conta de sua longevidade – 1949-1999 – adquiriu uma feição híbrida. Incorporou a mudança das necessidades das beneditinas, proveniente da modernização dos costumes e do decréscimo no número de membros da comunidade, bem como as interferências determinadas pelas Abadessas. Algumas destas interferências, como a quebra da modulação das aberturas na fachada frontal, ou da localização de alvenarias, foram motivo de um momentâneo desagrado por parte arquiteto, que firme em suas convicções, tentava ser fiel a seu projeto. Nas palavras de Madre Inês,

Ele era muito cioso do que projetava, explicava o porquê de tudo. Certas coisas ele não cedia, certos pontos. Por exemplo, na adaptação da planta antiga – o bloco da enfermaria seria diferente do que hoje está construído. Por vontade da comunidade, o Bloco 5 teria apenas um pavimento. Mas ele quis que tudo fosse uma coisa só, que o bloco tivesse unidade no todo. Ele não queria que as pessoas percebessem por fora que ali funcionava uma enfermaria, e achava que esta parte da edificação deveria ser como o restante já construído. Também não cedeu em relação à localização da Igreja centralizada e aos dois claustros fechados. Não quis deixar o segundo claustro aberto: com a ausência do Bloco 6, ele fez questão de colocar um muro que fechasse o claustro. Cedeu quanto ao Bloco 6 não ser construído, mas quis manter a unidade externa no Bloco 5.¹⁶⁴

Bolonha encaminhou-se cada vez mais para uma extrema racionalização do fazer arquitetônico, traduzido pela acentuação de sua preocupação com a verdade construtiva e pela vontade de manter-se sempre dentro de sua linha de pensamento, que segundo suas próprias palavras, foi a de fazer somente o necessário, nada além disto. Nunca se esqueceu da opinião de Jorge Moreira quanto ao compromisso da arquitetura em estar ligada de forma indissolúvel a problemas de ordem social e econômica.¹⁶⁵

No mosteiro, este comportamento se evidencia pela licenciosidade das modificações admitidas. Fica claro que, dos princípios colocados por Le Corbusier, sobressai o da ordem e mais ainda, o da ordem do que é preciso. Arquitetura é, para ele, cada vez menos "coisa de plástica"¹⁶⁶ e

¹⁶⁴ Entrevista concedida à autora por Madre Inês em novembro de 2003.

¹⁶⁵ Cf. página 51, desta dissertação.

¹⁶⁶ LE CORBUSIER. **Por uma Arquitetura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973, p. 103.

mais a "ordenação e a hierarquia dos fins" ¹⁶⁷, fins esses que são também éticos e não apenas funcionais. Tão mais éticos do que funcionais, que a precariedade dos recursos e a necessidade do programa comandaram o resultado da obra. De certa maneira, a consciência das razões se incumbia de dotar um valor estético e simbólico ao edifício, mesmo apesar das contradições formais e conceituais que daí decorressem.

Vimos que se as exigências da clausura tornaram-se menos rígidas para com a comunidade ao longo do tempo com a retirada das grades dos parlatórios e da Igreja do Coro, o mesmo não pode ser dito em relação ao invólucro da edificação. Muitas modificações ocorridas durante a construção ocasionaram um edifício muito mais fechado do que aquele imaginado por Bolonha. Na fachada frontal (nordeste), podemos citar a remoção dos quebra-sóis e em seguida, das treliças da galeria-corredor, a redução das superfícies com fechamento em combogó e a diminuição do tamanho dos vãos das esquadrias do segundo pavimento. Na fachada posterior (sudoeste), a transparência da primeira versão de projeto alcançada pela utilização de amplas esquadrias é atenuada com a colocação das venezianas no primeiro pavimento, e quase desaparece com a opção pelas janelas de abrir no pavimento das celas.

Acreditamos que a modernidade de Francisco Bolonha esteja no fato dele procurar resolver da melhor forma possível o problema posto, a partir de suas condicionantes e dentro de sua lógica de raciocínio. No caso das esquadrias do MNSG, temos que as celas precisavam estar ventiladas e

¹⁶⁷ Ibid., p 123.

escurcidas mesmo durante o dia, visto que as monjas têm um horário diurno de descanso. O vão, na realidade, não necessitava ser muito maior do que o definido na segunda versão de projeto. A esquadria – tradicional e existente no mercado – não demandaria do arquiteto um detalhamento especial e nem dos carpinteiros, esforços de execução: foi a resposta mais adequada ao conforto das monjas e ao precário orçamento de que dispunham. Arquitetura funcional(ista), em Bolonha, é aquela que funciona.

Vimos que em relação ao tratamento dado às superfícies nas fachadas nordeste e sudeste dos blocos longitudinais, hoje o que se apresenta é uma distinção. Isto não se nota imediatamente, já que a implantação do edifício e seu fechamento devido às exigências da clausura restringem a visão do conjunto. Tal distinção, contudo, foi fruto de uma oportunidade surgida durante a obra: a empresa fabricante de material cerâmico autorizou grande redução nos custos com o revestimento.¹⁶⁸ De acordo com a segunda versão de projeto, o material a ser utilizado na fachada frontal seria diferente do adotado: azulejos azuis e brancos comporiam na Igreja, um painel axadrezado. As fachadas laterais teriam o mesmo tratamento, em uma superfície menor, a fim de fazer a transição para a fachada posterior, que não receberia este tipo de revestimento. Conforme apontou MACEDO, Bolonha procurou inserir os painéis em lugares

¹⁶⁸ Segundo informações verbais de Ir. Hildegardes, Madre Inês com seu dinamismo, conseguiu muitos benefícios para a obra do MNSG. Afirmou que o desconto recebido foi muito grande, e que existe a possibilidade do material – a lito-cerâmica – ter sido doado pelo fabricante. Quanto a isto, não nos foi possível precisar.

públicos, ou próximo ao passeio das edificações, para que a coletividade pudesse apreciá-los.

Já em relação à composição, a diferenciação entre os dois blocos longitudinais (nordeste e sudoeste) colocada desde o primeiro projeto é particularmente relevante. A volumetria encontrada na fachada frontal – os diferentes prismas – se justifica pelo desejo do arquiteto em evidenciar a função como matriz formal. Mais do que isto, por querer privilegiar a função mais importante na escala hierárquica da edificação: a Igreja. Mas o próprio arquiteto reconhece a diferença da composição quando comenta hoje que não lhe agrada tanto a fachada da frente quanto a de trás, por ser ela “atormentada”, enquanto a anterior é “serena”. Quanto a esta observação, é preciso apontar alguns aspectos. A fachada frontal com seus diversos volumes justapostos, vai lembrar os projetos de Bolonha de sua primeira fase. Já a fachada posterior, mesmo tendo sido idealizada juntamente com a frontal (1949), irá se identificar bem mais com a arquitetura que passou a acreditar como certa: aquela que pode ser resolvida em um único volume, independente das diferentes funções que venha a abrigar. A ausência de dinamismo da fachada, entendida por ele como uma qualidade (a “serenidade”), talvez seja representativa da maneira como passou a compreender a arquitetura. Sua fase mais madura reforça a questão do necessário e ao mesmo tempo recusa os arroubos plásticos e a riqueza compositiva que um jogo de diferentes volumes pode permitir.

Verificamos que a estratégia espacial do mosteiro é tributária de uma arquitetura religiosa de antiga tradição. A configuração planimétrica remete, por exemplo, ao Seminário de Belém da Cachoeira, à Residência e Igreja de N. S. de Reritiba ou ao Colégio da Bahia, entre tantos outros edifícios conventuais, dada a permanência do programa de vida religioso. Como nestes, os volumes da fachada se alinham e se uniformizam para obter um resultado unitário, expressivo da filosofia monástica.

A separação clássica do edifício em relação ao plano do chão vai acontecer na fachada principal, não através do pilotis corbusieriano, mas sim pelo embasamento de pedra que distingue a horizontalidade do bloco longitudinal e o assenta firmemente ao solo. O pilotis comparece de forma discreta na fachada frontal, como solução alternativa para o problema da topografia do terreno. Já no caso da fachada posterior, Bolonha havia projetado para as extremidades do volume longilíneo nas duas primeiras versões (Blocos 1 e 5), aquilo que denominou de “varanda” (ver figuras 223 e 225). Uma área aberta, próxima aos jardins, sob pilotis, para recreio das monjas. Entretanto, a colocação de esquadrias fecha o espaço contínuo e fluido que existiria nestas duas áreas, e com isto, não é de todo perceptível que as extremidades do edifício encontram-se efetivamente levantadas do solo.

Bolonha determina o uso de telhados com beirais desde a primeira versão de projeto, no segundo pavimento (ver figura 89). Na segunda versão, acentua sua utilização pela unificação das coberturas de todos os

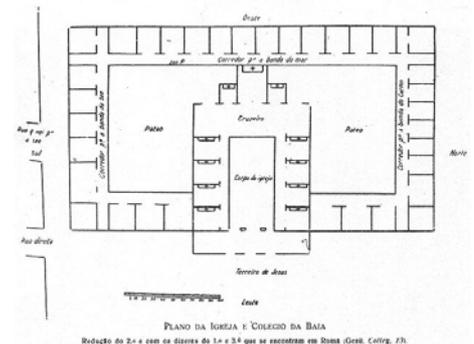


Fig. 343: Planta do Colégio da Bahia. (Fonte: OLIVEIRA, 1988.)



Fig. 344: Igreja de N. S. de Reritiba. (Fonte: OLIVEIRA, 1988.)

pavimentos. São razões de ordem prática: o arquiteto é da opinião que os beirais protegem a fachada.

Quanto à modulação, importante procedimento a reger a racionalidade dos projetos, tanto em relação à estrutura quanto à proporcionalidade da composição, ressaltamos que no projeto do Mosteiro, apesar da utilização de uma estrutura modulada, cada um dos blocos possui sua malha de modulação independente. A malha existente no bloco posterior longitudinal se desfaz em direção aos blocos transversais, e não existe neste caso, a rigidez que é encontrada por exemplo, nos projetos de Bolonha para as escolas ou para a Companhia Brasileira de Telecomunicações. Os blocos longitudinais do Mosteiro (frontal e posterior) não possuem a mesma largura e isto faz a medida entre os eixos horizontais ser variável. A maior rigidez da modulação é encontrada entre os eixos verticais, que definem a localização das celas.¹⁶⁹ No bloco frontal, a localização da estrutura dependerá da necessidade de mais ou menos espaço nos ambientes da portaria, sacristias, capela, igreja e átrio. Podemos dizer que a aplicação da coordenação modular neste projeto acontece, mas de uma forma segmentada.

Um aspecto importante a ser apontado em relação ao sistema estrutural no interior do edifício é que Bolonha preferencialmente acomoda os pilares nas alvenarias. Apesar da estrutura ser efetivamente independente, o arquiteto não faz questão de deixá-la aparente. Quanto a esta opção, uma observação escrita por ele à mão em uma das pranchas do Bloco 5

¹⁶⁹ A medida utilizada entre os eixos verticais no bloco posterior é de 2,95 m, variando para 3,025 m quando das juntas de dilatação

(desenho de junho de 1992) diz: "Todos os pilares terão a seção no máximo de 0,20 x 0,20 para ficarem embutidos nas paredes de 0,25." As únicas exceções serão os dois pilares soltos no hall de circulação vertical no primeiro pavimento (ver figura 154) e as seis colunas da Igreja dos Fiéis. Mas estas últimas, como sabemos, não foram uma decisão tomada pelo arquiteto.

Refletindo ainda sobre o sistema estrutural: tomemos novamente o bloco posterior do mosteiro. Uma linha de pilares de seção circular acompanha toda a extensão da fachada em um ritmo regular. Atrás desta linha encontram-se as esquadrias, o que acaba por destacar os pilares, que se mostram livres no térreo e afastados da linha de fachada do pavimento superior. Este recuo, conforme apontamos anteriormente, foi um recurso muito utilizado por Jorge Moreira em seus projetos. De acordo com as observações de JARDIM sobre um aspecto da arquitetura de Jorge Moreira, "as linhas de pilares externos [do pavimento térreo] eram desviadas para a fachada [nos pavimentos superiores] (...)".¹⁷⁰ Apesar da semelhança visual que ocorre na fachada dos pavimentos superiores do mosteiro com alguns projetos de Moreira temos que os pilares externos não são desviados para a linha de fachada, e portanto, nos mostram que existe aqui uma diferença de princípios projetuais entre os dois arquitetos (ver figura 211). As linhas verticais que se salientam do plano da alvenaria nos dão a impressão de serem a marcação da estrutura do edifício,

¹⁷⁰ JARDIM, Paulo. **Por uma "Nova Arquitetura" no Brasil: Jorge Machado Moreira (1904-1992)**. 2001. Dissertação. (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 172.

entretanto, os pilares do térreo permanecem no mesmo lugar até o pavimento das celas, segundo os desenhos de Francisco Bolonha para o Bloco 5 (datados de junho de 1992), não havendo desvio da estrutura para a fachada, como no caso de Jorge Moreira. Segundo JARDIM, este aspecto (desvio da estrutura) estaria “traindo” seriamente o princípio da planta livre na arquitetura de Jorge Moreira.¹⁷¹

No interior do edifício Bolonha evidencia um tratamento diferenciado para a Igreja e para os Claustros. Preocupações com o estímulo do sentimento religioso acarretaram a valorização destes espaços. O desejo de direcionar a atenção dos fiéis para o altar, fez com que não existisse no interior da Igreja, nada que pudesse com ele competir. Apesar de toda a nudez e simplicidade que caracteriza o presbitério, a sobriedade ali encontrada desperta por certo a emoção dos que dele se aproximam. O cuidado com a luminosidade, as diferentes cores e fachos que se desenhavam nas paredes e no piso, que se metamorfoseiam durante as estações do ano, contribuem bastante para acentuar o sentido do sagrado do lugar. Os bancos com baixos encostos, propositadamente elaborados para não obstruírem a visão do altar, aumentam ainda mais o pé-direito da Igreja, dando a ela uma espacialidade particular. Bolonha desenhou cuidadosamente as colunas de sustentação do telhado nos dois claustros. O pino metálico, resultado de uma preocupação funcional, faz as colunas flutuarem e por isto chamam atenção de todos os que têm a oportunidade de vê-las. Vemos que Bolonha procura destacar com elementos arquitetônicos, a importância destes lugares dentro do mosteiro.

¹⁷¹ Ibid., p. 191.

Esta obra nos permite refletir criticamente sobre as escolhas do arquiteto e seu posicionamento frente às teorias que lhe serviram de referência e, se acompanhada pelo exame de suas demais obras – como procuramos fazer ao longo da pesquisa – nos mostra também o quanto se constitui em sofisticada arquitetura devido ao cruzamento de citações que explicita.

Por outro lado, pela peculiaridade da situação do projeto, consente perceber as transformações ocorridas com o passar do tempo e as idiosincrasias próprias de uma obra longa, cujas decisões nem sempre foram tomadas por seu autor.

Bolonha abriu mão da concepção original deste projeto. Se este fato pode demonstrar um certo acomodamento frente às exigências da Ordem, face às necessidades da clausura ou à falta de recursos financeiros, é preciso reconhecer que sua atitude foi a de um estrategista: cedeu inúmeras vezes, para levar o projeto adiante, mesmo que isto o tenha contrariado, aborrecido e até mesmo maculado suas convicções de arquiteto. Tributo ao mosteiro, 50 anos de sua vida profissional.

A obra do mosteiro poderá ter outras interpretações. A que nós apresentamos pode inclusive não ser aquela do próprio arquiteto. De certo, Bolonha procurou em toda a carreira fazer uma arquitetura livre de transcendências, como já nos apontou FRANCO, e como nos repetiu o arquiteto em entrevista:

O cliente chega pra mim e diz o que quer, eu sento na prancheta, faço e pronto. Não tenho nada dessas coisas transcendentais. Só pé na terra.¹⁷²

Mesmo assim, é preciso lembrar que as coisas construídas adquirem um significado próprio a partir do momento em que passam a ser habitadas, que pode ir além daquele pretendido pelo arquiteto. Acreditamos que usuários, público e crítica re-interpretam inúmeras vezes e de modos diferentes, as intenções e significações atribuídas pelo arquiteto ao projeto no momento da concepção.

Creemos ser o Mosteiro de Nossa Senhora das Graças representativo da ligação entre um habitante e seu lugar, tanto quanto da unidade de pensamento que existe entre um autor e sua obra. Não podemos escapar deste homem/arquiteto, pois sua maneira de ser está impressa em suas obras. Segundo VALÉRY, “existimos, movemo-nos, vivemos [sempre] na obra de um homem” e por isso respiramos de algum modo a sua vontade e suas preferências.¹⁷³

Ao encontramos na obra de um homem – como estas monjas se encontram no MNSG – inteiramente banhados, nela vivendo e a ela pertencendo, parece-nos que o espaço primitivo é substituído por outro, e que o tempo nos envolve de todos os lados.¹⁷⁴ Parece-nos que vivemos o que ali já foi vivido. Para VALÉRY, é a “plenitude cambiante” de Eupalinos, em que o edifício é incessantemente renovado e reconstruído em si

¹⁷² BOLONHA, Francisco. **Depoimento** [jan. 2003b]. Entrevistador: Marcia Poppe. Rio de Janeiro. 3 fitas cassete (180 min.)

¹⁷³ VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou O Arquiteto**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999, p. 73.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 75.

mesmo. Para as monjas beneditinas, é o sentido pleno de viver em um ambiente cujo significado é o de renovação do sagrado em cada ato, tempo e lugar.

UMA DETERMINADA VISÃO DE MUNDO, UM MODO SAGRADO DE HABITAR

To visit an (...) abbey is to make a voyage of discovery, but not necessarily a physical voyage. It may be an inward voyage, where one discovers a part of one's own being, an inner experience from which one seldom returns unaltered.¹⁷⁵

Uma vida repleta de propósitos definidos. Um lugar, ou um estado, em que o silêncio não é um vazio, mas uma qualidade fundamental para que a vida regida pelos ideais de São Bento se desenrole a contento dentro de um mosteiro. Harmonia e equilíbrio são parte da matéria que nutre o dia a dia. Uma atmosfera que magnetiza se encontra, de algum modo, resguardada em seus espaços.

Vêem um mundo que ninguém vê. Para que consigam ver este mundo, é preciso que se escondam, que também não sejam vistas. Levam uma vida tão cheia de espiritualidade, que conseguem transformar um edifício ainda em osso, de alvenarias ásperas e piso de cimento empoeirado em um

¹⁷⁵ KINDER, Terry! N. **Architecture of Silence – Cistercian Abbeys of France**. New York: Harry N. Abrams, Inc, 2000, p. 9. Tradução da autora: "Visitar um mosteiro é fazer uma viagem de descoberta, mas não necessariamente uma viagem física. Pode ser uma viagem interior, em que se descobre uma parte do próprio ser, uma experiência de interiorização da qual raramente se retorna inalterado".

lugar que pode lhes proporcionar paz suficiente e a conta certa da estabilidade que precisam para seguir em frente.

A construção do mosteiro foi tanto um ato físico, quanto espiritual. Foi um objetivo de vida. As paredes que subiam foram objeto de contemplação e admiração, pelo qual davam graças todos os dias. Faziam questão de participar ativamente deste acontecimento, do qual até hoje se lembram com satisfação. Limpavam os “tijolinhos” um a um, depois de já assentados nas paredes. Auxiliaram na pintura do teto da igreja, suspensas nos andaimes oscilantes, seguras de que as dificuldades pelas quais passavam, longe de colocarem em risco todo um modo de vida, contribuíam ainda mais para a aumentar a força de vontade e a perseverança de não abandonar a caminhada. Retomando (e confirmando) o que nos diz HEIDEGGER sobre construir e habitar, verificamos que o mosteiro foi mesmo construído à medida que foi habitado e edificado.

As monjas cuidavam na verdade, da própria casa. Independentemente da maneira pela qual se opta por viver, existe prazer em cuidar bem do lugar onde se mora. Não importa se o que existe nas paredes é uma obra de Cézanne, uma aquarela feita por nós mesmos, ou simples pedacinhos de cerâmica que ajudamos a limpar. Não importa se a cadeira onde sentamos para ler foi desenhada por Le Corbusier, por Mies ou por Bolonha, ou se foi fabricada com os restos das ferragens e dos estribos da estrutura do edifício que sobraram e seriam inutilizados (ver figura 225, p. 159). Talvez tenham sido feitas todas pelas mesmas duas mãos. Uma de cada vez. Não

há como deixar de admirá-las ou compreender o valor que se encontra nas circunstâncias em que foram produzidas. Impossível é não apreender a carga simbólica que possui o lugar. Tudo ali tem uma história. Cada canto, o seu sentido. Particularmente, o sentido do sagrado se mostra muito claramente nos depoimentos coletados quando da pesquisa de campo. Alguns deles demonstram também o quão inspiradora é a relação das monjas com seu espaço de habitar:

Que dizer de ti, que emanas raios de sacralidade aos quatro cantos que te cercam?

.....

A tua própria existência diz tudo: PARA A GLÓRIA DE DEUS.

Separado do mundo, abraças o mundo com a tua oração.

Quem te busca, busca o eterno.

És um pedaço do céu, quando a melodia gregoriana se eleva no Louvor cotidiano do Criador do Universo.

És o lírio dos campos, és belo, és grandioso em tuas dimensões.

Como definir-te, se és sinal da presença de Deus?

Simplesmente afirmo, como o salmo 25, 8:

SENHOR, EU AMO A CASA ONDE HABITAIS E O LUGAR EM QUE RESIDE A VOSSA GLÓRIA!

Ir. Isabel (Noviça), sobre o Mosteiro de Nossa Senhora das Graças

Claro está agora, que o sentido não está **nas** coisas, mas **entre** elas.¹⁷⁶

O que são 5 sinos no alto de uma torre de concreto? Apenas 5 sinos no alto de uma torre de concreto, se não levarmos em consideração os esforços para que eles fossem suspensos, para que tocassem depois de terem permanecido em silêncio durante mais de 20 anos, ou ainda, se não

¹⁷⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

formos capazes de perceber a diferença de tom nas suas badaladas, que elas representam sentimentos de alegria e louvor em dias de festa, ou dor em dias de perda. Foi apenas a partir de 1983, quando puderam ser tocados pela primeira vez, que o sentido do sagrado daquele morro pôde transbordar em direção à vizinhança e tornar o mosteiro mais presente.

Vimos que Francisco Bolonha compreendeu toda a sacralização do lugar feita pelas monjas. Talvez não tenha sido difícil para o arquiteto imbuir-se do mesmo entusiasmo e empreender os seus esforços na mesma direção que a comunidade. Ele traz a simplicidade desejada para a Ordem Beneditina. Muito da beleza que existe no Mosteiro, da aura de religiosidade, serenidade e profundidade que a edificação transmite são fruto das decisões arquitetônicas tomadas por Bolonha. Com maestria, o arquiteto tirou partido da luz e da articulação dos elementos arquitetônicos nos ambientes, principalmente naqueles de rito religioso, para a obtenção de um espaço de sensibilidade transcendente. A luminosidade possibilita neste caso, a própria conversão do espaço e de tudo aquilo que o cerca ou nele se insere, em algo rico de significado sagrado.

Na Igreja, é grande a noção de estabilidade e solidez, que são características imprescindíveis na vida religiosa. A firmeza da edificação evidencia-se também quando pensamos nas colunas que se elevam soltas até o teto e marcam a verticalidade pela proporção de suas medidas. O elevar-se destes pilares, que enquanto estrutura, funcionam como simples sustentação, dialoga com toda a espiritualidade transcendente e reforça a

relação entre a concretude da obra e a abstração de seu significado. Para algumas irmãs, as próprias colunas são fonte de inspiração por transmitirem de forma tão intensa a fidelidade e a força divinas. Vemos que na realidade, não importa para a comunidade se Francisco Bolonha em seu primeiro projeto, não as havia proposto. Conforme apontamos anteriormente, tais colunas resultaram de uma necessidade estrutural.

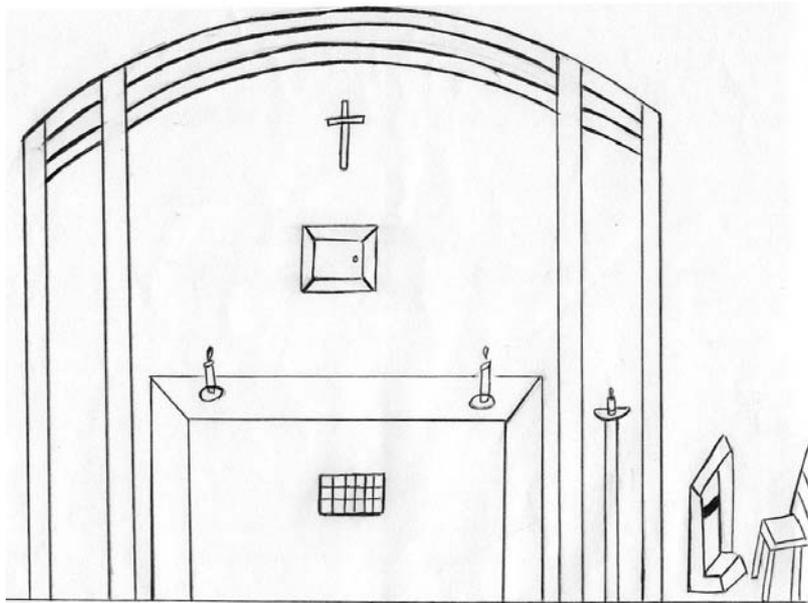


Fig. 345: Num mesmo desenho, estão representadas as duas Igrejas e a Capela do Santíssimo Sacramento. A Igreja dos Fiéis é representada pelas colunas circulares, que podem ser interpretadas como o baldaquim da Capela do Santíssimo, em conjunto com o mobiliário desenhado. A Igreja do Coro, pela perspectiva dada ao altar por Ir. Clara (Noviça): esta é a sua visão nas horas litúrgicas. Desenho elaborado em maio de 2003.

Francisco Bolonha nos diz que projetar um mosteiro, é como projetar uma casa, só que para mais pessoas. Se para projetar as casas que construiu, antes tornou-se amigo dos proprietários para entender a maneira de viver de cada um, o mesmo fez com o mosteiro. O relacionamento que tinha

com Dom Inácio, certamente já o havia ensinado bastante sobre como deve ser um monge.

Vimos ao nos aproximarmos desta “casa de várias pessoas” como, de fato, nela se vive em comunidade. Seja através do trabalho, da oração, ou das vozes em uníssono, fica muito clara a valorização deste aspecto na vida beneditina.

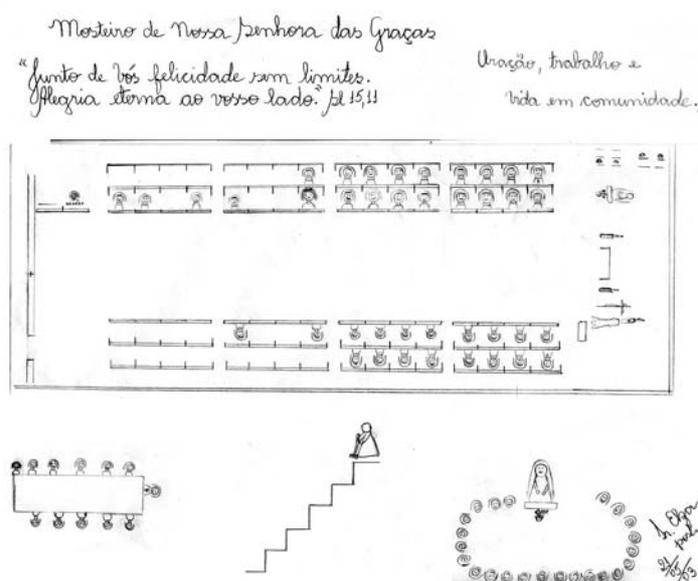


Fig. 346: Desenho de Ir. Elza, em maio Postulante do MNSG.

Como espaço de habitar, o mosteiro foi apropriado por todas as monjas desde o início. Nele estão registradas partes da história de sua construção, assim como as lembranças de cada uma das monjas. Nesta casa, optaram por viver para o resto de suas vidas. Sabem (porque sentem) que estão perto de Deus, e que ali, Ele também habita. A maneira como vivem as faz permanecer sempre no sagrado. Cantam e louvam as horas, os dias e

as noites. Abraçam a natureza e buscam o céu para continuarem sobre a Terra. Dão significado ao lugar ao mesmo tempo em que encontram nele o que alimenta o seu modo próprio de habitar o mundo.

Interessante confirmar como o espaço mais importante na escala hierárquica espacial, toma para as irmãs, uma dimensão grandiosa em relação aos outros espaços do mosteiro. Ao ser solicitada para “desenhar o mosteiro”, Ir. Maristela nos mostra a importância dos claustros e do oratório em sua vida. Já Maria de Fátima, funcionária do mosteiro, vê o lugar exatamente como a casa das irmãs. Em ambos os casos, é possível observar a forte presença da natureza.

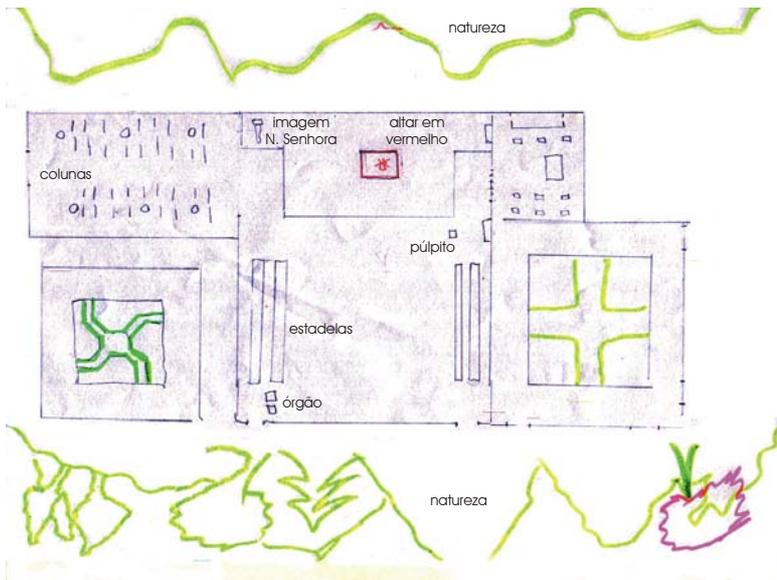


Fig. 347: O Mosteiro para Ir. Maristela.

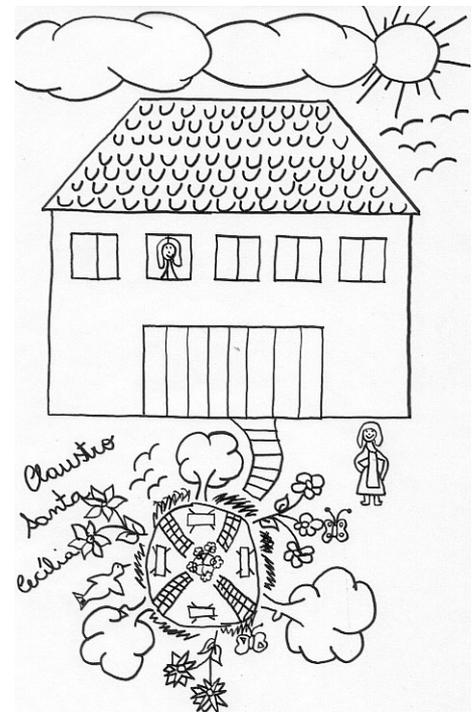


Fig. 348: O Mosteiro para Maria de Fátima.

Verificamos a partir de uma rápida interpretação dos desenhos e depoimentos coletados na pesquisa de campo (aqui inserimos apenas alguns), como saltam aos olhos os significados atribuídos pela comunidade à edificação. De certo, o conhecimento destes significados auxiliou a análise crítica que apresentamos neste trabalho. Apontamos a importância da análise do Mosteiro, não só para a compreensão da obra de Bolonha, mas também para a compreensão da Arquitetura que pretendíamos alcançar inicialmente. Por ter sido a obra de uma vida inteira, permitiu-nos através de sua relação com os demais projetos do arquiteto e do entendimento explicitado em nossa Introdução, de que uma obra está impregnada da experiência pessoal de seu autor e de suas emoções, crenças e inquietações, tecer comentários e considerações, aos quais passaremos a seguir.

O *CERTO* COMO SÍNTESE DE UMA OBRA E DE UM HABITAR

Bolonha nos disse ter chegado à arquitetura certa. Buscou a perfeição em seus projetos. Muitas de suas obras demonstram coerência com aquilo que o arquiteto acredita e verbaliza. Mas se, por outro lado, outras delas não demonstram todo um rigor e precisão, mas algumas contradições, faz-se necessário apontar que são justamente estas contradições que as

fazem merecedoras de estudo aprofundado. Procuraremos a seguir, apontar tanto as contradições, quanto as coerências encontradas na obra de Bolonha, para tentar esclarecer então, o que para ele foram **questões** na Arquitetura (grifo nosso).

Entendemos que a obra do arquiteto se apresenta em duas fases e que o ponto de inflexão desta mudança se encontra no final da década de 1950. A modificação na produção foi acompanhada por uma modificação em seu discurso: passou a anunciar que arquitetura para ele é ciência e não mais arte de construir. Radicalizou o fazer arquitetônico e mostrou-nos ser um arquiteto ligado aos problemas concretos do projeto: “pé na terra”, como ele mesmo nos diz. Esforçou-se para tirar a arquitetura “do terreno do puro intuicionismo”, aproximando-se na realidade de uma atitude concretista.¹⁷⁷ Não nos esqueçamos que Bolonha foi ligado às artes plásticas e que seu trabalho como conselheiro e curador o fazia ciente dos movimentos e tendências da década de 1960.

O fato de não haver intenção plástica declarada em seu discurso (lembramos que a palavra “plástica” não faz parte de seu dicionário), é o que o faz classificar a arquitetura como um conjunto de conhecimentos sistemáticos e necessários para bem projetar. É preciso reconhecer, apesar disto, que a “qualidade plástica” está presente em sua obra. Se ela se sobressai em sua primeira fase, na segunda virá na forma de um

¹⁷⁷ BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro : Funarte / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

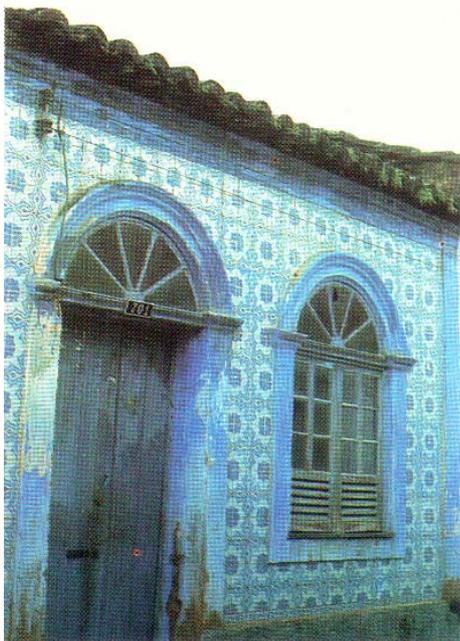


Fig. 349: Casa térrea em São Luis do Maranhão. (Fonte: SILVA F., 1986, p. 43).



Fig. 350: Fachada principal do Educandário Dom Silvério em Cataguases. (Foto da autora, outubro 2003).

“ascetismo plástico, poderoso e digno”.¹⁷⁸ Lúcio Costa nos fala de uma “intenção plástica não consciente” que “toda obra de arquitetura, digna desse nome – seja ela erudita ou popular – necessariamente pressupõe”.¹⁷⁹ Se Costa define a arquitetura, antes de tudo como construção, aponta que é justamente o sentimento individual do arquiteto, “no que ele tem de artista”, que o fará determinar a escala de importância, a predominância ou a simultaneidade dos diferentes aspectos que a arquitetura envolve e dos quais depende: o contexto em que se insere (que inclui a época e o meio físico, social e cultural); o cálculo, a técnica e os materiais que vai empregar; a função, o programa e as necessidades que irá atender. Aponta que isto vai fazer a arquitetura se diferenciar da simples construção.

Mesmo que seja possível apontar duas fases na obra de Bolonha, sendo a primeira mais nativista e a segunda, mais concretista, o arquiteto não abandona por completo alguns dos procedimentos iniciais que contribuíram para caracterizar mais fortemente os primeiros projetos como possuidores de vínculo com o passado de nossa arquitetura.

Lembrando o que escreveu Lúcio Costa em *Documentação Necessária*, os arquitetos modernos deveriam servir-se da arquitetura colonial luso-brasileira como material de novas pesquisas e “aproveitar a lição de sua experiência de mais de trezentos anos”.¹⁸⁰ Não por acaso, Bolonha utilizou o telhado no Mosteiro, nas escolas do Governo Lacerda e mais tarde, na

¹⁷⁸ COSTA, Lucio. *Considerações sobre arte contemporânea*. In: _____.

Registro de uma Vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

¹⁷⁹ Id.

¹⁸⁰ COSTA, Lúcio. *Documentação Necessária*. In: _____ **Lúcio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 458.

Casa de Brasília. Não trabalhou com lajes impermeabilizadas em terraços jardins. Mesmo nas últimas casas, o recurso à platibanda escondia uma bem assentada cobertura em telhas de fibrocimento. Na Casa de Brasília, o arquiteto ainda especificou o uso dos azulejos como revestimento de fachada, outra característica de nossa arquitetura mais antiga. A adequação do material às paredes externas da construção certamente influenciava suas decisões, não somente as qualidades plásticas que apresentava. A idéia da integração das artes permanece no arquiteto, e os painéis artísticos utilizados nos passeios públicos e nas escolas, não escondem a crença no papel social e educativo da arquitetura.

Quanto a seu método projetual, Bolonha antes de tudo reflete sobre o problema a resolver. Ao fim deste período de gestação de uma idéia, lança o desenho sobre a malha de modulação. Privilegia a função e o programa. Condiciona estes aos recursos técnicos, financeiros e à disponibilidade dos materiais e da mão de obra, que irão viabilizar a edificação. BRUAND já havia enfatizado que Bolonha resolveu com aptidão e autoridade as dificuldades de programas que apresentaram limitação econômica.¹⁸¹ Com a funcionalidade da planta resolvida, Bolonha partia então para a definição das fachadas. O exterior era consequência de um interior bem resolvido. Quanto a isto, se aproximava não só de Le Corbusier (conforme apontamos no capítulo 1), mas também de Jorge Moreira. JARDIM, ao observar as pranchas de apresentação do projeto da Residência de Sérgio Correa da Costa (Jorge Moreira, 1951), apontou a

¹⁸¹ BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002, p. 142.

ausência de desenhos de fachada como resultante da “compreensão de que o aspecto externo deveria ser simplesmente a decorrência racional e óbvia da solução interna.”¹⁸²

A busca de Bolonha pela perfeição pode ser traduzida pela busca por aquilo que funciona:

Se nada funciona, não se pode dizer que é boa arquitetura. (...) O arquiteto tem que trabalhar todo dia, como o pintor pinta todo dia, como o escritor e o médico. Na prancheta esqueço meus problemas, é o que me distrai.¹⁸³

Quanto à busca pela verdade construtiva, vimos que ela efetivamente se acentua com o passar do tempo, visto que o arquiteto diz-se cada vez mais racional. No início da carreira, os projetos para o Educandário Dom Silvério e para o Mosteiro de Nossa Senhora das Graças, apresentam nas fachadas a marcação de uma falsa estrutura. Em todo caso, evidenciam o procedimento do arquiteto de trabalhar com as grades de modulação. É somente a partir das escolas que esta marcação nas fachadas será de fato, indicativa da estrutura da edificação. Tanto as vigas quanto os pilares ficarão aparentes e salientes. Também é evidente nas fachadas a diminuição das seções dos pilares, que aparecem escalonados em projetos como os da Casa do Alto (Alto da Boa Vista no Rio de Janeiro) e do Edifício Sede do SENAI na Tijuca (Rio de Janeiro).

¹⁸² JARDIM, Paulo. Op. Cit., p. 193.

¹⁸³ Informação verbal de Francisco Bolonha em entrevista concedida à Beatriz Oliveira por ocasião de sua pesquisa de mestrado sobre Escolas Públicas no Rio de Janeiro, em 1989.

Quanto à organização espacial em seus projetos, observamos que o “método aditivo”¹⁸⁴ deixa de ser utilizado. Bolonha passa a resolver a arquitetura em um volume único, como fez com as escolas na década de 1960 e com as “casas certas” na década seguinte. Mesmo os centros de treinamento da TELEBRÁS serão resolvidos em prismas regulares para edifícios isolados.

O estabelecimento de padrões será característico tanto da organização planimétrica dos projetos (principalmente com as casas – tanto as rurais quanto as urbanas – ver figuras ao lado e as referentes às “casas certas” no capítulo 1), quanto de soluções para elementos arquitetônicos (os pilares soltos do chão – ver página 193 – e as esquadrias com venezianas do mosteiro e das escolas ou as pivotantes dos centros de treinamento).

Francisco Bolonha nunca deixou de privilegiar os acessos e as circulações em seus projetos. A preocupação com a percepção espacial do usuário esteve sempre presente: as galerias de acesso às casas de campo, as rampas e as escadas. A importância do movimento do corpo no espaço foi responsável pela busca de soluções arquitetônicas que permitissem induzir uma percepção dinâmica e cinestésica. Através do movimento, sua arquitetura pode ser vivenciada. Como nos disse Le Corbusier, “é através do caminhar e da sucessiva mudança de posição que se desdobra a ordem arquitetural”.¹⁸⁵



Fig. 351: Planta da Casa Accioly. (Fonte: Brasil Arquitetura Contemporânea n. 10, 1957.)

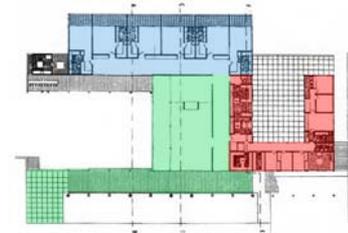


Fig. 352: Planta da Casa Adolpho Bloch. Sem escala. (Fonte: Arquitetura Revista n. 6, 1988).

Em verde o setor social, em azul o íntimo e em vermelho, o de serviços.

¹⁸⁴ MACEDO, Oigres. Op. Cit.

¹⁸⁵ Comentário de Le Corbusier ao se referir à lição aprendida com a arquitetura árabe, que compreende a importância do movimento do caminhar no espaço arquitetônico. In: FRAMPTON, K. **Le Corbusier**. Londres: Thames & Hudson World of Art, 2001.

Em suas últimas casas na década de 1970, Bolonha irá abandonar a espacialidade que tanto admirava e que é encontrada em seus projetos da primeira fase, caracterizados por altos pés-direitos, espaços fluidos e que se interpenetram visualmente, como acontece com os setores sociais das casas Nanzita Salgado e Adolpho Bloch. As “casas certas” vão apresentar espaços internos mais compartimentados, mas de toda maneira, será remanescente o procedimento do arquiteto de privilegiar hierarquicamente o setor social, que continuará a apresentar as áreas mais amplas (guardadas as especificidades urbano/rural). A procura pela interiorização será mantida nestas casas, mas também na Casa Uller/Bolonha (1999), através do pátio interno, que na realidade, fez-se presente em suas casas desde o início.

Em relação à composição das fachadas na obra de Bolonha, principalmente no que diz respeito às aberturas, observamos a utilização em vários projetos de esquadrias tradicionais. Abstraindo-nos das razões funcionais e da falta de recursos no caso do MNSG, observamos na segunda versão (1952), a opção por janelas de abrir no segundo pavimento – em pequenos vãos em meio à alvenaria – em linguagem diferente das esquadrias utilizadas nos amplos vãos do primeiro pavimento. Janelas de abrir foram utilizadas por ele com propriedade no Conjunto Residencial de Paquetá (1947-1952) na mesma época em que foram especificadas para a primeira fase do Mosteiro (1949-1952).¹⁸⁶ Lembremo-nos agora das fenestraçãoes utilizadas pelo arquiteto na fachada principal do projeto para o não-concluído Conjunto Residencial

¹⁸⁶ A primeira fase do Mosteiro engloba as duas primeiras versões de projeto.

Vila Isabel (1955). Ao olharmos atentamente, é possível enxergar em Vila Isabel, o bloco longilíneo do MNSG sobreposto em si mesmo seis vezes (o telhado cerâmico do mosteiro passou a ficar invertido e embutido no caso de Vila Isabel).

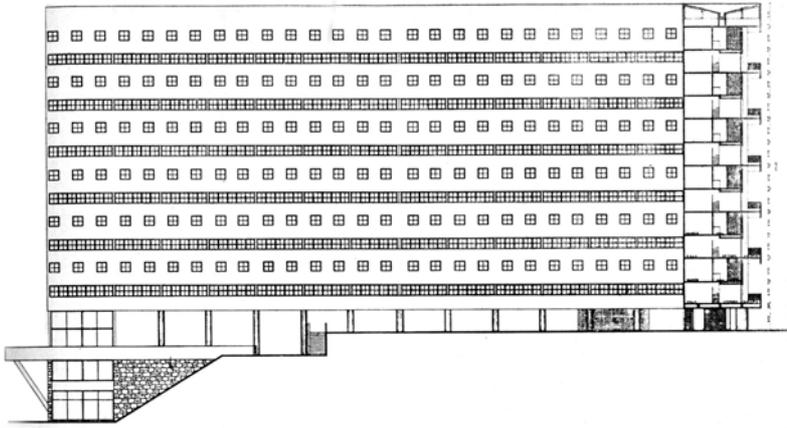


Fig. 353: Conjunto Residencial de Vila Isabel, Rio de Janeiro. (Fonte: Brasil Arquitetura Contemporânea, n. 7).

Neste projeto, também observamos o emprego de esquadrias tradicionais (janelas de guilhotina ou de correr, com venezianas), entretanto, o arquiteto estabelece a colocação alternada dos dois tipos, proporcionando à fachada um ritmo cadenciado e constante. Mesmo procedimento pode ser visto na fachada posterior do Educandário Dom Silvério em Cataguases. No pavimento do dormitório das meninas (segundo), Bologna propõe mais um ritmo na linha das esquadrias: todas as janelas são compostas por folhas de abrir com venezianas, mas os vidros estão presentes em intervalos alternados. A adoção de esquadrias tradicionais vem indicar e sustentar o discurso do arquiteto em relação à utilização de



Fig. 354: Conjunto Residencial de Paquetá. (Foto da autora, abril 2003).



Fig. 355: Fachada posterior do Educandário Dom Silvério. (Foto da autora, outubro 2003).

Verificar também a figura 112 da página 122.



Fig. 356: Fachada frontal da Casa Accioly. (Foto da autora, abril 2003).



Fig. 357 e 358: Casa do Alto. (Fotos da autora, setembro 2003).

soluções que funcionam. Não foi necessário modificar o desenho das esquadrias para obter um resultado plástico diferenciado na composição das fachadas. Sua condição de arquiteto moderno o levou a encontrar uma nova maneira de empregar estes elementos tradicionais.

Além de não esquecer o vínculo com o passado arquitetônico brasileiro, podemos dizer que, com as obras mais tardias, o arquiteto re-visita algumas de suas próprias obras iniciais. Vejamos a fachada posterior da Casa do Alto (Rio de Janeiro, 1984-86). A utilização da madeira para a estrutura da varanda, o telhado com telhas cerâmicas e o clima de montanha do Alto da Boa Vista fazem a edificação se assemelhar bastante com a Casa Accioly (Petrópolis, 1949-51). Enquanto a casa de Petrópolis possui apenas um pavimento e uma varanda elevada do solo, a casa do Alto possui 3 pavimentos, e o piso do primeiro (na fachada sudeste) está no nível do terreno, o que permite o livre acesso ao jardim. Observamos nos dois projetos, a utilização do mesmo detalhe para o guarda corpo em madeira das duas varandas, o que contribui ainda mais com as similaridades entre os dois projetos. O mesmo guarda corpo foi utilizado por Francisco Bologna no projeto para o Clube Telestar da Companhia Brasileira de Telecomunicações em Brasília. Em relação à Casa do Alto, perguntamo-nos porque as fachadas opostas se mostram com linguagens diferentes. A frieza e rigidez do concreto armado e das alvenarias aparentes no lado da piscina (noroeste – ver figura 14) são substituídas pelo calor e expressividade da madeira no lado sudeste (ver figuras ao lado). Resta-nos apontar a possibilidade desta re-visitação ter sido desejo

de Dom Inácio¹⁸⁷, que solicitou a Bolonha o projeto em 1982, idealizado para que os monges pudessem ter um lugar de recreio fora dos muros do mosteiro durante os finais de semana.

Ao longo do tempo, Bolonha tornou-se cada vez mais introspectivo. Marcou sua posição a partir das recusas, decepções e injustiças que testemunhou. Definiu uma atitude tanto política quanto existencial, para se contrapor à idéia de uma arquitetura derivada de mágica inspiração e se diferenciar do mito dos gênios arquitetos que vigorava no meio social e profissional carioca. Desglamorizou o processo criativo ao afirmar que fez arquitetura copiando dos outros. Percebeu que a arquitetura era uma atividade diária. Assumiu o lado humano da profissão ao afirmar que as soluções corretas devem ser utilizadas por todos. Viu que arquitetura não é feita a partir de um traço somente. Encarou a atividade como a habilidade para resolver problemas de forma prática, racional e objetiva. Compreendeu e apontou que o maior problema a ser enfrentado era a falta de ética na profissão.

Independentemente disto, seu discurso em relação a “fazer somente o necessário” permaneceu intacto durante toda sua vida profissional. Correção, compreensão e aceitação das dificuldades dos clientes, principalmente no caso do MNSG, colaboraram para tornar sua obra válida e pertinente no quadro brasileiro. Francisco Bolonha não cobrou por muitos de seus projetos. Seus depoimentos, os resultados de nossa pesquisa e a sugestão de nossa abordagem metodológica, tornaram cada

¹⁸⁷ Bolonha nos conta que não foram muitas as vezes que Dom Inácio freqüentou a casa dos pais em Petrópolis.

vez mais evidente que, mais do que como um ofício, Bolonha praticou arquitetura como um sacerdócio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

- ÁBALOS, Iñaki. La Buena Vida: Visita Guiada a las Casas de la Modernidad. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira. Pós-Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira: discurso, prática e pensamento. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.
- BONDUKI, Nabil. (org.) Affonso Eduardo Reidy. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.
- BRAUNFELS, Wolfgang. Arquitectura Monacal en Occidente. Barcelona: Barral Ed., 1974.
- BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro : Funarte / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
- BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- CAVALCANTI, Lauro. Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- _____. Experiência do Pensamento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CONCÍLIO VATICANO. Documentos do Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965). São Paulo: Paulus, 2001.
- CONDURU, Roberto. Francisco Bolonha. In: EMANUEL, Muriel (editor). *Contemporary Architects*. London: St. James Press, 1994. p. 121-122.
- COSTA, Lucio. Registro de uma Vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- CZAJKOWSKI, Jorge Paul (org.) Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.
- ELIADE, Mircea. O Sagrado e o Profano: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- EMANUEL, Muriel (editor). Contemporary Architects. Londres: St. James Press, 1994.
- FRAMPTON, Kenneth. Le Corbusier. Londres: Thames & Hudson World of Art, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. Ensaio e Conferências. Petrópolis: Ed. Vozes, 2002
- HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAPIASSU, Hilton e MARCONDES, Danilo. Dicionário Básico de Filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

- JEANNERET-GRIS, Charles Edouard. Un Couvent de Le Corbusier. Paris: Minuit, 1961.
- KINDER, Terryl Nancy. Architecture of Silence: Cistercian Abbeys of France. New York: Harry Abrams, Inc., 2000.
- KOCH, Wilfried. Estilos de Arquitetura. Lisboa: Editorial Presença, 1982.
- LEACH, Neil. Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory. Londres: Routledge, 2001.
- LE CORBUSIER. Por uma Arquitetura. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O Visível e o Invisível. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- _____. Textos Escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- MONTANER, Josep Maria. Arquitectura y Crítica. Barcelona Editorial Gustavo Gili S.A., 2000.
- _____. A Modernidade Superada. Barcelona: Gustavo Gili, 2001
- OLIVEIRA, Beatriz Santos. Espaço e Estratégia: Considerações sobre a Arquitetura dos Jesuítas no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.
- PETER, John. The Oral History of Modern Architecture: Interviews with the Greatest Architects of the 20th Century. New York: Harry N. Abrams Inc., 2000.
- PEVSNER, Nikolaus. An Outline of European Architecture. Middlesex: Penguin Books Ltd, 1968.
- ROCHA, Mateus Ramalho. O Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro: 1590-1990. Rio de Janeiro: Studio HMF, 1991.
- SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil – 1900-1990. São Paulo: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- UNDERWOOD, David. Oscar Niemeyer e o Modernismo de Formas Livres no Brasil. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- VALÉRY, Paul. Eupalinos, ou O Arquiteto. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- XAVIER, Alberto (org.). Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração. São Paulo: Pini: ABEA: Fundação Vilanova Artigas, 1987.
- ZEIN, Ruth Verde. O Lugar da Crítica: Ensaios Oportunos de Arquitetura. Porto Alegre: Faculdades Integradas Ritter dos Reis, 2001.

DISSERTAÇÕES E TESES

- CENCIC, Alenka. A Morada Poética. 2002. Tese (Doutoramento em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- JARDIM, Paulo. Por uma “Nova Arquitetura” no Brasil: Jorge Machado Moreira (1904-1992). 2001. Dissertação. (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

- JORGE, Luis Antonio. Espaço Seco: Imaginários e Poéticas da Arquitetura Moderna na América. 1999. Tese (Doutoramento em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- MACEDO, Oigres. Francisco Bolonha: ofício da modernidade. 2003. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo.

ARTIGOS

- COLQUHOUN, Alan. Racionalismo: um conceito filosófico na arquitetura. **Revista Gávea**. Rio de Janeiro:, n. 9, dez 1991, p. 90-113.
- CONDURU, Roberto. Razão ao Cubo. In: CZAJKOWSKI, Jorge Paul (org.). **Jorge Machado Moreira**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.
- CZAJKOWSKI, Jorge. Breve Notícia da Pesquisa. O Nativismo Carioca: uma Arquitetura entre a Tradição e a Modernidade. **Gávea**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, n. 6, p. 140-143, dez., 1988.
- FRANCO, Luiz Fernando. Francisco Bolonha: obra, concha e pedra. **Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, n. 56, p. 97-106, 1994.
- _____. Francisco Bolonha, ou a modernidade resistente ao clichê modernista. **Arquitetura Revista**. Rio de Janeiro, n. 6, p. 15-26, 1988.
- LANDAU, Royston. Notes on the Concept of an Architectural Position. **AA Files**. Londres, n. 1, 1987.
- MACEDO, Oigres. Francisco Bolonha, modernidade insigne. (In: **IV Seminário Docomomo Brasil**. Viçosa, 30 de outubro a 02 de novembro de 2001). Texto cedido pelo autor, em fevereiro de 2003.

HOME PAGES

- Arquidiocese de Belo Horizonte. Disponível em <http://www.arquidiocese-bh.org.br/>. Acesso em jun. 2003.
- Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.pbh.gov.br/cultura/arquivo/>. Acesso em ago. 2003.
- Couvent de La Tourette : monument historique construit par Le Corbusier. Disponível em: <http://www.couventlatourette.com/>. Acesso em jul. 2003.
- Mosteiro de São Bento de São Paulo. Disponível em: <http://www.mosteiro.org.br/menu.htm>. Acesso em jun. 2003.
- Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.osb.org.br/>. Acesso em jun. 2003.
- Navegando sobre o município de Belo Horizonte / MG. Disponível em: <http://www.belo Horizonte.com.br/>. Acesso em out. 2003.

PBH – Prefeitura de Belo Horizonte / Portal Internet. Disponível em:

<http://portal2.pbh.gov.br/pbh/index.html>. Acesso em mai. 2003.

Westminster Abbey: place of worship, house of kings. Disponível em

www.westminster-abbey.org. Acesso em dez. 2003.

ENTREVISTAS GRAVADAS

BISAGGIO, Isa. **Depoimento** [set. 2003]. Entrevistadora: Marcia Poppe. Rio de Janeiro. 1 fita cassete (60 min.)

BOLONHA, Francisco. **Depoimento** [jan. 2003a]. Idem. 2 fitas cassete (120 min.)

_____. **Depoimento** [jan. 2003b]. Idem. 3 fitas cassete (180 min.)

_____. **Depoimento** [fev. 2003]. Entrevistadoras: Marcia Poppe e Beatriz Oliveira. Rio de Janeiro. 2 fitas cassete (120 min.)

_____. **Depoimento** [mai. 2003]. Entrevistadora: Marcia Poppe. Rio de Janeiro. 3 fitas cassete (180 min.)

_____. **Depoimento** [jul. 2003a]. Idem. 2 fitas cassete (120 min.)

_____. **Depoimento** [jul. 2003b]. Idem. 2 fitas cassete (120 min.)

_____. **Depoimento** [out. 2003]. Idem. 2 fitas cassete (120 min.)

_____. **Depoimento** [jan. 2004]. Idem. 2 fitas cassete (120 min.)

HAZAN, Isaac. **Depoimento** [nov. 2003]. Entrevistadora: Marcia Poppe. Rio de Janeiro. 1 fita cassete (60 min.)

MOSTEIRO DE NOSSA SENHORA DAS GRAÇAS. **Depoimentos** [mai. 2003]. Entrevistadora: Marcia Poppe. Belo Horizonte. 3 fitas cassete (180 min.)

_____. **Depoimentos** [nov. 2003]. Idem. 3 fitas cassete (180 min.)

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

LIVROS

ARGAN, Giulio Carlo. El Concepto del Espacio Arquitectónico desde el Barroco a nuestros Dias. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1984.

Arquitetura Civil (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Volumes I, II e III. MEC-IPHAN: FAUUSP, 1975.

BAKER, Geoffrey H. Le Corbusier: uma Análise da Forma. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. Design Strategies in Architecture: an approach to the analysis of form. Londres: Van Nostrand Reinhold (International), 1991.

- BANHAM, Reyner. Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- BARTHES, Roland. A Câmara Clara, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BLAKE, Peter. Os Grandes Arquitetos: Le Corbusier e o Domínio da Forma. Rio de Janeiro: Distribuidora Record, 1966.
- BENEVOLO, Leonardo. História da Arquitetura Moderna. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BONOMI, Andrea. Fenomenologia e Estruturalismo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- BONTA, Juan Pablo. Anatomía de la Interpretación en Arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- BOUDON, Philippe. Richelieu, Ville Nouvelle: Essai d'Architecturologie. Paris: Dunod, 1978.
- BOUTINET, Jean-Pierre. Anthropologie du Projet. Paris: Presse Universitaires de France, 1990.
- CHING, Francis D. K. Architecture: Form, Space and Order. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1979.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. A Construção do Sentido na Arquitetura. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- COLQUHOUN, Alan. Arquitetura Moderna y Cambio Histórico Ensayos: 1962-1976. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.
- _____. Architectural Essays 1980-1987. Cambridge: The MIT Press, 1989.
- CONDURU, Roberto. Vital Brazil. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- CURTIS, William J. R. Le Corbusier: Ideas and Forms. Londres: Phaidon, 2001.
- FICHER, Sylvia & ACAYABA, Marlene Milan. Arquitetura Moderna Brasileira. São Paulo: Projeto Editores Associados Ltda, 1982.
- FRAMPTON, Kenneth. História Crítica da Arquitetura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FREIRE, Americo; OLIVEIRA, Lucia Lippi (Org.). Capítulos da Memória do Urbanismo Carioca. Edições Folha Seca, 2002.
- GANS, Deborah. The Le Corbusier Guide. New York: Princeton Architectural Press, 1999.
- GIEDION, Siegfried. Space, Time and Architecture. Cambridge: The Harvard University Press, 1941.
- GOODWIN, Philip L. Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942. New York: Museum of Modern art, 1943.
- GRÜN, Anselm. O céu começa em você: a sabedoria dos padres do deserto para hoje. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

- HARAGUCHI, Hideaki. A Comparative Analysis of 20th-Century Houses. New York: Rizzoli, 1989.
- HARRIS, Elizabeth D. Le Corbusier: Riscos Brasileiros. São Paulo: Nobel, 1986.
- HUSSERL, Edmund. A Filosofia como Ciência de Rigor. Coimbra, MCMLII.
- JORGE, Luis Antonio. O Desenho da Janela. 1ª edição. São Paulo: Annalume, 1995.
- KAMITA, João Masao. Vilanova Artigas. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- LE CORBUSIER. Oeuvre Complète de 1929-1934. Erlenbach-Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1947.
- _____. Oeuvre Complète de 1934-1938. Erlenbach-Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1947.
- LE MOS, Carlos A.C. Alvenaria Burguesa. São Paulo: Nobel, 1985
- _____. A Casa Brasileira. São Paulo: Contexto, 1996.
- _____. Arquitetura Contemporânea. In: ZANINI, Walter (org.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v.2, p. 822-865.
- LEUPEN, Bernard et al. Proyecto y Análisis: Evolución de los Principios en Arquitectura. Barcelona : Gustavo Gili, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- _____. Signos. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MINDLIN, Henrique. Arquitetura Moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- MONTANER, Josep Maria. Depois do Movimento Moderno. Barcelona Editorial Gustavo Gili S.A., 2001.
- MUNFORD, Lewis. Arte y Técnica. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1957.
- OCKMAN, Joan. Architecture Culture, 1943-1968, A Documentary Anthology. New York: Columbia Books of Architecture / Rizzoli, 1993.
- PAULY, Danièle. Ronchamp: Lecture d'une Architecture. Paris: Éd. Ophrys, 1987. (Association des Publications près les Universités de Strasbourg)
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. Editora Senac São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.
- PESCI, Rubén O. (coord.). El Proceso Proyectual: Frank Lloyd Wright. CEPA. Buenos Aires: Espacio Ed., 1977.
- PESSOA, José. Lucio Costa: Documentos de Trabalho. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.
- PRELORENZO, Claude. La Conservation de L'Oeuvre Construite de Le Corbusier. Paris: Fondation Le Corbusier, 1990.
- PROUST, Marcel. Em Busca do Tempo Perdido – Obra Completa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- QUETEGLAS, Josep. Massilia 2002. Anuário de Estúdios LeCorbusierianos. Barcelona: Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2002.

- RAPOPORT, Amos. Vivienda y Cultura. Barcelona: Gustavo Gili, 1962.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. Quadro da Arquitetura no Brasil. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.
- ROWE, Collin. Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.
- _____. The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays. Cambridge: MIT, 1976.
- _____. & SLUTZKY, Robert. Transparency: Literal and Phenomenal (part 1) In: ROWE, Collin. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge: MIT, 1976, p. 159-183
- _____. & SLUTZKY, Robert. Transparency: Literal and Phenomenal (part 2) In: OCKMAN, Joan (editor). *Architecture Culture, 1943-1968, A Documentary Anthology*. New York: Columbia Books of Architecture / Rizzoli, 1993, p. 206-225.
- RYKWERT, Joseph. A Casa de Adão no Paraíso: a idéia da cabana primitiva na história da arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SANTOS, Cecília dos Santos; PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, Vasco Caldeira. Le Corbusier e o Brasil. São Paulo: Tessela Projeto Editora, 1987.
- SANTOS, Paulo F. Quatro Séculos de Arquitetura na Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ed. IAB, 1981.
- SCULLY, Vincent. Arquitetura Moderna. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.
- SEGAWA, Hugo ; DOURADO, G. M. Oswaldo Arthur Bratke. São Paulo : ProEditores, 1997.
- SEGRE, José Roberto. Guia da Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 2000.
- SOMMER, Robert. Espaço Pessoal. São Paulo: Ed. Pedagógica e Universitária, 1973.
- STROETER, João Rodolfo. Arquitetura e Teorias. São Paulo: Nobel, 1986.
- TUAN, Y Fu. Espaço e Lugar: A Perspectiva da Experiência. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo : DIFEL, 1983.
- VERÍSSIMO, Francisco & BITTAR, William. 500 Anos da Casa no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro,1999.
- WAISMAN, Marina. La Estructura Histórica del Entorno. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977.
- WISNIK, Guilherme. Lucio Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- ZEVI, Bruno. Saber Ver a Arquitetura. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1992.

DISSERTAÇÕES E TESES

- CAIXETA, Elline. Affonso Eduardo Reidy: "O Poeta Construtor". 1999. Tese (Doutoramento em Arquitetura) – Escola Técnica Superior D'Arquitetura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona.
- CENIQUEL, Mario. Affonso Eduardo Reidy: Ordem, Lugar e Sentido. Uma visão arquitetônica da centralidade urbana. 1996. Tese (Doutoramento em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.
- GUIMARÃES, Verônica Paiva. Palacete Bolonha: Uma Casa Européia na Floresta Tropical. 1998. Dissertação. (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós Graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- LASSANCE, Guilherme. Analyse du rôle des références dans la conception : éléments pour une dynamique des représentations du projet d'ambiance lumineuse en architecture. 1998. Tese (Doutoramento em Arquitetura) – Université de Nantes (ISITEM).
- MEMÓRIA, Thales. A Força da Permanência na Arquitetura Religiosa. Maio, 1959. Tese (Livre Docência). Faculdade Nacional de Arquitetura, Universidade do Brasil.
- OLIVEIRA, Beatriz Santos. Arkhe : uma abordagem fenomenológica da arquitetura. Janeiro, 2000. Tese (Doutoramento em Arquitetura) – FAUUSP, São Paulo.
- _____, A Construção de um Método para a Arquitetura: procedimentos e princípios em Vitruvio, Alberti e Durand. Pesquisa, FAU/USP – FAU/UFRJ, 1997.
- PAULA, Viviane da Cunha. Frank Lloyd Wright and Mies van der Rohe compared: between domesticity and society. University College London. Bartlett School of Architecture and Planning. M. Sc. in Advanced Architectural Studies. 1991-1992.

ARTIGOS

- BARBOSA, F. A. (ed). Urbanismo e Arquitetura. Cadernos JB do IV Centenário – 400 Anos Memoráveis. Rio de Janeiro, n. 19, p. 294-303, 1965.
- BARBOSA, Dom Marcos, OSB. Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1955.
- BOLONHA, Francisco. Conjunto residencial Paquetá, Rio de Janeiro. Habitat. São Paulo, n. 26, p. 17, Jan. 1956.
- _____. Reidy: percurso do arquiteto. Affonso Eduardo Reidy (pp 20-22) Rio de Janeiro: O solar / index, 1985.
- _____; MODESTO, Helio e COSTA, José Oswaldo. Habitação Popular. Novos tipos de habitação aprovados pelo Sr. Prefeito do Distrito Federal. Revista da Diretoria de Engenharia (PDF). Rio de Janeiro, n. 2, Vol. XV, p. 56-57, 1948.

- BRITO, Flávia; BONDUKI, Nabil. Casas não são ilhas: morada popular e arquitetura moderna através do Conjunto Residencial de Paquetá. In: SEGAWA, Hugo et all. **Anais do 5º Seminário Docomomo Brasil** [arquivo de computador]. São Carlos: SAP/EESC/USP, 2003.
- COLQUHOUN, Alan. O Conceito de Regionalismo. **Revista Projeto**. Rio de Janeiro, n. 159, p. 75-78, 1992.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. Uma Certa Arquitetura Moderna Brasileira: Experiência a re-conhecer. **Arquitetura e Revista**. Rio de Janeiro, n.5, p.22-28,1987.
- _____. Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro. **Gávea**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, n. 11, p. 180-193, abr., 1994.
- CONDURU, Roberto. Luxo e Ascese. **Arquitetura & Urbanismo**. São Paulo, n.56, p.97-106, 1994.
- FILHO, Godofredo. Seminário de Belém da Cachoeira. In: **Arquitetura Religiosa**. Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Paulo: FAUUSP e MEC-IPHAN, 1978.
- GIL, Paloma. El Culto de la Modernidad: Templos del Siglo XX. In: **Arquitectura Viva**. Madrid, n. 58, p. 17-22, enero-febrero, 1998.
- MACIEL, Vera Lúcia. Bolonha: o início em Cataguases. **Cataguases**. Cataguases, n. 9, p. 1-3, set. 1990, suplemento especial.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos. ...Porque as catedrais não eram brancas. In: **Revista Projeto**. Rio de Janeiro, n. 128, p. 40-75, dez 1989.
- SEGAWA, Hugo. A Pesada Herança: Dilema da Arquitetura Brasileira. **Revista Projeto**. São Paulo, n. 168, p. 85-87, out.,1993.
- _____. Dossiê Interior. **Revista Projeto**. São Paulo, n. 135, p. 49-78, out.,1990.
- _____. O Sentido do Sagrado. **Revista Projeto**. São Paulo, n. 137, p. 30-48, dez.1990 – jan. 1991.
- _____. Una vanguardia impregnada de tradición. **A&V**. Madri, n.13, p.24-27, 1988.
- TENREIRO-DEGWITZ, Jesús. Entre la tierra y el cielo: Abadía benedictina, Güigüe. In: **A&V Monografias**. Madrid, n. 48, p. 110-112, julio-agosto, 1994.
- VICENS, Ignacio. El espíritu de las formas: Arquitectura y liturgia. In: **Arquitectura Viva**. Madrid, n. 58, p. 30-34, enero-febrero, 1998.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

- MIRANDA, Selma Melo; ÁVILLA, Cristina; BRARAÇAL, Anaildo Bernardo. Cataguases: um Olhar sobre a Modernidade. Cataguases: IAB-MG/ Prefeitura Municipal de Cataguases, jan.-fev. 1994.

APÊNDICE I

LISTA DE PROJETOS DE FRANCISCO BOLONHA ENCONTRADOS NO INSTITUTO FRANCISCA DE SOUZA PEIXOTO EM CATAGUASES:

1. Projeto para a Casa Wellington de Souza (Agosto 1948)
2. Estudo de móveis para a Casa José de Castro (Fevereiro 1949)
3. 2 Projetos de Residência Popular – uma unidade geminada (sem data) e outro datado de Fevereiro de 1950
4. Projeto de uma Casa de Sapê para a Fábrica Irmãos Peixoto (Dezembro 1952 – Janeiro 1953)
5. Clube do Operário de Cataguases, não construído (Março 1954)
6. Reforma para as Indústrias Irmãos Peixoto S. A., com programa incluindo uma creche de dois pavimentos com berçário, lactário, isolamento, enfermaria, copa, hall, restaurante para operários e administração no 1º pavimento e varandas no 2º pavimento (Novembro 1956)
7. Projeto de uma Residência em Cataguases, não identificada e não construída (Janeiro de 1957)
8. Planta baixa para o Monumento a José Ignácio Peixoto (desenho elaborado por Paulo Afonso de Oliveira em Dezembro de 1972)
9. Projeto para a Construção de um Centro de Treinamento de Liderança Pastoral no Sítio Arco Íris em Cataguases – obra não construída – (1991).
10. Reforma da Capela de N. Senhora do Monte Papagaio – Belo Horizonte – não realizada (Janeiro 1994)
11. Estudo e projeto para o Mosteiro da Ressurreição, na cidade de São Sebastião do Alto – RJ (Julho de 1997)
12. Estudo para a Casa Claudia Uller e Carlos Bolonha (1998-1999)
13. Projeto para a Cantina do Colégio Cataguases, incluindo detalhamento do mobiliário (sem data)
14. Projeto de Móveis para a Fábrica Irmãos Peixoto (sem data)

APÊNDICE 2

LISTA DE PROJETOS DE FRANCISCO BOLONHA (NÚCLEO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DA FAU/UFRJ)¹

1. Projeto do Edifício da CETEL no Rio de Janeiro. 1 prancha sem identificação, com duas plantas: pavimentos 1º ao 7º e 8º (com restaurante, auditório, cozinha e dependências).
2. Projeto para um Clube Social, com sede, subestação, quadras de basquete e vôlei, ginásio, campo de futebol, piscina, vestiários, play-ground, estacionamento, casa para zelador, quadra de exercício, tênis e reservatório d'água. Conjunto de 5 pranchas sem identificação:
 - 1 Planta de Situação
 - 2 Plantas da Sede Social
 - 1 Planta com Fisioterapia e Vestiários
 - 1 Ginásio Desportivo
3. Casa Magui Alvim (BH). 1 prancha sem identificação, com as plantas baixas do subsolo, 1º e 2º pavimentos.
4. Edifício SENAI na Tijuca. Conjunto de 3 pranchas, sem identificação.
5. Projeto para uma Escola / Colégio. Conjunto de 2 pranchas, sendo uma desenhada sobre modulação de 1.25 x 1.25 (desenhada no verso do papel vegetal) e outra, sem os eixos da modulação. Contém os desenhos do 1º, 2º, 3º pavimentos e o corte transversal. Escola com 9 salas de aula, quebra-sóis horizontais e verticais.
6. Projeto de um Edifício Comercial. Conjunto de duas pranchas sem identificação, provavelmente de uma sede de banco, pois um dos pavimentos contém uma caixa forte. Desenhos: 1º pavimento, com duas entradas separadas, 2º pavimento com a caixa forte, atendimento ao público e dep. de ações. Os pavimentos de 3 a 10, são livres. O 5º pavimento contém DG e PCM.
7. Projeto para a construção de uma residência de 2 pavimentos em Brasília - 26/05/79. Área do terreno: 833,30m² / total construída: 445,00 m². Conjunto de 13 pranchas:
 - Pr. 1: Pavimento Térreo (26/05/79)
 - Pr. 2: Pavimento Superior (26/06/79)

¹ Nesta lista consta a relação dos desenhos que se encontram em rolos, ainda não catalogados. A "Coleção Bolonha" conta ainda com outros documentos, fichas, revistas, livros e fotografias de obras de Francisco Bolonha. Os projetos cujas imagens foram publicadas nesta dissertação e que não constam desta lista estão guardados em caixas-arquivo.

- Pr. 3: Fachada Principal (26/06/79)
- Pr. 4: Fachada Lateral Direita (26/06/79)
- Pr. 5: Fachada Lateral Esquerda (26/06/79)
- Pr. 6: Fachada Posterior (26/06/79)
- Pr. 7: Planta de Situação
- Pr. 8: Planta Garagem e Subsolo (12/07/79)
- Pr. 9: Corte AB (12/09/79)
- Pr. 10: Corte CD (12/09/79)
- Pr. 11: Corte EF (sem data)
- Pr. 12: Planta Churrasqueira e Casa de bombas (16/07/79)
- Pr. 13: Fachadas e Corte GH (Churrasqueira e Casa de bombas) – (16/07/79)

8. Projeto para TELEBRÁS Goiânia. "Centro Administrativo Eudoro Lemos". Conjunto de 17 pranchas do projeto de Comunicação Visual – Design: Luiz Paulo Bologna. (Data: 30/11/84). Carimbo do escritório Bologna Bisaggio Arquitetos.
9. Projeto para construção de um Centro de Pesquisa e Desenvolvimento da Telecomunicações Brasileiras S.A. TELEBRÁS, na gleba 1, desmembrada da Fazenda Pau d'Alho em Campinas, Estado de SP. Conjunto de 11 pranchas. Data: 15/03/78.
10. Projeto para a TELEBRÁS Campinas. Conjunto de 24 pranchas.
11. Projeto para Sede da Associação Recreativa e Desportiva Telestar a ser construída no setor de Clubes Esportivos Norte (SCE/Norte) em Brasília, Distrito Federal. Conjunto de 15 pranchas.
 - Detalhes portaria (armários) – plantas, cortes, fachadas. 3 pranchas.
 - Detalhe do portão: "Detalhe da cerca e portões dos Centros de Treinamento da Telecomunicações Brasileiras TELEBRÁS. (16/05/78)
 - Detalhe da colocação dos tijolos maciços aparentes nos Edifícios dos Centros de Treinamento da Telecomunicações Brasileiras TELEBRÁS. Projeto padrão para Brasília, Recife, Campinas e Rio de Janeiro. Escala 1/2.(16/05/78)
 - Detalhes das divisórias dos banheiros. Escala 1/1 (16/05/78)
 - Detalhes da cobertura dos edifícios. Escala 1/10 (16/05/78)
 - Detalhes das portas, maçanetas, rodapé para a Casa do Administrador e Alojamento dos Centros de Treinamento da Telecomunicações Brasileiras TELEBRÁS. Escala 1/2.(16/05/78)
 - Detalhes da colocação dos espelhos e bancadas dos banheiros.
 - Detalhes da colocação dos azulejos e degraus da piscina de competição.

Detalhe do arremate entre os pisos internos e externos dos edifícios. 1/2.
(16/05/78)

12. Projeto para a construção de um Prédio Residencial Unifamiliar de dois pavimentos no Lote 4 da Quadra VI do PAL 31942 situado na Rua Prudência do Amaral do PA 9413, Subzona A2, XXIV RA, Barra da Tijuca. Data: 05/10/79. Conjunto de 9 pranchas:
- Pr. 1: Plantas em 1/100 (05/06/79)
 - Pr. 2: Cortes em 1/50 (05/06/79)
 - Pr. 3: Fachadas em 1/50 (05/06/79)
 - Pr. 4: Situação em 1/250 (05/06/79)
 - Pr. 5: Planta Térreo em 1/50 (05/06/79) – desenhada sobre modulação.
 - Pr. 6: Planta Pavimento Superior em 1/50 (05/06/79)
 - Pr. 7: Fachadas e Cortes em 1/100 (05/06/79)
 - Pr. 8: Esquadrias
 - Pr. 9: Cortes em 1/50.
13. Projeto para a construção de um anexo ao Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, destinado ao alojamento dos monges, a Rua Ferreira de Almeida n. 1, VIII RA, Alto da Boa Vista. Data: 1981. Conjunto de 15 pranchas:
- Pr. 00: Planta de situação em 1/200 (21/07/81)
 - Pr. 1: Planta de níveis em 1/100 (1984)
 - Pr. 2: Planta do subsolo e cisterna em 1/50 (Jan. de 1982)
 - Pr. 3: Planta do térreo em 1/50 (Jan. de 1982)
 - Pr. 4: Planta do primeiro pavimento em 1/50 (Jan. de 1982)
 - Pr. 5: Fachada principal em 1/50 (01/03/82)
 - Pr. 6: Fachada posterior em 1/50 (01/03/82)
 - Pr. 7: Fachadas laterais em 1/50 (01/03/82)
 - Pr. 8: Planta telhado em 1/50 (Janeiro de 1982)
 - Pr. 9: Corte AA em 1/50 (01/03/82)
 - Pr. 10: Cortes BB e CC em 1/50 (01/03/82)
 - Pr. 11: Piscina – planta, cortes e detalhes em 1/50 (01/01/82)
 - Pr. 12: Esquadrias em 1/25 (01/03/82)
 - Pr. 13: Quarto e banheiro (cela) em 1/20 (28/01/82)
 - Pr. 14: Escada – planta subsolo, térreo e primeiro pavimento em 1/20 (Jan. 1982)
 - Pr. 15: Escada – corte AA, elevação e detalhes em 1/20 e 1/5 (Jan. 1982)

Outros desenhos:

Planta do Subsolo, conforme está construído o alojamento. Nesta opção, já aparece o elevador e os sanitários.

Opção para a fachada com 8 lucarnas de 2 águas, sendo 1 para cada cela. Data: 12/03/84.

14. Projeto TELEMIG, Av. Afonso Pena 4001. Conjunto de 4 pranchas:
- Bloco B: Planta nível 9.90 (duas cópias)
 - Bloco B: Planta nível 22.50 (duas cópias)
 - Corte C – transversal
 - Corte D – longitudinal
15. Clube Telestar. Data: 21/03/1975. Área interna: 1344 m². Área de varandas: 704 m². Área de terraços: 178 m². Total construída: 2226 m². Conjunto de 16 cópias heliográficas.
- Fachadas da sede social em 1/50.
 - Planta do Clube Social em 1/50.
 - Plantas baixas e cobertura Casa do Zelador em 1/50 (2 cópias)
(05/05/75)
 - Cortes Casa do Zelador em 1/50 (18/06/75)
 - Planta do Ginásio em 1/50 (14/04/75)
 - Planta do Ginásio em 1/50 (04/06/75)
 - Planta Cozinha em 1/20 (13/06/75)
 - Cortes Cozinha em 1/20 (25/07/75)
 - Cortes A, B e C Ginásio em 1/50 (02/07/75)
 - Corte AA Ginásio em 1/50 (22/10/75)
 - Corte BB Ginásio em 1/50 (16/10/75)
 - Corte CC Ginásio em 1/50 (21/10/75)
 - Fachada Este Ginásio em 1/50 (23/10/75)
 - Fachada Norte Ginásio em 1/50 (22/10/75)
 - Fachada Oeste Ginásio em 1/50 (22/10/75)