

A CRÍTICA DE CUNHO MODERNISTA À ARQUITETURA COLONIAL E AO BARROCO NO BRASIL: LÚCIO COSTA E PAULO SANTOS*

THE CRITICISM OF MODERNIST STAMP TO THE BRASILIAN COLONIAL
ARCHITECTURE AND BAROQUE: LÚCIO COSTA AND PAULO SANTOS

Rodrigo Espinha Baeta**

RESUMO

Este artigo propõe desenvolver uma reavaliação crítica da visão sobre a arquitetura colonial, centrada na obra de dois de seus principais interlocutores: Lúcio Costa e Paulo Santos. Apesar de ambos terem sido pioneiros no que se refere a uma análise consistente do legado arquitetônico luso-brasileiro, o discurso elaborado sempre esteve “recheado” de um grave dogmatismo modernista que compromete, na maioria das vezes, o julgamento crítico perseguido. Por outro lado, essa filiação incondicional ao movimento moderno oferece um interessante panorama do processo de apropriação da história da arquitetura brasileira proferida pela vanguarda carioca em prol da legitimação dos cânones do racionalismo arquitetônico do início do século.

Palavras-chave: Crítica da arquitetura; Arquitetura colonial; Movimento moderno; Barroco.

ABSTRACT

This article aims at making a critical re-evaluation of the view of Brazilian colonial architecture with emphasis on the work of two masters: Lúcio Costa and Paulo Santos. Though both were pioneers concerning a consistent analysis of the Portuguese-Brazilian heritage, the elaborate discourse has always been stuffed with a grave modernist dogmatism that almost always jeopardizes the critical evaluation. On the other hand, this unconditional affiliation to the modernist movement offers an interesting panorama of the appropriation process of the Brazilian architectural history by the carioca vanguard in favor of the legitimation of the early 20th-century architectonic rationalism canons.

Key words: Criticism of architecture; Colonial architecture; Modernist movement; the baroque.

* Este ensaio é baseado em um dos itens do primeiro capítulo (Revisão crítica da literatura sobre o Barroco no Brasil) da dissertação de mestrado **Ouro Preto: cidade barroca**, desenvolvida pelo autor no PPGAU/UFBA.

** Arquiteto, mestre em Arquitetura e Urbanismo (com ênfase em Conservação e Restauro) pelo PPGAU/UFBA; especialista em Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios Históricos pelo IX CECRE/UFBA; professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Unit, Aracaju/SE.

Nos últimos tempos, tanto a arquitetura do movimento moderno como a arquitetura colonial brasileira têm assumido grande destaque, promovendo importantes investigações fundadas na reavaliação teórica dos seus conteúdos. Particularmente, as obras concebidas e construídas nessas duas fases têm sido freqüentemente alvo de interessantes estudos nas áreas da crítica e da história.

Por outro lado, diversos trabalhos de análise têm procurado rever os conceitos desenvolvidos pela vanguarda da arquitetura brasileira na primeira metade do século XX, sobretudo, os princípios que permearam a divulgação “panfletária” do movimento moderno por parte de seus interlocutores mais significativos. Contudo, uma questão de extrema importância precisa ser aprofundada: a apropriação crítica da história da arquitetura brasileira, incentivada pelos mestres modernistas para legitimar a promoção do movimento moderno nos trópicos.¹

Sabe-se que o período colonial foi o momento escolhido a partir de finais da década de 1920 para marcar a gênese da arquitetura nacional. Além disso, apresentou-se para a crítica modernista como o impulso necessário para a evolução das tipologias edilícias brasileiras, processo que se encerraria com a eclosão do “espírito” moderno: a partir da experiência luso-brasileira, a arquitetura se desenvolveria coerentemente durante séculos, até a consolidação das concepções racionalistas na década de 30 – com apenas um lapso de tempo (supostamente sem qualquer significância para a história da arquitetura) balizado pelo período eclético.

Assim, o discurso modernista teve um vínculo praticamente indissociável com a arquitetura colonial, tendo como dois de seus principais interlocutores os

¹ Um dos poucos estudos que versam sobre esse tema é o interessante texto de Marcelo PUPPI, recentemente publicado: “Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia”.

arquitetos cariocas Lúcio Costa e Paulo Santos. Portanto, reavaliar o legado que esses autores deixaram sobre a mais antiga arquitetura brasileira serve ao aprofundamento e à revisão dos primeiros conceitos elaborados sobre o fenômeno do Barroco no Brasil, mas também se presta, especialmente, à compreensão mais segura da ação crítica que permeou grande parte da produção do movimento moderno nacional.

LÚCIO COSTA

A figura de Lúcio Costa dispensa apresentações. Foi, sem dúvida, a mais importante personalidade ligada à origem e à teorização do movimento moderno brasileiro. Em relação ao passado arquitetônico colonial, o arquiteto se interessou antes mesmo de assumir definitivamente a postura dos CIAMs, quando ainda estava filiado à corrente neocolonial, chamada por ele de “movimento tradicionalista” (COSTA, 1962, p. 94). Mesmo assim, já é possível absorver, no apreço que tinha pela arquitetura do período e na apreensão crítica que fazia dos seus edifícios, um vínculo efetivo a muitas das posturas dogmáticas pregadas pelo movimento moderno.

Assim, em 1929, a um ano da sua conhecida reviravolta ideológica (BRUAND, 2001, p. 71),² em forte crítica ao Aleijadinho, revela todo o seu descontentamento com a tradição decorativa em arquitetura, questão amplamente discutida nos círculos da vanguarda arquitetônica européia. No artigo intitulado “O Aleijadinho e a arquitetura tradicional”,³ o autor afirma:

E é assim que a gente compreende que ele (o Aleijadinho) tinha espírito de decorador, não de arquiteto. O arquiteto vê o conjunto, subordina o detalhe ao todo, e ele só via o detalhe, perdia-se no detalhe, que às vezes o obrigava a soluções imprevisíveis, forçadas, desagradáveis. Os seus maravilhosos portais podem ser transportados de uma igreja para outra sem que isso lhes prejudique, pela simples razão de que eles nada têm que ver com o resto da igreja a que dão entrada. São coisas à parte. Estão ali como que alheios ao resto. Ele pouco se preocupava com o fundo, o volume das torres, a massa dos frontões. Ia fazendo. (COSTA, 1962, p. 14)

Essa afirmação polêmica de Lúcio Costa, que traça irremediavelmente um juízo negativo em relação à obra do mulato brasileiro, demonstra muito bem que a conversão do arquiteto ao modernismo já existia de forma incipiente em toda a abordagem crítica que fazia da tão apreciada arquitetura colonial, juízo despertado desde que entrou em contato pela primeira vez com as cidades históricas mineiras, no ano de 1924. Segundo o próprio autor, que visitou em uma mesma

² Também conferir em WISNIK (2001, p. 123).

³ Artigo escrito para *O Jornal*, em 1929, jornal impresso na cidade do Rio de Janeiro.

jornada Diamantina, Sabará, Ouro Preto, Mariana, com o propósito original de divulgar o movimento neocolonial, foi nessa ocasião que ele percebeu a verdadeira essência da arquitetura brasileira.

Impressionado principalmente com a cidade de Diamantina, Costa detectou, nas antigas construções, particularmente nas residências, uma simplicidade flagrante, uma arquitetura grosseira, mas “honestá”, fruto das limitações imperativas do meio: ficou fascinado.⁴ Entretanto, a “verdade” construtiva presente na casa colonial destoava completamente dos abusos decorativos e estilísticos incentivados pelos adeptos do “movimento tradicionalista”, levando-o a reavaliar a sua postura: o arquiteto percebeu que o neocolonial não promovia relação alguma com o passado brasileiro; na realidade, o movimento não era digno da arquitetura que afirmava ser a sua inspiração.

A CRÍTICA AO ALEIJADINHO: A CONDENAÇÃO DO ORNAMENTO

Desse modo, é possível compreender, no contexto da crítica do autor à arquitetura do período colonial, como algum tempo depois Costa desenvolveu aquela insatisfação a respeito da obra do Aleijadinho, pois o mulato havia supostamente traído o esquema geral da racionalidade e despojamento que tanto valorizava na arquitetura colonial, chegando mesmo a ser arrogante e “pernóstico” no virtuosismo comum à exibição de suas “formas nervosas”:

Os poucos arquitetos que têm estudado de verdade a nossa arquitetura do tempo colonial, sabem o quanto é difícil, por forçada, a adaptação dos motivos por êle criados. E isso porque o Aleijadinho nunca esteve de acordo com o verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura. A nossa arquitetura é robusta, forte, maciça, e tudo que êle fez foi magro, delicado, fino, quase medalha. A nossa arquitetura é de linhas calmas, tranqüilas, e tudo que êle deixou é torturado e nervoso. Tudo nela é estável, severo, simples, nada pernóstico. Nêle tudo instável, rico, complicado, e um pouco precioso. Assim tôda a sua obra como que desafina de um certo modo com o resto da nossa arquitetura. É uma nota aguda numa melodia grave. Daí a dificuldade de adaptá-la, amoldá-la ao resto. Ela foge, escapa, é ela mesmo. – Êle mesmo. (COSTA, 1962, p. 14-15)

E assim, fica claro porque o autor vai mais longe, retirando a própria condição de arquiteto do Aleijadinho. Diante de um cenário tão “autêntico” e honesto, promovido pela primeira arquitetura brasileira, o artista se preocupava com o ornamento, com o detalhe, um tipo de “aplique” que, segundo Costa, poderia ser

⁴ “Em 1924, comissionado pela sociedade brasileira de Belas Artes, conheci Diamantina. (...) Lá chegando, caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade, que era novo em folha para mim. Foi uma revelação” (COSTA *apud* COSTA, 2001, p. 71). Essa afirmação do autor remonta ao ano de 1994, na ocasião da edição de seu único livro, *Registro de uma vivência*.

facilmente transposto de um edifício ao outro sem prejuízo ou transformação significativa da arquitetura.⁵

É óbvio que esse juízo não procede de forma alguma, principalmente em se tratando do Aleijadinho. Na realidade, o purismo que Costa persegue o impede de compreender o ornamento como elemento indissociável da arquitetura; mas é claro que não é concebível para a apreciação artística dos edifícios a separação entre o aparato decorativo e o arcabouço arquitetônico, já que ambos fazem parte da imagem emanada pelo objeto e absorvida em toda a sua complexidade pelo fruidor. Essa fragmentação se torna mais sem sentido quando se trata de obras enquadradas no espírito Barroco e quando se pensa na arquitetura de derivação ibérica, que muitas vezes expõe como princípio plástico mais significativo o uso efusivo e carregado da ornamentação.

Porém, ao aliar a sua visão purista da arquitetura colonial com certos princípios da doutrina modernista que seguramente conhecia, não seria possível a aceitação do ornamento, a não ser como elemento estruturalmente ausente tanto da arquitetura como da própria arte. Por isso, em 1930, após aceitar definitivamente o movimento moderno no célebre texto “Razões da nova arquitetura”, seguindo uma tendência crítica não muito recente ligada à vanguarda arquitetônica européia,⁶ Lúcio Costa retira da decoração até mesmo a possibilidade de receber uma mínima qualificação artística, colocando-a no mais baixo grau de leviandade plástica:

Quanto à ausência da ornamentação, não é uma atitude, mera afetação como muitos ainda hoje supõem – parece mentira – mas a consequência lógica da evolução da técnica construtiva, à sombra da evolução social, ambas (não será demais insistir) condicionadas à máquina. (...) O “enfeite” é, de certo modo, um vestígio bárbaro – nada tendo a ver com a verdadeira arte, que tanto se pode servir dele como ignorá-lo. (COSTA, 1962, p. 34)

Nessas últimas palavras, além da condenação rigorosa da prática decorativa nas artes e na arquitetura, fica claro o desenvolvimento de um outro princípio que vai se configurar como a chave para a crença da superioridade da arquitetura do movimento moderno em relação às obras do passado, apontando o caminho inevitável para a abordagem crítica da história da arquitetura: a idéia de que a arquitetura “contemporânea” é o estágio final de um processo de evolução lógica,

⁵ Em 1929, a decoração gratuita talvez fosse a mais desprezível característica que o arquiteto carioca via no movimento neocolonial ou em qualquer outra manifestação acadêmica que permeasse a produção edilícia; seria igualmente imperdoável na obra de Antônio Francisco Lisboa.

⁶ Talvez o primeiro manifesto abertamente contrário ao decorativismo arquitetônico seja o conhecido ensaio de 1908 de Adolf LOOS (1972): “Como el ornamento ya no pertenece a nuestra civilización desde el punto de vista orgánico, tampoco es ya expresión de ella. El ornamento que se crea en el presente ya no tiene ninguna relación con nosotros ni con nada humano; es decir, no tiene relación alguna con la actual ordenación del mundo. (...) El ornamentista moderno es un retrasado o una aparición patológica” (p. 50).

calçado na aproximação gradativa das boas obras e dos estilos apreciáveis de outrora em direção à eclosão, no início do século XX, das doutrinas funcionalistas.

Dessa forma, nem todo edifício pode merecer a qualificação de “arquitetura” e assumir conseqüentemente um lugar na história, mas somente aqueles que apresentam supostamente princípios identificáveis com o movimento moderno.⁷ Para construir a historiografia da arquitetura é então necessário enquadrar as diversas manifestações em um rígido termo evolutivo que, de forma lógica e racional, determine o ritmo dos avanços que os “estilos” mais novos propõem em relação às manifestações anteriores até o alcance da arquitetura pregada pelos grandes mestres da vanguarda européia.

A ARQUITETURA CIVIL DO PERÍODO COLONIAL E O PROCESSO EVOLUTIVO DA ARQUITETURA

Neste ponto, a arquitetura colonial, principalmente a casa tradicional, mais simples e pragmática que qualquer outra manifestação, oferece para o autor um esquema de análise irresistível. A partir de um elaborado malabarismo retórico, é possível a mais detida inserção da tradição construtiva brasileira no processo evolutivo da arquitetura moderna, ou seja, é plenamente admissível a sua inclusão nos domínios da “verdadeira” história da arquitetura.

Já em seus primórdios, na adaptação da residência lusitana às condições precárias do meio, a casa brasileira teve que se furtar de muitos “maneirismos” comuns à realidade portuguesa e investir somente no essencial. Tornando-se mais simples e racional, aproxima-se dos cânones modernos da arquitetura, confirmando o processo evolutivo. Lúcio Costa descreve esse “mecanismo” no texto “Documentação necessária” de 1937 – no qual defende o estudo da arquitetura civil no Brasil colonial como prática mais importante do que o tradicional apreço pela arquitetura religiosa:

Sem dúvida, neste particular também se observa o “amolecimento” notado por Gilberto Freyre (na casa brasileira), perdendo-se, nos compromissos de adaptação ao meio, um pouco da “carrure” tipicamente portuguesa; mas, em compensação, devido aos costumes mais simples e à largueza maior da vida colonial, e por influ-

⁷ É interessante o juízo que Costa faz, em 1937, do pau-a-pique, sistema construtivo muito comum no período colonial e para ele digno de nota, pois, da mesma forma que o concreto armado, se fundamenta no uso de uma estrutura autônoma para a sustentação do edifício, deixando as paredes como a mera função de vedação. A sua honestidade é tanta que até se confunde com os conceitos modernos da arquitetura, podendo ser mesmo aplicado em edifícios “contemporâneos”: “Aliás, o engenhoso processo de que são feitas (a residência colonial) – barro armado com madeira – tem qualquer coisa do nosso concreto-armado e, com as devidas cautelas, afastando-se o piso do terreno e caindo-se convenientemente as paredes, para evitar-se a umidade e o ‘barbeiro’, deveria ser adotada para casas de verão e construções econômicas de um modo geral” (COSTA, 1962, p. 89-90).

ência também, talvez, da própria grandiosidade do cenário americano, – certos maneirismos preciosos e um tanto arrebitados que lá se encontram, jamais se viram aqui. (COSTA, 1962, p. 87)

Em território americano, a arquitetura luso-brasileira prossegue em seu processo evolutivo derivado diretamente das condições tecnológicas e das imposições ao programa construtivo que vão se tornando mais desenvolvidas e menos rudes com o avanço dos séculos. Assim, a casa brasileira acompanha esse esquema em uma série de parâmetros que se confundem com muitos dos “clichês” derivados do movimento moderno, principalmente com “os cinco pontos de uma nova arquitetura”, elaborados por Le Corbusier:⁸

Nas casas mais antigas, presumivelmente nas do século XVI e durante todo o século XVII, os cheios teriam predominado, e logo se compreende por quê; à medida, porém, que a vida tornava mais fácil e mais policiada, o número de janelas ia aumentando; já no século XVIII, cheios e vazios se equilibram, e no começo do século XIX, predominam francamente os vazios; de 1850 em diante as ombreiras quase se tocam, até que a fachada, depois de 1900, se apresenta praticamente toda aberta, tendo os vãos, muitas vezes, ombreira comum. O que se observa, portanto, é a tendência evidente para abrir sempre e cada vez mais. (...) Verifica-se, assim, portanto, que os mestres de obras estavam, ainda em 1910, no bom caminho. Fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, eles vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feiosas tôdas as novas possibilidades da técnica moderna, como, além das fachadas quase completamente abertas, as colunas finíssimas de ferro, os pisos de varanda armados com duplo T e abobadilhas, as escadas também de ferro, sôltas e bem lançadas (...). (COSTA, 1962, p. 92)

Portanto, a arquitetura civil brasileira do período colonial, e também a arquitetura do império e do início da república, pelas mãos dos sábios mestres de obras “fiéis à tradição portuguesa”, deflagra um processo evolutivo em direção aos princípios genéticos do movimento moderno. O incremento gradativo da fenestração na fachada das residências no sentido do ritmo horizontal, por exemplo, vai incondicionalmente derrocar na janela rasgada “ao longo” – quarto ponto da arquitetura de Le Corbusier – confirmando o mecanismo de desenvolvimento da arquitetura pregado por Costa. Por outro lado, em relação à questão da estrutura de sustentação do edifício, a arquitetura civil “avança” da armação de madeira, presente no sistema do pau-a-pique, para a estrutura de ferro fundido, comum às varandas das casas de jardim lateral do início do século XX. Para a casa assumir o estágio final de evolução a partir da estrutura de ferro utilizada no espaço exterior do edifício, só seria preciso incorporar o esqueleto independente do concreto armado da arquitetura moderna que, por sua vez, traria consigo vantagens plásticas, funcionais e de racionalização para a arquitetura – o *pilotis*, a planta livre, a fachada livre.

⁸ “1. Os ‘pilotis’; 2. Os tetos-jardim; 3. A planta livre; 4. A ‘fenêtre longueur’; 5. A fachada livre” (BENEVOLO, 1989, p. 431-434).

Pode parecer estranho o fato de Lúcio Costa excluir abertamente desse processo a arquitetura residencial erguida entre o início da década de 10 e o começo dos anos 30. Mas, na verdade, o autor via nas residências dessa época uma submissão em relação à tradição acadêmica, tradição que até então estava diretamente vinculada à produção de cunho erudito que, por sinal, ele não respeitava. Assim, as casas do final do XIX e início do novo século, mesmo apresentando elementos ecléticos que as deixam, “meio feiosa(s)”, conservam os princípios racionais da antiga arquitetura colonial que, finalmente, vão “evolucionar” para as construções modernas; contudo, o que se edificou a partir de 1910 não pode preencher a história da arquitetura; é abertamente excluído do esquema evolutivo por trair o processo consistente de desenvolvimento que se inicia com o projeto colonial.

O CONCEITO DE “ARQUITETURA JESUÍTICA” E A SUA IMPORTÂNCIA PARA A FORMAÇÃO DA ARQUITETURA RELIGIOSA BRASILEIRA

Lúcio Costa não só discutiu a arquitetura civil, mas também trabalhou com as construções religiosas do período colonial. Em 1941, ainda nessa primeira fase de filiação intensamente dogmática e inflexível ao movimento moderno, o autor publica a monografia **A arquitetura dos jesuítas no Brasil**. Enquanto os outros artigos avaliados possuíam um certo cunho informal, esse estudo apresenta uma real conotação científica, propondo-se a analisar toda a obra dos padres jesuítas no Brasil até a sua expulsão em 1759. A análise leva em consideração diversos fatores, entre eles a questão estilística.

Porém, apesar de o autor discutir pela primeira vez explicitamente a arquitetura barroca, é impossível compreender a interpretação proposta desvinculada da visão modernista e do sentido evolutivo com que Costa impõe ao processo de construção da história da arquitetura. A própria escolha da obra dos jesuítas como tema, antes de comprometer a teoria das formas puras e honestas da arquitetura civil brasileira, a estende para as outras tipologias do período colonial, já que a arquitetura da Companhia de Jesus, mesmo no século XVIII, nunca vai perder a simplicidade e, principalmente, a sobriedade flagrantes. Por outro lado, as igrejas dos jesuítas são para o autor resultado de um processo evolutivo da arte da Renascença em direção ao Barroco e vão, ao mesmo tempo, servir de modelo para a arquitetura posterior, oferecendo as bases sobre as quais as outras congregações se desenvolverão, confirmando irremediavelmente a sua visão positivista e a idéia da progressão das formas: “Ora, as transformações por que passou a arquitetura religiosa, juntamente com a civil, durante esse longo período, obedeceram a um processo evolutivo normal, de natureza, por assim dizer, fisiológica (...)” (COSTA, 1997, p. 105).

Os jesuítas chegaram ao Brasil em 1549 e são, sem dúvida, os primeiros agentes de uma arquitetura que foge dos padrões de precariedade que envolviam toda a produção brasileira até meados do século seguinte. Costa reconhece esse pioneirismo, mas já observa um processo de adaptação simplificada das obras produzidas na metrópole para o território brasileiro – edifícios que em Portugal também assumiam grande sobriedade, como, por exemplo, a igreja quinhentista de São Roque de Lisboa, são modelos para uma ação mais despojada ainda em território colonial. Partindo do pressuposto que a arquitetura religiosa brasileira nasce e se desenvolve vinculada estilisticamente à obra dos jesuítas (que sobrevive até meados do Setecentos), também as outras ordens e irmandades conceberão edifícios que nunca perderão totalmente o caráter de despojamento e simplicidade derivado dos primeiros tempos, o que demonstra a riqueza e a coerência da tipologia com certos padrões da arquitetura moderna.

Por isso, Costa se recusará a promover uma sólida reflexão sobre a essência conceitual do Barroco, “estilo” que afirma permear toda a produção jesuítica – o que é plenamente compreensível, já que o aprofundamento nas raízes críticas do fenômeno fragilizaria a análise posterior empreendida pelo arquiteto, pois, na maioria das vezes, as obras dos jesuítas não são derivadas do espírito Barroco: frequentemente, são construções tão singelas que é discutível até mesmo a sua própria vinculação a qualquer dos “estilos” celebrados pela história da arquitetura; contudo, as obras mais importantes podem ser francamente inseridas no universo atormentado da jornada maneirista, momento da história da arte ignorado pelo autor.

Assim, a partir de uma inevitável análise cronológica derivada da “indiscutível” condição evolucionista a que se presta a arquitetura, o autor efetivará o julgamento crítico das obras da Companhia de Jesus: avaliará primeiramente o edifício para depois desenvolver a sua famosa classificação dos retábulos no Brasil colonial, reafirmando a sua visão fragmentada da estética da arquitetura, que não contempla a conjugação indivisível de todos os elementos que preenchem e envolvem o espaço arquitetônico, acreditando que, no contexto da obra edificada, cada parte tem um valor autônomo muitas vezes não relacionável com o resto da construção.

Porém a fragmentação do objeto não se resumirá somente à separação entre arcabouço construtivo e as obras de arte “aplicadas” no interior das igrejas. Na apreciação do edifício em si, várias categorias de análise são identificadas para coordenar a avaliação histórica do conjunto da obra dos padres da Companhia de Jesus:

Quando se estuda qualquer obra de arquitetura, importa ter primeiro em vista, além das imposições do meio físico e social, consideradas no seu sentido mais amplo, o “programa”, isto é, quais as finalidades dela e as necessidades de natureza funcional a satisfazer; em seguida, a “técnica”, quer dizer, os materiais e o sistema

de construção adotados; depois, o partido, ou seja, de que maneira, com a utilização desta técnica, foram traduzidos em termos de arquitetura, as determinações daquele programa; finalmente, a “comodulação” e a “modenatura”, entendendo-se por isto as qualidades plásticas dos monumentos. (COSTA, 1997, p. 107)

Fica claro como as categorias de análise a que se propõe – meio físico e social, programa, técnica, partido, plástica, comodulação e modenatura – são derivadas diretamente da doutrina modernista, e mais uma vez o objetivo do autor será o de demonstrar como, mesmo a arquitetura religiosa, caminhará em direção à eclosão da verdadeira essência da arquitetura ditada pelo movimento moderno. Assim, a sobriedade nunca superada da obra dos jesuítas “cai como uma luva” para a análise proposta e abre o caminho para o “resgate” positivo que Costa apóia em relação à obra do Aleijadinho, tão criticada no início de sua carreira.

A REAVALIAÇÃO CRÍTICA DA OBRA DO ALEIJADINHO

Para encerrar esta primeira análise que contempla o discurso desenvolvido por Lúcio Costa sobre a arquitetura colonial brasileira, seria interessante apreciar a reavaliação positiva, efetivada a partir da década de 40, que o autor propõe em relação à obra do Aleijadinho.

Na verdade, uma das poucas referências positivas que faz a Antônio Francisco Lisboa é oriunda de uma polêmica gerada pelo jornalista Geraldo Ferraz, quando, em 1948, em um artigo publicado no **Diário de S. Paulo**, afirma o pioneirismo de Gregório Warchavchick e Flávio de Carvalho no que diz respeito à implantação da arquitetura moderna no Brasil. Em resposta a Ferraz, Costa aproveita a oportunidade para declarar Oscar Niemeyer como o grande mestre da arquitetura brasileira, comparando-o a outra grande personalidade, o Aleijadinho, e os defende abertamente afirmando a maior importância que tem a figura do gênio na evolução das artes em relação ao papel exercido pelo pioneiro.

Pois, sem pretender negar ou restringir a qualidade, em certos casos verdadeiramente original e valiosa, da obra dos nossos demais colegas, ou o mérito individual de cada um, é fora de dúvida que não fôra aquela conjugação oportuna de circunstâncias e a espetacular e comovente arrancada de Oscar, a Arquitetura Brasileira contemporânea, sem embargo de sua feição diferenciada, não teria ultrapassado o padrão estrangeiro, nem despertado tão unânime louvor, e não estaríamos nós a debater minúcias. Não adianta, portanto, perderem tempo à procura de pioneiros – arquitetura não é Far-West; há precursores, há influências, há artistas maiores ou menores: e Oscar Niemeyer é dos maiores (...). No mais, foi nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, da mesma forma como já se expressava no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. (...) Ambos encontraram o novo vocabulário plástico fundamental já pronto, mas de tal maneira se houveram casando, de modo tão desenvolto e com

tamanho engenho a graça e a fôrça, o refinamento e a rudeza, a medida e a paixão que, na sua respectiva obra, os conhecidos elementos e as formas consagradas se transfiguraram, adquirindo um estilo pessoal inconfundível, a ponto de poder se afirmar que, neste sentido, há muito mais afinidades entre as obras de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto da Pampulha e a obra de Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, do que entre a obra do primeiro e a do Warchavchick – o que, ao meu ver, é significativo. (COSTA, 1962, p. 124-125)⁹

O mulato Antônio Francisco Lisboa teria promovido um avanço absoluto da arquitetura brasileira a uma condição mais autêntica: reviu o consistente processo de adaptação da arquitetura jesuítica em território colonial, “evolucionando” o “partido” tradicional em direção ao sentimento de liberdade de expressão, à originalidade, ao amadurecimento das formas atormentadas (antes criticadas) típicas da jornada barroca – para Lúcio Costa não seria uma atitude diferente do que a exercida por Oscar Niemeyer no que se refere à sua reavaliação dos dogmas do movimento moderno.

Desse modo, mesmo quando o autor elogia oficialmente o escultor e arquiteto mineiro, ele aproveita e se apropria da produção do passado para legitimar o discurso sobre o movimento moderno. Por isso, a importância do Aleijadinho fundamenta-se na legitimação do processo de desenvolvimento da arquitetura moderna dentro de uma identidade verdadeiramente brasileira. Niemeyer assume o papel de gênio da arquitetura para o contexto “contemporâneo”, da mesma forma que o mulato absorveu essa condição no período colonial – Niemeyer é, finalmente, o Aleijadinho moderno.

O LUGAR DO BARROCO NO DISCURSO MODERNISTA DE LÚCIO COSTA

Seria de se esperar que as referências bibliográficas contempladas oferecessem uma boa noção da visão de Lúcio Costa sobre o tema do Barroco e da possível influência do discurso do autor no desenvolvimento da crítica em relação à arquitetura dos séculos XVII e XVIII no Brasil. Entretanto, o que se percebe é que o arquiteto deu pouca importância a um aprofundamento conceitual não só do Barroco, mas de qualquer outro momento da história da arte, não expondo verdadeiramente um conhecimento seguro sobre o tema.

Porém, ao contrário de fragilizar o seu discurso como historiador da arquitetura, essa atitude fortalece o objetivo real que não é exatamente o de promover uma leitura crítica coerente e fundada sobre bases sólidas em relação ao passado artístico brasileiro, mas a divulgação e a implementação da doutrina do movi-

⁹ Também conferir em PUPPI (1998, p. 31).

mento moderno em território nacional. Assim, em relação à obra historiográfica de Lúcio Costa, Marcelo Puppi (1998) resume:

Partidário confesso da arquitetura moderna – e inimigo declarado do ecletismo – estava sempre muito mais interessado na defesa de sua causa que no estudo efetivo da história da arquitetura. Esta lhe valia menos como objeto de conhecimento que como meio para a demonstração de suas idéias. A forma de estudo histórico reveste de autoridade o programa da arquitetura moderna: Lúcio Costa projeta-o na história, reinterpretando-a e reescrevendo-a única e exclusivamente para comprovar a universalidade do programa de partida – na condição de força motriz da arquitetura em todos os tempos, de seus primórdios aos dias atuais. Tal estratégia revela-se eficaz, e o arquiteto militante fará larga fortuna como historiador. (p. 17-18)

Portanto, Lúcio Costa usa a história da arte e da arquitetura para comprovar os dogmas modernistas que são creditados por ele como a verdadeira e universal fonte para a apreciação da arquitetura. O que pudesse ser avaliado conforme a doutrina funcionalista seria apto a se inscrever no rol das obras e dos “estilos” do passado susceptíveis de fazerem parte do universo restrito da história da arquitetura. Assim, os princípios modernistas desenvolvidos pelos mestres da vanguarda do início do século XX, e particularmente o pensamento de Le Corbusier que o impressionara profundamente, são reavaliados e passam a se identificar como os novos “cânones” da arquitetura, servindo de ponto de partida para a produção edilícia moderna, e até mesmo para o desenvolvimento da história.

PAULO SANTOS

Paulo Santos é o arquiteto da primeira geração modernista brasileira cuja personalidade mais se aproxima de Lúcio Costa, no que se refere ao apreço por teoria e história da arquitetura e, também, à intensa dedicação que empreende em relação às instituições de fomento e divulgação da arquitetura colonial e moderna – foi membro da Comissão de Reforma do curso da Escola Nacional de Belas Artes, em 1931, além de ter sido presidente em exercício do Instituto dos Arquitetos do Brasil, por essa ocasião (PUPPI, 1998, p. 59). Entretanto, apesar de ser da mesma geração do mestre carioca e de muito precocemente, em 1930, já ter aceitado o ideário do movimento moderno, sua obra escrita só é impulsionada a partir de finais dos anos quarenta.

Na realidade, os estudos de Santos começam a ser veiculados ao público imediatamente após o seu ingresso como professor na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, em 1946 (PUPPI, 1998, p. 59). Os dois primeiros livros publicados são derivados diretamente da tese que apresentou em 1949 para concorrer a então nascente cátedra de Arquitetura no Brasil, na mesma faculdade carioca: o texto “Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ou-

ro Preto” (SANTOS, 1951b) é a reprodução integral do trabalho que o colocou como titular da disciplina; e o ensaio “O barroco e o jesuítico na arquitetura brasileira” (SANTOS, 1951a) aparece como uma ampliação do estudo anterior. Não é por acaso que ambos foram publicados no mesmo ano de 1951, ocasião em que os principais artigos da primeira fase modernista de Lúcio Costa absorviam grande impacto. Desse modo, a obra de Santos aparece muitas vezes como uma espécie de aprofundamento de alguns temas que Costa só tangenciou, apesar de, frequentemente, existirem contradições explícitas entre os autores. Por outro lado, a sua produção apresenta um espírito bem mais científico e menos panfletário ao se comparar à fase militante inicial de Lúcio Costa, devido ao fato de o primeiro assumir uma dedicação prioritária ao ensino acadêmico, enquanto o outro arquiteto tende a manter o seu papel central como divulgador do movimento moderno e como técnico do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ao qual estão vinculadas quase todas as suas pesquisas sobre a arquitetura colonial.

Assim, os primeiros estudos de Santos superam em muito a obra de Lúcio Costa em se tratando especificamente das discussões sobre a arquitetura religiosa, objeto que o mestre carioca havia contemplado anteriormente no texto “A arquitetura dos jesuítas no Brasil” (COSTA, 1997). Só após essa fase inicial, em que desenvolve exclusivamente trabalhos ligados à arquitetura colonial, o autor vai se dedicar à gênese do movimento moderno, fazendo uma abordagem de questões antes proibitivas, como o papel do ecletismo no desenvolvimento da arquitetura brasileira.¹⁰ Retoma o período colonial em 1968, ao apresentar a comunicação “Formação de cidades no Brasil Colonial”, no V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, partindo de um recorte inédito em sua carreira, baseado em uma análise que poderia ser dita “urbanística”.¹¹

Contudo, o que importa aqui são seus primeiros livros que, efetivamente, fazem parte de uma mesma pesquisa, se sobrepondo em diversos momentos.¹² Ao dar preferência à arquitetura religiosa, Paulo Santos demonstrará um conhecimento muito superior em relação às teorias estilísticas da história da arte quando comparado a Lúcio Costa.

Já no prefácio do livro **O barroco e o jesuítico na arquitetura brasileira**, o autor afirma a importância primária de se compreender os princípios essenciais do Barroco para uma avaliação segura e convincente do fenômeno no Brasil, além de propor a extensão do estudo da arquitetura brasileira, tradicionalmente “acorrentado” a Portugal, para outras realidades européias:

¹⁰ Conferir em SANTOS (1961); conferir também na conferência proferida por Paulo SANTOS em 1965, por ocasião da comemoração do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, publicada em 1977.

¹¹ Publicado recentemente na cuidadosa edição da UFRJ, SANTOS (2001).

¹² Deve-se considerar de forma mais detida “Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto”, pois o outro texto trata de temas em grande parte contemplados no primeiro estudo, não acrescentando muito em relação a ele.

Hoje, mais do que nunca, temos arraigada a convicção de que o espírito e a essência da arte no Brasil só poderão ser bem compreendidos depois de assimilado o conceito de barroco. (...) Nosso objetivo principal foi o de situar o nosso barroco e juntamente com o nosso barroco o nosso jesuítico, em função do barroco e do jesuítico europeus. Não nos limitamos a Portugal: fomos buscar mais longe – na Itália, Espanha, França etc. – as origens das influências que, depois de transitar por Portugal chegaram até nós. (SANTOS, 1951a, p. 9-10)

Por outro lado, o autor demonstra grande consciência quanto à avaliação crítica exigida para o desenvolvimento da história da arte, assegurando, no prefácio de **Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto**, o valor mais significativo que absorve a ação interpretativa da arquitetura, em relação à investigação histórica das autorias dos monumentos. Dessa forma, o autor coloca a qualificação artística como prática independente do processo formativo dos objetos a serem analisados, como mecanismo não ligado à intenção que antecipou a gênese dos monumentos:

Os dados históricos que esse capítulo apresenta foram compilados de livros existentes sobre o assunto, muitos deles estando sujeitos a ser retificados à proporção que forem prosseguindo as interessantíssimas investigações empreendidas pelo Sphan nos livros de Receita e Despeza das Ordens e Irmandades. (...) Fica também em grande parte na dependência dessas ou de investigações semelhantes, a determinação da autoria das obras de Arte das igrejas e capelas – assunto apaixonante e exatamente aquele que mais tem atraído a atenção dos críticos – mas que, na opinião do A. é menos importante do que a crítica da obra de arte em si. A prova de que a crítica pode se exercer sem o recurso aos nomes dos artistas aí está, na obra que se vai ler. Há aliás quem preconize a crítica da arquitetura sem nomes, sob o fundamento de que o prestígio dos nomes influi sobre a serenidade da crítica. (SANTOS, 1951b, p. 1-110)

Assim, para o julgamento crítico em relação à arquitetura religiosa do período colonial, Santos acrescenta um longo capítulo no qual discute as tendências conceituais da teoria da arte vinculadas ao recorte temporal em que se insere a arquitetura brasileira, reconhecendo, inclusive, algumas manifestações do século XVI como maneiristas, “estilo” ignorado por Lúcio Costa, além de dividir a fase barroca em duas etapas distintas – o Barroco propriamente dito e o Rococó.¹³ Entretanto, ao contrário do “estilo” rococó que vai merecer uma cuidadosa avaliação por parte do autor no ensaio “O barroco e o jesuítico na arquitetura brasileira”, o Maneirismo – chamado por ele de “Maneirístico” – não absorve o interesse de Santos. Na verdade, a sua leitura é insegura no que tange a esse tema, o que não ajuda em nada a inserção crítica do Maneirismo no contexto da arquitetura da Companhia. O autor chega mesmo a afirmar categoricamente que o “Maneirístico” não propõe relação alguma com o “Jesuítico”:

¹³ “Mais freqüente, é considerar o Maneirístico como fase de transição entre o Renascimento e o Barroco, e dividir-se este último em duas fases: a propriamente barroca e a rococó” (SANTOS, 1951a, p. 25).

Não se deve porém confundir o Jesuítico com o Maneirístico, não só porque o Maneirístico teve início na primeira metade do século XVI, ao passo que o Jesuítico só ao aproximar-se o terceiro quartel do mesmo século, como também, além de outras razões, porque o Jesuítico teve caráter antes religioso e o Maneirístico caráter, ao mesmo tempo religioso e civil. De qualquer modo, foge aos objetivos do presente trabalho. (SANTOS, 1951a, p. 25)

PAULO SANTOS E A CONFIRMAÇÃO DA IMPORTÂNCIA DO “ESTILO JESUÍTICO”

Assim, o conceito de “arquitetura jesuítica”, que tem origem na obra de Lúcio Costa, aparece inicialmente “perdido”, não identificável com nenhuma das etapas então aceitas como partícipes da fase humanista da história da arte – Renascimento, Maneirismo, Barroco.

Por conseguinte, seria de se esperar que a crítica artística a ser empreendida em relação à arquitetura religiosa brasileira não alcançasse um resultado satisfatório na obra de Paulo Santos. Porém, da mesma maneira que Lúcio Costa, quando o autor revela seu discurso em relação ao desenvolvimento cronológico da arquitetura colonial – utilizando, por sua vez, os mesmos princípios evolutivos tão caros a Costa – ele também se furta de promover qualquer vínculo significativo com as teorias antes contempladas, não comprometendo a análise perseguida, de cunho meramente tipológico, das obras inseridas no cenário brasileiro: é aí que entra o “estilo jesuítico”.

A idéia de “jesuítico” como um estilo independente não é apreendida no trabalho de Santos a partir de uma compreensão estética de cunho filosófico, como o autor propõe para o Barroco. Na verdade, baseado no método fragmentário de análise derivado do esquema defendido por Lúcio Costa (COSTA, 1997, p. 106)¹⁴ é possível legitimar o processo evolutivo que permeia a historiografia da arquitetura brasileira com a sua origem identificada no momento em que o partido arquitetônico jesuítico alcança o território nacional.

Assim, o “jesuítico” surge no cenário crítico como a estrutura genética de toda a arquitetura religiosa brasileira.¹⁵ Não comprometido diretamente com o

¹⁴ Provas da filiação incondicional de Santos ao esquema organizativo pregado por Lúcio Costa podem ser encontradas facilmente nos dois textos do autor, em que são plenamente identificáveis as categorias de análise expostas anteriormente (“meio físico e social, programa, técnica, partido”). Confira no sumário do texto “Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto”: “Primeira Parte: História: I. Ouro Preto; II. Antecedentes históricos. As Bandeiras; III. Os arraiais; IV. Vila Rica. Segunda Parte: Arquitetura: I. O Barroco e o Jesuítico; II. Técnica construtiva; III. Plantas; IV. Fachadas” (SANTOS, 1951b).

¹⁵ Segundo Santos, o caráter pioneiro da arquitetura jesuítica permanece em muitas construções posteriores, não necessariamente ligadas à Companhia, mas que preservam o seu caráter sóbrio: “No Brasil, as principais igrejas da Companhia e outras que sem serem da Companhia lhes são contemporâneas, são mais antigas e diferentes daquelas que se costuma chamar de barrocas. (...) Daí, na falta de uma expressão mais adequada e não se querendo usar a de proto-barroca, recor-

Renascimento, Maneirismo ou Barroco, poderia ser avaliado como um estilo arquitetônico à parte, tendo promovido a origem e a evolução da arquitetura religiosa colonial. Esse juízo define as bases para a avaliação histórica do tema, sendo quase obrigatório na obra dos críticos contemporâneos a Paulo Santos, como pode ser verificado nas palavras de Robert Smith, proferidas em 1948, antes mesmo do desenvolvimento dos estudos da arquitetura colonial elaborados pelo autor:

Apesar de serem mais conservadores que seus rivais na conquista das almas, os franciscanos e os carmelitas, e apesar de permanecerem fiéis até quase do fim aos princípios do estilo da Contra-reforma, que haviam trazido de Portugal para a América, a influência dos Jesuítas foi tão profunda que até recentemente toda a arte colonial brasileira era chamada de arte jesuítica. (SMITH, 1962, p. 1)

A arquitetura jesuítica, como primeira manifestação edilícia sólida vinculada à idade do Humanismo a atingir Portugal no terceiro quartel do século XVI, seria o ponto de partida natural para a arquitetura religiosa colonial, que começa a se estabelecer de forma menos improvisada somente em finais da primeira centúria de domínio lusitano. A tipologia jesuítica chega em território português com a construção da igreja de São Roque de Lisboa, templo que já promove uma série de adaptações simplificadas em relação à mãe de todas as igrejas da Companhia (Il Gesù, em Roma). A partir da experiência de São Roque de Lisboa, alcança o Brasil e aqui se adapta e evolui em direção ao singelo partido característico do “jesuítico” nacional.

Curioso é que foi exatamente a planta de S. Roque – planta híbrida, refletindo o duplo compromisso com as igrejas românicas lusas e com a igreja do Gesù de Roma – que foi trazida para o Brasil por Francisco Dias, servindo aqui de modelo a várias das principais igrejas da Companhia, como sejam, entre outras, as igrejas dos Colégios de Olinda, da Baía, do Pará, etc., – todas, como a de S. Roque, sem o cruzeiro central (formado pela nave e o transepto de iguais larguras) e, como consequência, desprovidas de cúpula, particularidade que veio a tornar-se um dos característicos dominantes das igrejas jesuíticas brasileiras, e que muito claramente as distingue das dos países de colonização hispânica da América, para as quais prevaleceu como modelo, nesse particular, o plano do Gesù. (SANTOS, 1951b, p. 64)

Assim, ao evoluir do jesuítico italiano para o português, e deste para o partido brasileiro, algumas soluções próprias à colônia aparecem e são incorporadas a todas igrejas edificadas em território nacional: como principais recursos evolutivos, pode-se citar a eliminação da cúpula e a inclusão das torres na fachada

rer-se-á à expressão jesuítica, englobando-se sob essa designação não só as formas introduzidas pelos jesuítas e que, sem maior inconveniente, poderiam ser designadas como tais, mas toda e qualquer forma com ressaibo de coisa antiga, arcaica, ainda que sem parentesco de nenhuma espécie com as jesuíticas” (SANTOS-b, 1951, p. 148).

principal dos edifícios. A supressão da cúpula aparece em Portugal na construção da igreja de São Roque, enquanto a inserção das torres seria fruto de um avanço estilístico da arquitetura religiosa erguida no Brasil. Esses expedientes se tornam cânones tipológicos da arquitetura brasileira, participando do processo de geração daquele partido básico, quase inevitável, nas igrejas coloniais: nave de salão, capela-mor, fachada com uma ou duas torres:

Como se vê, ao emigrar da igreja do Gesù para a de S. Roque e dessa para as igrejas brasileiras, o partido dito “jesuítico” foi sofrendo modificações. Na primeira migração perdeu a cúpula e a abóbada da nave; na segunda, ganhou as tórres. (...) Tanto a inclusão das tórres como a supressão da cúpula ficaram incorporadas ao partido que veio a tornar-se tradicional da igreja brasileira, comum igualmente às da Companhia de Jesus e às das demais Ordens e Irmandades religiosas. (SANTOS, 1951b, p. 65)

Desse modo, a simplicidade flagrante da tipologia arquitetônica religiosa brasileira não seria fruto da imposição do meio hostil, da precariedade dos recursos econômicos, materiais, tecnológicos e artísticos que povoavam o cenário do Brasil colônia. Pelo contrário, seria resultado de um rico processo evolutivo que dirigiu a transformação dos organismos religiosos, de gênese européia, em direção à forma essencialmente simples e funcional da tipologia eclesiástica nacional.

PAULO SANTOS E O BARROCO

É claro que uma análise crítica convincente centrada na história da arte não se encaixaria nunca nessa visão de cunho abertamente modernista. A fragilidade da avaliação conceitual do autor sobre o tema somada à inevitável necessidade de elaborar um termo evolutivo balizado por categorias de análise isoladas para a arquitetura torna inviável a interpretação da arquitetura religiosa a partir dos princípios identificados que definiriam o fenômeno Barroco.

Isso não quer dizer que Santos não ofereça um grande avanço na leitura crítica da arquitetura colonial se comparado à visão de Lúcio Costa. É certo que o autor assimila de forma radical o método de análise de Costa ao discutir o edifício por meio da classificação independente da planta, fachada e decoração, trabalhando-as como categorias isoladas e inconciliáveis; entretanto, algumas vezes, ele se abstrai do esquema organizativo básico conseguindo realmente articular uma leitura unitária do monumento, compreendendo decoração, fachada e espaço interior como elementos partícipes do mesmo processo de apreciação artística.

Nesse sentido, seria interessante observar, por exemplo, a leitura proferida pelo autor quando analisa a igreja da Ordem Primeira de São Francisco de Assis de Salvador. Além de trabalhar uma apreensão geral do espaço com a sua decora-

ção, Santos percebe a importância do contraste entre espaço interior e espaço exterior na organização dos efeitos dramáticos que povoam a experiência artística do monumento:

As partes de ouro ressaltam do fundo branco que mal se entrevê nos claros deixados pelos ornatos. Tal é a profusão da decoração e do ouro, que o observador sente-se como que esmagado... Nas partes baixas a ornamentação, apesar de tudo apresenta certa regularidade e concisão, inscrita que é em apainelados bem definidos. Dêsse entablamento para cima, porém, principalmente no frontal do arco do cruzeiro e nos arcos do transepto, qualquer idéia de concisão desaparece de todo; os motivos se amontoam num ímpeto desordenado, tipicamente anticlássico, barroco no mais justo sentido da palavra. (...) Convém observar o contraste entre a simplicidade exterior da arquitetura dessa igreja, contraste que, ao contrário do que se tem dito, é mais comum na arquitetura dos franciscanos e na dos beneditinos do que na dos jesuítas. (SANTOS, 1951a, p. 32)

Entretanto, na maioria das vezes, o crivo inflexível do arquiteto modernista aparece de forma radical na avaliação crítica das plantas e fachadas das igrejas, como pode se notar no juízo negativo que faz da nave de madeira da Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. Paulo Santos vê, na realidade, um retrocesso no descompromisso entre a estrutura exterior do edifício e seu aspecto interior:

A forma poligonal da nave da matriz do Pilar nada tem a ver com a estrutura do edifício. No interior do recinto quadrangular formado pelas espessas paredes laterais e pelas do côro e do arco-cruzeiro (todas de alvenaria, menos esta última que é de taipa de pilão), foi acrescentada outra estrutura por assim dizer postiça, ou pelo menos com função meramente subsidiária da principal (constituída pelas paredes). Essa estrutura, que dá à planta a forma poligonal, é toda de madeira e os pesados esteios de que é formada suportam a armação dos retábulos (que vestem a nave de ambos os lados) e as tribunas, prolongando-se até à cobertura. (...) O divórcio entre a estrutura do edifício e a nave, visando efeito meramente decorativo, valorizando a forma com sacrifício da função, revela grande falha de arquitetura, que não se observa, por exemplo, na igreja do Rosário, em que a nave tendo forma oval, também a têm as paredes que constituem a estrutura do edifício. (SANTOS, 1951b, p. 136)¹⁶

¹⁶ Outro exemplo interessante da apreciação racionalista da arquitetura do Barroco pode ser visto no juízo que o autor faz da fachada da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto: “Mais original que as do Carmo e S. Francisco de Assis é, indubitavelmente, a igreja do Rosário cujo frontispício cilíndrico compreende três arcos no primeiro pavimento, três portas sacadas no segundo e, como coroamento, um nobre e bem lançado frontão trilobado. (...) Apesar das dominantes curvas, o efeito geral dêsse frontispício é vigoroso e imponente, devido em parte ao generoso uso da cantaria (arcadas, pilastras, entablamento, frontão, consolos, coruchéus, etc.) e em parte à modenatura firme e franca, principalmente do frontão e da cimalha que arremata o entablamento. (...) A composição, tratada com singeleza nas partes baixas, vai progressivamente se enriquecendo até o coroamento superior, que centraliza o interesse e em que se salientam, pelo seu volume e beleza, a peanha central que suporta a cruz, os coruchéus que a ladeiam, os consolos do tímpano e as cúpulas das torres com suas flechas decoradas com folhas de acanto” (SANTOS, 1951b, p. 174). O autor vê na simplicidade flagrante do tratamento exterior da igreja, na pureza e no rigor explícitos na sua articulação, um ponto de superioridade em relação às fachadas das igrejas do Carmo e São Francisco de Assis, obras maiores da arquitetura de Ouro Preto, normalmente atribuídas ao Aleijadinho. Na realidade, o autor se denuncia mais uma vez como modernista dogmático e inflexível.

Assim, é óbvio que o discurso de Paulo Santos está “recheado” de um intenso dogmatismo modernista, calcado em um apelo exagerado a um funcionalismo ingênuo (ROSSI, 1995), que condena a “camuflagem” do interior da igreja por uma armação “falsa” de madeira.

Entretanto, incontestáveis mestres da arquitetura humanista usaram, frequentemente, o subterfúgio de erigir o interior monumental de alguns edifícios com materiais considerados pouco nobres, e até mesmo não arquitetônicos, como acontece na matriz de Ouro Preto – basta lembrar o Teatro Olímpico que Palladio projetou para Vicenza, todo construído em madeira e estuque na década de 1580, ou a basílica de San Giovanni in Laterano, restaurada por Borromini, na década de 1640, a partir da “camuflagem” da poderosa estrutura perspectica cristã primitiva por uma “casca” barroca, em grande parte levantada em estuque (WUNDRAM, 1993, p. 227).

Por isso, não é aceitável a visão pejorativa do autor oriunda da sua análise funcionalista, e que será finalmente o “fio condutor” essencial de toda a sua interpretação da arquitetura colonial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem dúvida alguma, é fundamental reconhecer a importância dos dois autores estudados para o desenvolvimento da crítica ao Barroco no Brasil; deve-se enfatizar a forma corajosa como enfrentaram a dura tarefa de iniciar a reflexão teórica sobre a arte colonial e a tentativa da sua inserção no contexto geral da história da arte.

Contudo, uma série de problemas de fundamentação teórica retira a consistência de muitas das leituras empreendidas, jogando o discurso em um universo de contradições. Outras vezes, o percurso escolhido gera interessantes análises sobre a arquitetura brasileira, porém, interpretações que residem no universo da pesquisa tipológica, funcional e tecnológica, distantes do domínio da pura história da arte.

Nesse sentido, é importante discutir o método evolutivo de análise do objeto arquitetônico proposto por Lúcio Costa e utilizado por Paulo Santos. Na verdade, a simples idéia da evolução nas artes é inconcebível, pois parte do pressuposto de que a obra sempre caminha para um estado mais avançado; esse processo não pode ser aceito quando se acredita que a apreciação artística dos objetos do passado prescinde de sua ação formativa, da sua inserção em qualquer período histórico, sendo unicamente derivada da fruição contemporânea da obra pelo sujeito moderno. Como afirma Argan (1993), a história da arte não se propõe a narrar o percurso evolutivo lógico e racional do edifício através dos tempos, até porque não existe definitivamente um estado superior das obras modernas em

relação às anteriores; a história da arte simplesmente busca a interpretação da arquitetura do passado como evento apreendido no presente mesmo.

Contudo, ainda mais problemática, no que se refere ao esquema delineado por Costa, é a consideração exclusiva de obras de arquitetura que ofereçam possibilidades de construção de um termo evolutivo em direção às doutrinas, então revolucionárias, do movimento moderno, bem como a tendência de proferir uma leitura do organismo arquitetônico sempre baseado nos “cânone” colocados pela vanguarda do início do século. Essa é uma prática comum aos dois autores estudados, mas quase patológica na obra de Lúcio Costa.

Para ilustrar essa idéia, seria interessante analisar a polêmica desencadeada pelo mestre carioca e o arquiteto Paulo Santos em relação ao caráter “teatral” dos interiores das igrejas brasileiras. Primeiro Lúcio Costa:

Ao conjunto arquitetônico interno das igrejas barrocas, constituído principalmente pela obra de talha dos retábulos e pelas pinturas dos forros e paredes, e acessoriamente pelos demais elementos necessários ao culto – alfares, imaginária, etc. – conjunto a que se designa, às vezes, por “suntuária”, expressão imprópria e antidiadática, por isso que atribui a elementos orgânicos fundamentais, tanto do ponto de vista plástico como funcional, um sentido de coisa supérflua ou acrescentada – a esse conjunto, costuma-se associar a idéia de teatro ou salão.

Esta imagem, no fundo, afinal, pejorativa, não deve ser aceita assim sem maior exame, mormente no que diz respeito às nossas igrejas – muito particularmente às jesuíticas, geralmente concebidas dentro do melhor espírito litúrgico – a fim de restringi-la às suas devidas proporções. (COSTA, 1997, p. 161)

É interessante como Costa recusa o termo “suntuária” para designar a profusão decorativa característica do interior das igrejas brasileiras. Segundo o autor, seria inconcebível para uma arquitetura que busca um estado mais avançado na simplicidade, na forma essencial, voltar-se para o uso supérfluo e efusivo de elementos não claramente destinados ao uso comum de um templo católico, não diretamente ligados ao programa religioso exigido pela igreja. Portanto, na arquitetura religiosa brasileira a decoração se prestaria exclusivamente à função que lhe é devida, furtando-se dos efeitos teatrais declarados por alguns críticos. Demonstra, desse modo, um estágio evolutivo mais avançado, ao limitar a sua aplicação ao condicionamento do complexo programa litúrgico característico do período. A partir desse ponto, Costa prossegue a sua defesa do partido “sincero” da igreja brasileira:

Pelo contrário, igreja, para nós, é mesmo assim: é o coro logo por cima da entrada; é a nave com as suas tribunas e os púlpitos em evidência; é o arco do cruzeiro; é o altar-mor com o seu retábulo, bem resguardado lá no fundo da capela e para onde converge toda a composição, uma vez que a igreja acaba de fato ali. (...) Igreja barroca não é, portanto, nem salão nem teatro – é simplesmente igreja. (COSTA, 1997, p. 163-164)

Costa entende o caráter dramático do espaço, um dos princípios fundamentais do espírito Barroco expresso, indiscutivelmente, no interior das igrejas mais importantes do Brasil colonial, como um conceito negativo. Na realidade, a inflexibilidade do autor só se justifica pelo uso doutrinário que faz da história da arquitetura, e deflagra a sua incompreensão do edifício em toda a sua unidade expressiva, não assimilando a decoração como elemento partícipe do espaço arquitetônico. Nesse aspecto, Santos é mais sensível, oferecendo uma contribuição bem mais significativa:

A suntuosidade dêesses interiores se assemelha à dos teatros modernos (faz referência a Lúcio Costa). A nave é o grande palco onde se desenrola o espetáculo. Nem mesmo foram omitidos os efeitos cenográficos e ilusionistas. Além de deslumbrar pelo luxo e a profusão da decoração, a igreja barroca deslumbra pelo maravilhoso, “mediante artifícios de perspectiva cada vez mais refinados, escôrcos e efeitos de luz” (faz referência a Werner Weisbach). (SANTOS, 1951b, p. 52)

É clara a recusa sistemática do conceito purista de Lúcio Costa em prol de uma noção mais convincente em relação à verdadeira essência da arquitetura barroca expressa nas igrejas do Brasil colonial. É uma pena que Santos não tenha desenvolvido seus estudos a partir dessa análise, que contempla o organismo arquitetônico em todos os seus componentes (internos, externos, decorativos; superfície, volume, espaço), entendendo o edifício como uma unidade indivisível. Entretanto, o autor se propõe a já discutida análise tipológica fragmentária do objeto (planta, fachada, talha), o que acaba por produzir uma leitura ineficiente da condição barroca da arquitetura colonial.

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 26, p. 105-169, 1997.
- COSTA, Lúcio. **Lúcio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.
- COSTA, Maria Elisa. (Org.). **Com a palavra Lúcio Costa**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- LOOS, Adolf. **Ornamento y delito, y otros ensayos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

- PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira**: questões de historiografia. Campinas: Pontes: Associação dos Amigos da História da Arte: CPHA: IFCH: Unicamp, 1998.
- ROSSI, Aldo. **Arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SANTOS, Paulo. **A formação de cidades no Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.
- SANTOS, Paulo. **Quatro séculos de arquitetura**. Barra do Piraí: Fundação Educacional Rosemar Pimentel, 1977.
- SANTOS, Paulo. **A arquitetura da sociedade industrial**. Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais, 1961.
- SANTOS, Paulo. **O barroco e o jesuítico na arquitetura brasileira**. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951a.
- SANTOS, Paulo. **Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto**. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951b.
- SMITH, Robert C. **Arquitetura jesuítica no Brasil**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1962.
- WISNIK, Guilherme. **Lúcio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- WUMDRAN, Manfred; PAPE, Thomas. **Andrea Palladio**. Köln: Benedikt Taschen, 1993.

Endereço para correspondência:

RODRIGO ESPINHA BAETA

Av. Lions Club, 84/401 (Cond. Residencial Águas Marinhas, Bairro Atalaia)

49037-420 – Aracaju – Sergipe

e-mail: <rodrigobaeta@yahoo.com.br>