

IGREJA DO MONASTÉRIO BENEDITINO DA SANTÍSSIMA TRINDADE DE *LAS CONDES*, CHILE: UMA ARQUITETURA DO MODERNISMO LATINO-AMERICANO POUCO CONHECIDA NO BRASIL

*CHURCH OF THE BENEDICTINE MONASTERY OF THE HOLY TRINITY OF LAS CONDES, CHILE:
AN ARCHITECTURE OF LATIN AMERICAN MODERNISM LITTLE KNOWN IN BRAZIL*

SIMONE NEIVA, RAFAEL PERRONE

RESUMO

O artigo descreve a Igreja do Monastério Beneditino da Santíssima Trindade de *Las Condes*, localizada em Santiago, Chile. Uma obra da arquitetura moderna latino-americana de grande qualidade projetual, ainda pouco conhecida no Brasil. O objetivo do artigo é contribuir para a ampliação do repertório teórico e crítico referente à arquitetura moderna latino-americana. O texto explora a descrição da arquitetura e várias interpretações já realizadas sobre a igreja.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura moderna. Igreja. *Las Condes*. Monastério.

ABSTRACT

This article describes the Church of the Benedictine Monastery of the Holy Trinity of Las Condes, located in Santiago, Chile. A work of modern Latin American architecture of great design quality, still little known in Brazil. The objective of the article is to contribute to the expansion of the theoretical and critical repertoire related to modern Latin American architecture. The text explores the description of the architecture and various interpretations previously made about the church.

KEYWORDS: Modern architecture. Church. *Las Condes*. Monastery.

INTRODUÇÃO

Apesar de ser a primeira obra declarada patrimônio moderno nacional do Chile, em 1981, e a ganhadora do prêmio “Obra Bicentenário”, em 2009, a Igreja do Monastério Beneditino da Santíssima Trindade de *Las Condes* (1962/1964) ainda é pouco conhecida no Brasil. Foi projetada pelos monges beneditinos Martín Correa e Gabriel Guarda, que, mesmo após abdicarem da profissão de arquiteto, em nome de uma vida monástica em clausura, criaram, como um “ato de obediência”, uma obra de grande qualidade projetual e um paradigma da arquitetura chilena.



O objetivo deste artigo é apresentar ao público brasileiro a arquitetura da Igreja de *Las Condes* e, desse modo, contribuir para a ampliação do repertório teórico e crítico referente à arquitetura moderna latino-americana — tema que vem sendo estudado há décadas por pesquisadores como como Cox (1998), no Chile; Arango (1995), na Colômbia; Mosquera (1985), Gutiérrez (1989) e Waisman (1995), na Argentina; Toca (1990), no México; Comas (1989), Segre (2001), Segawa (2005), Zein (2005), Muller (2006) e Cabral (2013) no Brasil; e Montaner (2014), na Espanha, dentre tantos outros.

No caso dos textos referentes especificamente à referida igreja, podem ser citados os trabalhos de Pérez Oyarzun (2007), Rodríguez (2010), Steane (2011), Gross e Correa (2014), e Margotto (2016). Para abordagem e análise se teve como referência básica o artigo de Zein (2011), “Há de se ir às coisas: revendo as obras”.

No texto é citado, como modo de abordagem de obras, o termo “análise da arquitetura” buscando substituí-lo pelo termo “crítica referenciada”. A justificativa desse uso procede da visão de que análise pressupõe a decomposição em partes. Nessa subdivisão dificilmente poderá se observar a obra de arquitetura como uma totalidade, nesse sentido é que se propõe a substituição de “análise” pelo termo “leitura crítica referenciada”.

Na análise pode haver a fantasia de que pela crítica a cada parte e por sua posterior adição pode-se atingir o conhecimento completo do todo. Objetivo difícil de se obter, principalmente quando se trata de observar a complexidade que envolve as proposições arquitetônicas. Portanto, deve-se renunciar à tentativa de explicar ou entender qualquer obra em sua totalidade por meio de suas partes. A manifestação, per si, de uma obra somente ocorre por meio dela mesma.

Por intermédio de uma crítica referenciada, tentar-se-á ao menos iniciar a busca por procedimentos claros, verificáveis e plausíveis para um processo de leitura de obras de arquitetura, na tentativa de compreender determinados aspectos, assim descreve Zein:

[...] um trabalho de reconhecimento crítico e referenciado de uma obra de arquitetura certamente lidará, a cada momento de seus passos, com formas de representação e estudos não verbais/não textuais (desenhos, diagramas, croquis, esquemas etc.), assim como também necessariamente lidará com formas verbais ou textuais. Ou mais precisamente, com o que elas (tanto as formas verbais como as não verbais) carregam: conceitos e ideias mais ou menos abstratos, pertinentes ao tema de maneira total ou lateral (ZEIN, 2011, p.210).

A leitura que aqui se apresenta ocorreu concomitantemente com as observações decorridas da visita ao local e à sua documentação fotográfica pela qual se pode observar manifestações significativas da “atmosfera” que habita o local. Além disso, apoiou-se nas várias leituras gráficas já expressadas em Steane (2011), Rodríguez (2012) e Margotto (2016) que alimentaram grande parte das interpretações.

O material investigado também foi levantado por meio de consulta às publicações encontradas na Biblioteca da *Pontificia Universidad Católica* de Chile, em Santiago, e no próprio monastério. No Brasil, foram encontradas somente duas publicações e duas análises em textos de doutorado em língua portuguesa que trataram particularmente da obra. A igreja foi observada e fotografada em dias alternados e em diferentes horários. Como não foram possíveis entrevistas com os monges arquitetos, optou-se pela utilização de trechos de manifestações anteriormente concedidas.

O HISTÓRICO

Em 1953, após uma crise vocacional, percebendo que a vida profissional de arquiteto seria incompatível com a vida monástica, Martín Correa, então com vinte e cinco anos, abandona o curso de Arquitetura da Universidade Católica do Chile unindo-se a uma comunidade de doze monges beneditinos. Um ano mais tarde seria a vez do arquiteto Gabriel Guarda se tornar monge.

Ambos ingressaram no antigo Monastério Beneditino da Santíssima Trindade, localizado nos arredores da cidade de Santiago. Na época, uma zona praticamente rural que aos poucos se tornou menos adequada ao silêncio requerido pela vida monástica, impulsionando a comunidade beneditina para o *Cerro de Los Piques*, região de *Las Condes*.

Quatro escritórios de arquitetura foram convidados a apresentar um projeto de monastério para a nova área. Dentre os projetos apresentados, um se destacava. Segundo Martín Correa:

Bastava uma olhada mais atenta para dar-se conta da superioridade do projeto de Bellalta e associados [...] tinha um nível conceitual e plástico muito elevado, além de uma arquitetura madura. Via-se que tinham estudado a espiritualidade beneditina e conversado profundamente com os monges locais (GROSS & CORREA, 2014, p.28, tradução nossa).

Todavia, a comunidade encontrava-se mais inclinada a projetos tradicionais, tendo como referentes os monastérios europeus de arquitetura com “arcos e ojivas”. O estilo modernista proposto pelo arquiteto Jaime Bellalta¹, apelidado de “cajónico” ou estilo de caixa, enfrentou muita resistência até que fosse aprovado (GROSS & CORREA, 2014, p.43, tradução nossa).

Entre 1947 e 1952, enquanto era estudante na Universidade Católica do Chile, Martín Correa foi assistente de Bellalta, mantendo um contato estreito com o arquiteto. A confiança e a amizade estabelecida entre os dois fez com que Bellalta, posteriormente, encarregasse Correa do desenho de um singelo cemitério no terreno do monastério. Seria o primeiro projeto do jovem monge.

O monastério foi implantado (Figura 1), mas somente dez anos mais tarde, graças a uma generosa doação, seria possível a construção da igreja do complexo. O único problema era que Bellalta não vivia mais no Chile, não podendo assim desenvolver o projeto ou acompanhar as obras. Na ausência do autor do projeto do monastério, os monges-arquitetos Martín Correa e Gabriel Guarda foram consultados pelo *Prior* sobre a possibilidade de assumirem o projeto para a igreja. Inicialmente, responderam que, na ausência de Jaime Bellalta, o projeto deveria ficar a cargo da Instituto de Arquitetura de Valparaíso, ao qual o arquiteto era associado.

Contudo, na compreensão da comunidade, o projeto apresentando pelo Instituto modificava sensivelmente o partido original. O fato levou novamente o encargo para os jovens monges-arquitetos. Para o irmão Martín Correa, a tarefa era algo impossível. Além disso, o monge tinha a consciência de sua falta de experiência e temia a crítica de seus colegas. Martín Correa aceitou o desafio somente como um ato de obediência aos superiores, a despeito de suas angústias.

Me sentia incapaz para tamanho desafios: continuar o trabalho de Jaime com o mesmo nível que ele havia deixado. Além disso, eu já tinha deixado a profissão para me dedicar ao serviço monástico [...] temia as críticas dos meus colegas arquitetos e de minha própria comunidade [...]. Embora parecesse uma grande irresponsabilidade, de acordo com a nossa regra beneditina o que prevalece é a obediência ao superior (GROSS & CORREA, 2014, p.32, tradução nossa).

Como um ato de fé, os irmãos Martín Correa e Gabriel Guarda aceitaram o desafio. O projeto teve início em 1962. As etapas desde a concepção ao anteprojeto durariam



FIGURA 1 — Localização e implantação do Monastério Beneditino da Santíssima Trindade na região de Las Condes, arredores da cidade de Santiago do Chile.

Fonte: Imagem produzida pela autora com base em imagem do *Google Maps* (2018).

seis meses; o trabalho de passar tudo a limpo, quatro meses; e a construção, um ano. Em média, foram dedicadas cinco horas de trabalho diários, em ritmo lento, intercaladas com orações e obrigações monásticas (RODRÍGUES, 2012). Em menos de dois anos os jovens arquitetos criaram um espaço onde vivem em clausura há mais de cinquenta anos.

O PROJETO

Originalmente coberto por vegetação espinhosa e cercado por pequenas propriedades agrícolas, o *Cerro de Los Piques* é uma elevação de 84 metros de altura ao pé das cordilheiras com vistas ao vale de *Las Condes*, zona leste de Santiago (Figura 2).

A igreja está implantada entre o pico e a base do monte. Subindo a trilha ladeada por árvores e cactos, tem-se aos poucos a visão de uma bela paisagem composta pelo vale e pela cordilheira dos Andes ao fundo. Ao final da última curva do caminho, os volumes angulosos e brancos da igreja recortam e contrastam com as curvas irregulares e escuras das montanhas (Figura 3).

A construção da igreja coincide com um momento de grande inquietação. Desde 1920, o Movimento Litúrgico argumentava que a missa havia se tornado um espetáculo,



FIGURA 2 — Corte esquemático do perfil do *Cerro Los Piques* e da implantação do monastério/ acesso à igreja.

Fonte: Imagem produzida pela autora com base em desenho do arquiteto Martín Correa (GROSS & CORREA, 2014, p.36) e fotografia Tom Boechat (2017).



FIGURA 3 — Contraste entre a igreja e a paisagem.

Fonte: Fotografias de Tom Boechat (2017).

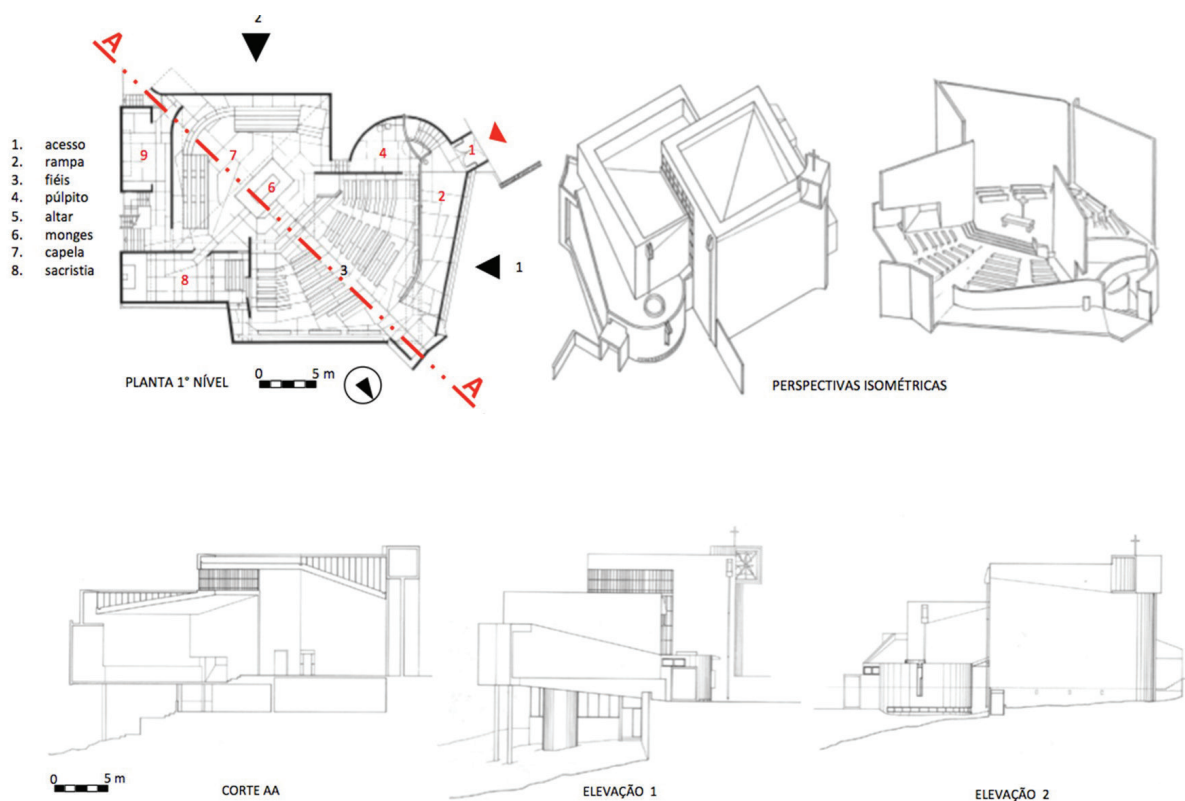


FIGURA 4 — Projeto. Planta baixa e isometrias (externa e interna).

Fonte: Imagem produzida pela autora com base em desenhos publicados em Gross e Vial (1988).

afastando os fiéis. Cerca de trinta anos mais tarde, as mudanças promulgadas pelo Concílio Vaticano II (1955-1965) ocorreriam em paralelo ao desenvolvimento do projeto, determinando decisões e modificações projetuais. A mais significativa delas aconteceria em razão da concelebração eucarística, ou seja, o ato do bispo celebrar a missa juntamente com os outros sacerdotes e com os fiéis.

A respeito do ambiente vivido por Martin e Gabriel, numa entrevista ele declara:

É algo que estava por todos os lados, graças ao denominado Movimento Litúrgico de origem beneditina, como abade de Solesmes, Dom Guéranger e autores como Odo Casel ou Romano Guardini, junto a numerosas revistas sobre o tema. Enfim estávamos envolvidos num ambiente de grande inquietude litúrgica, respirava-se por todos os lados. A centralidade, a colocação do Santíssimo, a eliminação dos altares particulares eram denominadores comuns. Creio que o mais destacável era a celebração da na Eucaristia (RODRÍGUES, 2012, p.59, tradução nossa).

Na arquitetura (Figura 4), o encontro destas duas comunidades — dos monges e dos fiéis —, no momento da Eucaristia, é representado por meio da junção de dois cubos que se interpenetram de forma radial. O cubo mais baixo abriga os fiéis e o cubo mais

alto abriga o presbitério e o coro dos monges². No centro, um espaço afunilado pelas interseção dos cubos recebe o altar. A centralidade do altar enfatiza a concelebração da eucaristia, como determinado pelo Concílio.

Até aquele momento, cada sacerdote celebrava a missa diária individualmente, e para tanto a igreja deveria dispor de vários altares [...]. Para atender a esta necessidade desenhamos abaixo da nave dos fiéis, algo permitido pelo desnível do terreno [...]. As duas comunidades estão dispostas em forma radial em relação ao altar para expressar melhor seu sentido comunitário (GROSS & CORREA, 2014, p.38).

Outros volumes menores são integrados ao corpo principal, complementando o espaço da igreja: a capela lateral, conectada ao altar, é revelada por uma abertura que vibra em amarelo (Figura 5); a sacristia, localizada imediatamente atrás do presbitério, possui acesso exclusivo para os monges; e o volume curvo do confessionário, que se articula ao da rampa de acesso e se alonga (Figura 6). Além desses, dois outros pequenos volumes vazados completam o térreo: a cobertura da entrada sobre a porta de madeira e o volume do campanário, deslocado do corpo central da igreja (Figura 7).



FIGURA 5 — Janela da capela a partir da nave e interior da capela.
Fonte: Fotografias de Tom Boechat (2017).



FIGURA 6 — Volume curvo do confessionário e volume do pórtico de entrada, em primeiro plano.
Fonte: Fotografias de Tom Boechat (2017).



Figura 7 — Campanário.
Fonte: Fotografias de Tom Boechat (2017).

O espaço do subsolo foi destinado ao uso exclusivo dos monges. Ele é composto por uma escada curva e iluminada zenitalmente, que oferece acesso à cripta, ao monastério e ao salão da igreja. Em uma primeira versão, no desnível do terreno seriam construídas as capelas individuais, mas com a modificação determinada pelo Concílio Vaticano II, as capelas foram eliminadas do projeto, restando apenas um cômodo circular que sustenta o peso da rampa junto ao piloti.

O PROJETO E SUAS REFERÊNCIAS E PRECEDENTES

Há no projeto duas situações importantes para análise. A primeira é que surge de interrogações entre a tradição da arquitetura das igrejas e monastérios beneditinos. A segunda, sobre as tendências e movimentos de renovação como o movimento litúrgico de origem beneditino.

As tradições da arquitetura beneditina remontam a uma tradição já revelada e da noção de irradiação progressiva da compreensão do universo visível segundo a divindade. Conforme nos relata Duby em sua obra “O Tempo das Catedrais” (1978, p.105).

No coração da obra, esta ideia: Deus é luz. Cada criatura recebe e transmite a iluminação divina segundo sua capacidade[...]. Proveniente duma irradiação, o universo é um fluxo de luminoso que desce em cascatas, e a luz que emana do Ser primeiro instala no seu lugar imutável cada um dos seres criados. Mas ela une-os a todos. Laço de amor, irriga o mundo inteiro, estabelece-o na ordem e na coesão e porque todo o objeto reflete mais ou menos luz, esta irradiação, por uma cadeia contínua de reflexos, suscita desde as profundidades da sombra um movimento de reflexão, para o foco de seu irradiação.

Desta maneira o ato luminoso da criação institui por si mesmo uma subida progressiva de degrau de degrau em degrau para o Ser invisível e inefável de que tudo procede[...]. Assim o criado conduz ao incriado por uma escala de analogias e de concordâncias[...]. Arte da claridade e da irradiação progressiva.

A tradição dos monastérios beneditinos se apresenta por um programa bastante regular até nossos dias. O programa dos monastérios conforme nos informa Arruda (2007) baseado nas regras de São Bento, foi representativo não só para ordem beneditina, mas também serviu de tipo para outras ordens. Dentro do programa:

A igreja é o lugar mais importante do conjunto monástico, se impondo, sobre todos os demais edifícios e apresentando os maiores problemas arquitetônicos e as mais elaboradas soluções estéticas. Ela é o campo de experiências arquitetônico propriamente dito. A igreja dos beneditinos não é o resultado de um estilo arquitetônico ou decorativo, mas uma forma de arquitetura completamente definida per

si. E longe de obedecer a procedimentos fixos, ela passou a propor novas soluções que posteriormente foram adotadas inclusive pela arquitetura civil, mantendo-se com um laboratório constante de pesquisas técnicas artísticas e construtivas (ARRUDA, 2007, f.40).

No período em que realizaram o projeto já havia uma nova compreensão e novas proposições para a concepção dos espaços litúrgicos. As definições em pauta que acabaram por se consolidar com as manifestações encontradas no Concílio Vaticano realização de atos litúrgicos.

Estas manifestações já eram observáveis em realizações arquitetônicas “que” revelavam os novos entendimentos destes espaços sacros, como os projetos de templos cristãos modernos conforme nos refere Fábio Muller como o *Unity Temple* (1908), em *Okland Park*, projeto de Wright, a *Notre Dame de Raincy* (1922-1923) de Perret, a capela do Instituto de Illinois (1949-1952) de Mies, a igreja Colônia de Kiefhock de J. J. Oud, a igreja da Pampulha (1943) de Niemeyer, para nos limitarmos a referências mais conhecidas. É evidente que o desenvolvimento destes rastros poderia ser enriquecido pela utilização de uma árvore genealógica infundável e, talvez, caótica, pelo emaranhado das decifrações possíveis. Árvore que traria enormes exemplos postos à disposição das mais diversas interpretações que incluiriam, certamente, outras obras mais próximas como *Ronchamp de Le Corbusier* e capela *Los Pajaritos* (1953) de Covarrubias e muitas outras, o que não é o objetivo deste artigo, mas interessará enquanto observação sobre a etimologia residente na imemorabilidade da arquitetura.

Evidente que o projeto e a formação da escola advindas dos trabalhos de Bellalta estavam também presentes no repertório de Guarda e Correa.

Outro exemplo de referência, verificável na própria ordem beneditina seria o da Igreja da Abadia de *St. Benedict* (1956-1967), em Vaals (Holanda) projetado pelo arquiteto, Dom Hans van der Laan (1904-1991), também religioso da ordem. Em Vaals, já estão presentes a eliminação do santuário e a proposta de espaços geométricos mais puros.

O INTERIOR DESPOJADO DE FIGURAÇÕES

Na igreja de *Las Condes*, o movimento suave e ascendente, que tem início na estrada de subida do monte, encontra sua continuidade após cruzarmos a porta de entrada. Logo à frente da porta, a pia batismal com a forma inconventional de um cilindro marca uma primeira parada. O caminhar segue suavemente por uma rampa ladeada por um faixo de luz junto ao piso e uma meia parede de concreto azulado, criando uma zona de preparação do silêncio requerido pela devoção (Figura 8).

A parede, à meia altura, age como um biombo criando um mistério sobre o salão que encobre. Ao final da rampa, encontra-se uma imagem suspensa da Virgem Maria com o menino Jesus. Uma bela peça, composta pela junção de pedaços de madeira escura, que



FIGURA 8 — Pia batismal em concreto e rampa de acesso.
Fonte: Fotografias de Tom Boechat (2017).



FIGURA 9 —
 Escultura da Virgem
 Maria e o menino
 Jesus.
Fonte: Fotografias
 de Tom Boechat
 (2017).

vitrais atrás do altar, diferente de uma igreja católica tradicional. Martín Correa assim justifica a nudez do espaço:

O fato do Concílio permitir a concelebração, com o desaparecimento dos muitos altares para as missas privadas, a igreja se despiu. Há então certa rejeição ao excesso de imagens de santos, porque não se precisa delas para a sua piedade. Acreditamos que, para um monastério não deve haver compromissos para iniciar as devocionais (RODRÍGUES, 2012, p.59, tradução nossa).

Quanto mais anônimo [o edifício] melhor contribui na celebração do encontro do Senhor com os cristãos na liturgia, especialmente na eucarística, pois o espaço será mais bem sucedido [...] (GROSS & CORREA, 2014, p.35, tradução nossa).

Não havia a menor intenção de se produzir algo atrativo. Se pretendia que o templo fosse o menos presente, o menos permanente, anônimo, de modo que não chamasse a atenção (RODRÍGUES, 2012, p.61, tradução nossa).

contrasta com a brancura da parede. A imagem está posicionada tanto para receber os fiéis e direcioná-los ao altar, como para inspirar os monges, quando vista a partir do altar (Figura 9).

À medida que subimos e entramos, o espaço se revela. Ao centro nota-se os planos diagonais que formam parte das arestas dos dois cubos principais (Figura 10). A nave dos fiéis é preenchida por bancos de marcenaria discreta, que ressaltam ainda mais a nudez do espaço. Ao fundo, a nave dos monges é mobiliada com bancos e por um órgão de tubo de linhas retas. O centro, marcado pelo altar em granito bruto e pelo crucifixo, torna-se o ponto convergente do olhar de toda a composição. A centralidade é reforçada pelo desenho das linhas do piso, em flecha, apontando para o altar. Cada detalhe é preciso.

Outros elementos da missa, como as velas e a escritura sagrada, são amparados por uma bases côncavas, ora em madeira, ora em concreto, seguindo uma unidade em desenho e em discrição. Contudo, a surpresa maior está na ausência de retábulos ou

Assim, a igreja foi concebida como um ambiente branco, limpo e praticamente sem decoração. A ausência das imagens seria compensada pela viva presença da luz — tradicionalmente um dos símbolos da presença do divino.

O CARÁTER DA LUZ

Despojada de imagens as igrejas, principalmente as católicas se encontraram com dificuldades para instalar seu espaço sacro. Tradicionalmente providas de estátuas, pinturas e representações temáticas que instalavam referências à fé e aos princípios de sua doutrina tinha seu espaço sacro definido por imagens que incitavam a contemplação e a experiência religiosa.

O projeto de arquitetura moderna com suas preferências abstratas e de formas mais geométricas caracterizou tensões na elaboração de espaços sacros que exprimissem o caráter simbólico destas figurações em matérias estáticas — pedra, concreto, vidro, madeira- a ligação do homem frente ao espiritual. Uma estrutura inanimada deveria refletir as vibrações de suas ligações com o universo espiritual, suas crenças, suas meditações, suas conversas com Deus.

Despojados de figurações, as preocupações arquitetônicas se voltaram a estabelecer pelo uso da luz aquilo que desse um caráter de consagrado e espiritual ao espaço gerado.

A própria “luz moderna” vista pelo viés da janela de fita propunha um espaço iluminado de modo uniforme, despido de orifícios com raios ou faixas de luz insinuados sobre a obscuridade conforme nos relata Oliveira (2005), em sua tese “A invenção da luz moderna”. Com o tempo outras foram as intenções da utilização da luz:

O ‘caráter’ das edificações refere-se ao tema, ao uso e ao significado pretendido pelo edifício; traduz-se já, em primeira instância pela escolha da ‘ordem’ e pelas regras sintáticas de sua utilização, tais quais: o intercolúnio, a relação entre ordem e arcos etc. Além da escolha da ordem o caráter deveria congrega outros elementos característicos do edifício a ser construído (PERRONE, 1993, f.165).



FIGURA 10 — Arestas iluminadas no encontro entre parede e teto piso com desenho em flecha.
Fonte: Fotografias de Tom Boechat (2017).

Com as proposições modernas que traziam a abstração e as proposições de sólidos “puros”, a definição das ordens foi eliminada e grande parte das escolhas tipológicas (basilical, cruz latina, templo circular, nave única etc.) também foram postas ao lado. Talvez tenha restado aos autores dentro do repertório já iniciado por outras arquiteturas, a alternativa de criação de uma atmosfera para definir o ambiente de Igreja. Dessa forma, configurou-se aos autores de *Las Condes*, para a concepção do projeto, o apoio à geração de uma espacialidade sacra, manifestada pela utilização da noção de caráter dada pelo uso da luz, sua penetração pelas aberturas projetadas e pela reflexão e difusão pelas paredes dos ambientes no espaço.

Uma aproximação com esta noção que advém da formulação do ensino consolidado e produção da arquitetura forjada pela *Beaux Arts* e seus prolongamentos. No século XX, encontram-se no trabalho “*The study of architectural design*” (1927) do professor e acadêmico John Frederick Harberson nos fornece elementos para compreensão do termo.

Edifícios servem para variados propósitos, são construídos por diversos materiais e por homens de pensamentos diferentes. Contudo, estruturas de certa categoria de edifícios vieram a ter muita coisa em comum com outros edifícios da mesma categoria, então nós podemos sentir a necessidade de definir o ‘caráter’ em todos estes conjuntos de edifícios similares.

Uma igreja precisa criar uma atmosfera de ‘reverência’, um edifício doméstico de ‘intimidade’, uma fortificação de ‘vigor’ e estas devem ser realizadas à parte do cumprimento de todas as condições estipuladas pelo programa (HARBERSON, 1927, p.91, tradução nossa).

Essa afirmação coaduna com as várias dimensões do problema de projeto exposto por Cox e Toca (2005), o qual mesmo sem citar o conceito de caráter, ao tratar de do problema de projeto, e da dupla direção forma <-> significado, proporciona os seguintes exemplos que estão muito relacionados à linguagem moderna da arquitetura com suas “caixas” geométricas:

É óbvio que um belo espaço coberto pode ser um bom salão de reuniões ou de convenções, mas em termos expressivos de sua atmosfera simbólica não será necessariamente uma boa catedral (COX & TOCA, 2005, p.66).

Ainda em outra página:

O mesmo se pode ilustrar também com um conjunto arquitetônico. É reconhecido que a arquitetura das catedrais *expressa* certa alma de sacralidade. Basta entrar numa catedral e experimentar sua atmosfera para que o habitante se sinta surpreen-

didado: a arquitetura das catedrais provoca esta alma de sacralidade (COX & TOCA, 2005, p.61).

A despeito da beleza da paisagem de *Los Piques*, os arquitetos optaram por um espaço fechado para o exterior que predispuesse o fiel ao recolhimento, sem distrações externas. Nessa “caverna serena de luz [...] a luz conduz o fiel desde entrada até o altar e se modifica em intensidade e cor” (STEANE, 2011, p.36). Para realizar esse drama, o projeto recorre a aberturas ocultas do ponto de vista do observador, mas que permitem a entrada da luz indireta. A luz natural desce pelas paredes e reflete no interior, produzindo variações conforme as diferentes horas do dia.

O rebatimento da luz pelo ambiente é possibilitado pelo principal elemento da organização formal e espacial do projeto: o concreto armado aparente pintado de branco. As paredes foram concebidas como refletores de luz. Cada uma delas constitui um plano praticamente independente, separado por fendas por onde a luz penetra. As fendas são variáveis, a luz entra ora por cima, ora por baixo, ora lateralmente, criando linhas de luz que desmaterializam os planos dos cubos. Assim, a reflexão da luz cria a sensação de um espaço etéreo, que se aproxima daquele vislumbrado por Martín Correa em uma epifania.

Enfim, procurando a alma da nossa igreja, encontrei-me um dia no meio de um pinheiral. Atravessando os ramos mais altos, a luz solar brilhante se transformava numa luz mais sutilmente graduada[...] era um espaço limpo de troncos, silencioso, isolado, acolhedor, transcendente. Era um espaço emocionante e encantado, na medida em que, apesar do caráter de sua clausura, criava uma atmosfera religiosa (STEANE, 2011, p.41, tradução nossa).

Para Steane (2011), a ideia de uma luz que vem de cima, que recria a luminosidade em uma floresta, sugere que a primeira orientação espacial vem do alto. Nesse sentido, a cobertura torna-se um importante elemento do projeto. Acima do jogo de planos das paredes, o teto — formado por duas grandes placas em estrutura metálica dobradas e suspensas por tensores de aço —, parecem flutuar. A sensação é de um conjunto de planos unidos misteriosamente, que a qualquer momento podem desatar-se. Nesse ponto a solução dada pelos arquitetos-monges se refere muito mais ao projeto de *Los Pajaritos* no qual o teto está desvinculado da parede e a luz penetra sem que possamos ver as aberturas (Figuras 5, 9 e 10). O teto parece “levitar” sem apoios nos planos verticais gerados pelas paredes.

Graças ao tratamento dado ao concreto à vista, com suas imperfeições produzidas pelas formas de madeira, obtém-se uma superfície rugosa que confere beleza e austeridade ao lugar. Todas as paredes são pintadas de branco, com exceção da meia parede lateral até a rampa e da parede baixa, que distingue o púlpito para leitura das escrituras, ambas com um tom cinza azulado.

O projeto foi concebido a partir de um intenso estudo da iluminação, que além de envolver cálculos e desenhos, utilizou maquetes de grandes proporções para que fossem observados os efeitos da iluminação natural (HOLLANDA, 2012). Esse extremo cuidado justifica-se pela delicadeza da dinâmica proposta.

Há um dinamismo na entrada da luz que vai guiando o fiel até o altar. A partir da rampa, com uma luz tênue apontando para o lugar da Virgem, com muito mais luz; a nave dos fiéis é mais escura, para arrematar no presbitério, com o altar plenamente iluminado (RODRIGUES, 2012, p.60, tradução nossa).

A temporalidade oferecida pela luz natural aos interiores foi um aspecto fundamental na concepção do projeto. Considerando que os monges reúnem-se sete vezes ao dia na igreja para cantar salmos, as paredes modificam seu tom de branco de acordo com a luz projetada nas diferentes horas ao longo do dia. Outra referência se observa no posicionamento da capela. A fenda ao fundo do altar, por exemplo, recebe sempre os primeiros raios da manhã (matinas), referindo-se ao posicionamento tradicional das catedrais simbolizando a presença do divino e convidando à contemplação. A estátua da Virgem se localiza num nicho que recebe a luz num primeiro momento do sudeste a um segundo momento desde o norte ao oeste, então está sempre envolvida pelos raios de luz (Figuras 8 e 9). A instrumentalização da luz é o coração do projeto.

AS INFLUÊNCIA DE LE CORBUSIER E OUTRAS MEMÓRIAS VELADAS

Ironicamente mencionada pelo arquiteto colombiano Rogelio Salmona como “a melhor igreja feita por Le Corbusier” (RODRÍGUES, 2010, p.111), a influência corbusiana é parcialmente admitida pelos arquitetos de *Las Condes*:

Com a sua igreja Ronchamp e o Monastério de *La Tourette*, Le Corbusier estava em plena atualidade; artigos e livros, cheios de admiração por seu trabalho, faziam dele uma referência tanto imprescindível quanto angustiante na hora de enfrentar nossa tarefa, dada a sua superioridade esmagadora (GROSS & CORREA, 2014, p.32, tradução nossa).

Segundo Martín Correa, a decisão dos arquitetos foi a de se desligarem da influência corbusiana e se inspirarem no que havia de mais próximo, ou seja, no anteprojeto de Jaime Bellalta para a igreja e em suas próprias vivências e observações dos espaços onde há dez anos viviam. Para eles, o desenho de Bellalta já trazia o embrião sobre o tratamento dos volumes, da luz e sobre o uso da cor branca para finalização do concreto.

Para o arquiteto Rubéns Muñoz Rodrigues, a igreja de *Las Condes* difere significativamente de dois importantes projetos de Le Corbusier: a Capela de Ronchamp

(1955) e o Convento de *La Tourette* (1960) (RODRÍGUES, 2010). Se a organização espacial corbusiana é axial, a proposta dos irmãos beneditinos é radial. Formalmente, as grandes massas orgânicas perfuradas e suspensas de Ronchamp e o longo paralelepípedo de *Tourette* diferem da interpretação original dada ao espaço de *Las Condes* — dois cubos que se interpenetram na diagonal. Aqui é o plano, e não a massa, o limite espacial. Quanto à iluminação, em ambas as igrejas do mestre suíço a luz é baixa e cercada de penumbra, um contraste absoluto com a igreja chilena, plena de luz indireta e diáfana.

Tais diferenças fundamentam a afirmação do irmão Martín Correa sobre a maior influência para o projeto da igreja ter sido o projeto original para o monastério. As posturas projetuais adotadas pelos monges-arquitetos demonstram a relação disciplinar que mantiveram com Jaime Bellalta, ao darem continuidade ao seu projeto com imenso respeito. Contudo, algumas assimilações da linguagem moderna corbusiana são evidentes no projeto da igreja de *Las Condes*: a expressividade do concreto aparente, ainda que pintado; a promenade arquitetural no caminho de acesso e na rampa; a dialética entre a reta e a curva; o uso de pilotis, ainda que encoberto pelo declive do subsolo; a plasticidade da luz, sobretudo, a linguagem purista do cubo branco que inegavelmente compõe a arquitetura da igreja de *Las Condes* como “um jogo sábio, correto e magnífico dos volumes sob a luz” (LE CORBUSIER, 1989, p.13).

Embora não muito reconhecida, a proposição da luz resgatada da obra de Covarrubias é que configura a emoção tida ao se perambular pela obra. Mesmo não confirmando esse crédito como eixo de peculiaridade do espaço sacro pode-se debater com as afirmações do autor do projeto.

Na entrevista que deu o arquiteto Gabriel Correa informou sobre as referências da Capela de *Los Pajaritos*:

Eu a conhecia, mas me dava a impressão de uma frieza muito grande, não me seduzia, o resultado de *Los Pajaritos* era para desanimar-se. Ao ver este cubo alguém diria: Horror! Esta ideia de (introduzir) a luz por cima, era uma coisa que havia de atender, mas o que mais me influenciou foi a capela provisória de Bellalta. Sem dúvida somos devedores da capela *Los Pajaritos*, mas transmitida ao que vivemos na obra e pessoa de Jaime Bellalta ao que devemos do que há de bom em nossa obra (RODRÍGUES, 2012, p.59, tradução nossa).

Enfim, no processo de referenciamento das proposições arquitetônicas pode-se encontrar um dito conhecido como “tudo que é bom pode ser melhorado” ou seja, uma crítica referenciada permite observar a ampliação do repertório como possibilidade de desenvolvimento de propostas cada vez mais argutas e expressivas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Projetada na década de 1960 pelos jovens monges-arquitetos Martín Correa e Gabriel Guarda, a Igreja do Monastério Beneditino da Santíssima Trindade de *Las Condes* apresenta singularidades. Seus arquitetos são ao mesmo tempo os criadores e os usuários de uma arquitetura na qual vivem em clausura há meio século. *Las Condes* também é uma igreja moderna para os padrões beneditinos e responde, de modo imaginativo, às recomendações do Concílio Vaticano II sobre a concelebração da eucaristia, propondo a aproximação entre sacerdotes e fiéis no culto. Essa recomendação é fundamental para a definição espacial da igreja em duas zonas principais — dois cubos se interceptam diagonalmente em torno da mesa do altar, simbolizando o encontro das duas comunidades.

O respeito às diretrizes estabelecidas pelo arquiteto Jaime Bellalta no projeto original para o monastério de *Las Condes* foi, junto com outras referências, a porta de entrada para a assimilação da linguagem moderna. A falta de experiência não foi um empecilho para que Correa e Guarda, com maturidade, mantivessem o alto nível conceitual e plástico proposto pelo projeto de Bellalta e concebessem uma igreja em harmonia com o conjunto do monastério. A presença da linguagem corbusiana e da obra de Covarrubias também ficam evidentes, embora não sejam claramente admitidas pelos arquitetos.

Pode-se dizer que o tratamento da luz é um dos aspectos de maior êxito do projeto e que, em certa medida, o projeto inova se comparado aos projetos corbusianos para as igrejas de Ronchamp e de *La Tourette*, ambas com luminosidade menos intensa. Em *Las Condes*, as paredes são concebidas como refletores de luz indireta, com fontes ocultas. O efeito é intensificado pelo tom branco da pintura, que varia de acordo com a luz projetada nas diferentes horas do dia. A proposta é de uma intensidade lumínica que cresce a partir da penumbra do acesso até a iluminação máxima no altar e da presença da Virgem.

A Igreja do Monastério Beneditino da Santíssima Trindade de *Las Condes*, primeira obra declarada patrimônio moderno nacional do Chile e única obra concebida pelos arquitetos Martín Correa e Gabriel Guarda, apresenta grande qualidade projetual e merece maior divulgação no Brasil.

AGRADECIMENTOS

Ao Grupo de Pesquisa Sistema Contemporâneo de Projetos (SCP) e Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Vila Velha (ES).

NOTAS

1. Jaime Bellalta Bravo nasceu em Santiago de Chile (1922), formando-se arquiteto pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) da mesma cidade (1949), fez estudos de pós-graduação com Walter Gropius em Harvard. Regressou ao Chile fixou-se em Valparaíso, sendo um dos fundadores da PUC de Valparaíso (1952). Em Valparaíso foi *director ejecutivo de la Academia de Humanismo Cristiano*. Recebeu o convite para participar no concurso do monastério, o qual

ganhou em 1953 e desenvolveu em Santiago de Chile, distanciando-se da Escola de Valparaíso. Posteriormente foi para Inglaterra, e estabelecendo-se finalmente nos Estados Unidos, foi docente na *University of Notre Dame*, no estado de Indiana.

2. O cubo dos fiéis possui 15x15 metros, variando sua altura entre 6,70 e 8,25 metros. O cubo do presbitério possui 14x14 metros, variando sua altura entre 8,25 e 10,50 metros. A igreja possui 510 metros (RODRÍGUES, 2010).

REFERÊNCIAS

- ARRUDA, V. *Tradição e renovação: a arquitetura dos mosteiros beneditinos contemporâneos no Brasil*. 2007. 170f. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. f.40.
- CABRAL, C.P.C. História de um lugar moderno: Clorindo Testa e o centro cívico de Santa Rosa, La Pampa. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, v.20, n.34, p.110-125, 2013.
- COMAS, C.E.D. Memorando latino-americano: la ejemplaridade arquitectónica de lo marginal. *Revista Internacional de Arquitectura*, v.8, p.10-20, 1998.
- COX, C.F.; TOCA, A. *América Latina: nueva arquitectura una modernidad posracionalista*. Naucalpan de Juárez: Editora Gustavo Gili, 1998.
- COX, C.F.; TOCA, A. *El orden: complejo de la arquitectura: teoría básica del proceso proyectual*. Santiago: Universidad Mayor, 2005. p.61-66.
- DUBY, G. *O tempo das catedrais: arte e sociedade (980-1420)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978. p.105.
- GOOGLE MAPS. Localização do Mosteiro Beneditino da Santíssima Trindade na região de *Las Condes*. 2018. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/place/Benedictine+Monastery+Holy+Trinity+of+Las+Condes/@-33.3838157,-70.514726,457m/data=!3m1!1e3!4m1!3m4!1s0x9662cc0f3d76e159:0x3785f74cec934f65!8m2!3d-33.3843645!4d-70.5136023>>. Acesso em: 12 ago. 2018.
- GROSS P.; CORREA, H.M. OSB: una conversación a distancia y en el tiempo. *Revista AOA: Asociación de Oficinas de Arquitectos Chile*, n.25, p.24-45, 2014.
- GROSS P.; VIAL, E. *El monasterio beneditino de las Condes: una obra de arquitectura patrimonial*. Santiago: Universidade Católica de Chile, 1988.
- GUTIÉRREZ, R. *Arquitectura latino-americana*. São Paulo: Nobel, 1989.
- HARBERSON, J.F. *The study of architectural design*. New York: The Pencil Points, 1927. p.91.
- HOLLANDA, M. Clássicos da arquitetura: Capela do Mosteiro Beneditino/Gabriel Guarda e Martín Correa. *Archdaily*, 2012. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/01-48834/classicos-da-arquitetura-capela-do-monasterio-beneditino-gabriel-guarda-e-martin-correa>>. Acesso em: 23 jan. 2017.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p.13.
- MARGOTTO, L. Lições de Arquitetura: leituras a partir de poéticas. 2016. 248f. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- MONTANER, J.M. *Arquitectura e crítica na América Latina*. São Paulo: Romano Guerra, 2014.
- MOSQUERA, L.M. Identidad y modernidad. *Revista Summa*, n.212, p.3-25, 1985.
- OLIVEIRA, L.M.B.A. A invenção da luz moderna. 2005. 400f. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

- PERRONE, R.A.C. *O desenho como signo da Arquitetura*. 1993. 3v. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. f.165.
- RODRÍGUES, R.M. La iglesia del Monasterio Benedictino de las Condes: propuesta precedentes. *Arquiteturarevista*, v.6, n.2, p.106-126, 2010.
- RODRÍGUES, R.M. Una Arquitectura ausente ilumina la celebración del misterio: la iglesia del monasterio benedictino de las condes: entrevista el arquitecto Martín Correa, OSB: Boletín Académico. *Revista de Investigación y Arquitectura Contemporánea*. v.2, n.2, p.56-63, 2012.
- SEGAWA, H. *Arquitetura latinoamericana contemporânea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- SEGRE, R. América Latina 2000: arquitetura na encruzilhada. *International Architecture Yearbook, The Images Publishing Group*, n.7, p.14-15, 2001.
- STEANE, M.A. *The architecture of light: Recent approaches to designing with natural light*. London: Routledge, 2011. p.36-41.
- WAISMAN, M. *La arquitectura descentrada: historia y teoría latinoamericana*. Bogotá: Escala, 1995.
- ZEIN, R.V. *A arquitetura da escola brutalista paulistana 1953-1973*. 2005. 197f. Tese (Doutorado em Arquitetura) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- ZEIN, R.V. Há que se ir às coisas: revendo as obras. In: ROCHA-PEIXOTO, G. *et al.* (Org.). *Leituras em Teoria da Arquitetura 3: objetos*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2011. p.204-234.

SIMONE NEIVA | ORCID iD: 0000-0003-3791-4888 | Universidade Vila Velha | Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo | *Campus* Boa Vista, Av. Comissário José Dantas de Melo, 21, Boa Vista, 29102-920, Vila Velha, ES, Brasil | Correspondência para/ *Correspondence to*: S. NEIVA | *E-mail*: <simoneiva@gmail.com>.

RAFAEL PERRONE | ORCID iD: 0000-0003-0651-913X | Universidade Presbiteriana Mackenzie | Faculdade de Arquitetura e Urbanismo | Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo | São Paulo, Brasil.

ELABORAÇÃO

Todos os autores contribuíram na concepção e desenho do estudo, análise de dados e redação final.

Como citar este artigo/How to cite this article

NEIVA, S.; PERRONE, R. Igreja do Monastério Beneditino da Santíssima Trindade de *Las Condes*, Chile: uma arquitetura do modernismo latino-americano pouco conhecida no Brasil. *Oculum Ensaios*, v.16, n.1, p.21-38, 2019. <http://dx.doi.org/10.24220/2318-0919v16n1a4037>

Recebido em
4/9/2017,
reapresentado
em 12/3/2018
e aprovado em
25/3/2018.