

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Carla Freitas Pacheco Pereira

As Igrejas de Goiás um estudo de caso Igreja São Francisco de Paula:
Ensaio de Qualificação Estética da Obra de Arte

Brasília - DF
2008

Dissertação submetida ao Programa de Pós – Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, linha de pesquisa em Estética.

Aprovador por:

Prof. Dr. Matheus Gorovitz (FAU-UnB)
(Presidente / Orientador)

Prof. Dr. Reinaldo Guedes (FAU-UnB)
(Examinador)

Prof. Dra. Maria Angélica Madeira (SOL – UnB)
(Examinadora)

Autor: Carla Freitas Pacheco Pereira

Título: As Igrejas de Goiás um estudo de caso Igreja São Francisco de Paula:
Ensaio de Qualificação Estética da Obra de Arte

Nº de vol.: Volume único

Natureza do Trabalho: Tese de Mestrado para obtenção de grau de mestre
em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Brasília. Estética.

Orientador: Prof. Doutor Matheus Gorovitz

Local: Brasília – DF

Ano de depósito: 2008

P436i Pereira, Carla Freitas Pacheco

As igrejas de Goiás um estudo de caso Igreja São Francisco de Paula : ensaio de qualificação estética da obra de arte / Carla Freitas Pacheco Pereira. Brasília, DF : UNB, 2008.

95 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Matheus Gorovitz
Dissertação (mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

1. Arquitetura. 2. Urbanismo. 3. Arquitetura – Estética. I. Gorovitz, Matheus. II. Título.

CDD – 720.098173

Resumo

O trabalho trata de identificar a beleza através do estudo de caso de um objeto particular: a igreja São Francisco de Paula na cidade de Goiás como expressão de uma construção humana. Parte-se do princípio de que “arte é uma das formas concretas e necessárias da ação do homem na criação de uma natureza propriamente humana.” [ARTIGAS, Vilanova.

Caminhos da Arquitetura. Cosac & Naify Edições. São Paulo. 1999.]

O objeto estudo de caso é considerado então como um sistema e, portanto tem uma composição plástica que o rege e organiza. Mediante uma leitura analítica que consiste na observação e descrição da composição deste artefato pretende-se reconhecer sua natureza plástica e assim instrumentalizar o indivíduo a formular um juízo de gosto. Deste modo pretende-se reconhecer objetos como obra de arte, como expressão da construção humana.

Palavras – chave: Arte. Arquitetura. Desenho.

Estética. Belo. Juízo de gosto. Composição Plástica.

Abstract

The work is going to be treated to identify beauty through the case study of a particular subject: Church São Francisco de Paula in the city of Goiás as an expression of human construction. Start at the beginning that “art is one of the material and necessary form of the human act in the creation of an own human nature.” [ARTIGAS, Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. Cosac & Naify Edições. São Paulo. 1999.]

Then the object case study is considered as a system and, thus it has to have one plastic composition that rules and organizes them. Through an analytical reading that consists of observation and description this artefact composition intends to recognize its plastic nature and then it is instrumental for one formulates an judgement of enjoy. Thus it intends to recognize objects like works of art, like expression of human construction. Key words: Art. Architecture. Design. Aesthetics. Beauty. Judgement of enjoy. Plastic Composition.

Sumário

Introdução	7
Leitura analítica da obra de arte	7
Objeto – Igreja São Francisco de Paula	10
Descrição da composição plástica	14
A fachada	14
A planta baixa e o espaço interno.....	35
O retábulo-mor	53
As pinturas do forro.....	60
Conclusão	85
Imagem e linguagem do objeto	85
Referências bibliográficas	95

A metodologia que se pretende adotar para esta leitura trata de identificar a beleza na obra de arte como expressão de uma construção humana. Hannah Arendt¹ define que é condição humana o agir no mundo e assim, ao transformar o meio em que vive, o homem também se transforma. Já Vilanova Artigas², em seu texto “O Desenho” definiu desta forma: “*A arte (...) é uma das formas concretas e necessárias da ação do homem na criação de uma natureza propriamente humana...*”.

Arbitrar sobre o belo nestas condições implica reconhecer que os fatores que o qualificam como tal são intrínsecos ao objeto. Implica também assumir que os objetos artísticos formam um sistema possível de ser decodificado. No dicionário Aurélio sistema é definido como “*a disposição das partes ou dos elementos de um todo, coordenados entre si, e que funcionam como estrutura organizada*”. Kant³ esclarece que o juízo de gosto não pode ser coagido por uma razão prática ou lógica, ou ainda de valores normativos. O juízo de gosto é, para ele, simplesmente estético e “*para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação...*”. Portanto este juízo deve fundamentar-se nas relações que a própria obra estabelece como um sistema e no nosso caso, um sistema plástico.

¹ Arendt, Hannah. A Condição Humana. 10ª edição/6ª edição. Forense Universitária. 2007.

² Artigas, Vilanova. “O desenho”. In Caminhos da Arquitetura. São Paulo. Cosac & Naify Edições. 1999.

³ Kant, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Forense Universitária. 2ª Edição. Rio de Janeiro. 2005.

Adota-se então a premissa de que a obra de arte fornece ao observador atento, racional, sensível e desinteressado - não coagido - os elementos necessários e suficientes para a sua decodificação. Pressupondo-se, como hipótese de trabalho, que o reconhecimento, apreciação e descrição de artefatos considerados como manifestações estéticas não é precedido de algum esquema conceitual fundamentado de antemão, mas sim construído no confronto entre as capacitações sensíveis, volitivas e intelectivas do observador com as obras de arte, pretende-se aqui realizar esta leitura.

“Um pouco provocativamente, poderíamos dizer que o trabalho científico é antes de tudo precedido por uma ação intuitiva e sintética antes de se desenvolver em termos analíticos. É o que os ingleses querem nos dizer com a lenda da maçã caindo ao lado de Newton”. Katinsky⁴.

A importância deste comentário do prof. Katinsky é a de explicar a intuição e a imaginação como parte tanto do processo artístico, onde é natural pressupô-la, mas também como parte do trabalho científico. É fundamental se ter imaginação para se conceber uma idéia. Katinsky ilustrou esta idéia através da lenda da maçã, explicando que é tradição no pensamento inglês o encantamento pelo momento criador, o momento onde a imaginação concebe uma idéia. Katinsky também equipara o fazer artístico ao científico como práticas próprias do homem, do ser autônomo, pleno no exercício de suas capacitações. E explica que não é propriamente intuição ou a imaginação que distingue o trabalho científico do artístico, mas o fato de que “*o trabalho científico está, antes de tudo, comprometido com um quadro fixo de relações humanas e que o precede*”, enquanto o “*artístico, ao contrário, estabelece o quadro das relações humanas com as quais trabalha*”. Ele ainda acrescenta que “*toda obra de arte é uma proposta de convivência*” e “*reconhecer uma*

⁴ Gorovitz, Matheus. Os riscos do projeto – Contribuição à análise do juízo estético na arquitetura. Edunb Studio Nobel. Brasília. 1993.

obra de arte é participar de seu nascimento”, ou seja, a obra de arte só passa a existir no momento em que alguém a reconhece. E é justamente o que nos propomos fazer neste trabalho: reconhecer a obra de arte como uma das *“formas concretas e necessárias da ação do homem na criação de uma natureza propriamente humana”* como ensinou Artigas.

Objeto - Igreja São Francisco de Paula

Falar sobre o objeto em si significa descrevê-lo em suas características físico-espaciais tangíveis, nas suas características mensuráveis, é, portanto, a obra considerada como sistema. Trata-se de verificar o objeto em sua exterioridade objetiva, e consiste, portanto, em perceber sua composição plástica. A análise deter-se-á em cada uma das partes que reunidas constituem o todo do edifício, tendo em vista conhecer sua natureza plástica. Pretende-se com isso discernir os artifícios plásticos adotados para organizar a forma. Desta forma dividimos a leitura em quatro partes; a fachada, a planta baixa, o retábulo-mor e as pinturas do forro.

As descrições a seguir baseiam-se nos ensinamentos de Lucio Costa⁵ em relação à composição plástica.

Composição plástica é o “conjunto de pontos, linhas, planos, volumes ou cores dispostos de acordo com certas normas e visando a uma determinada intenção plástica”.

Partido plástico é numa composição plástica “a escolha e fixação do sentido geral a prevalecer na disposição dos pontos, das linhas, dos planos, dos volumes ou das cores”.

O que faremos é verificar e descrever os fatores de conectividade que imprimem o caráter sistêmico aos desenhos da fachada, da planta baixa, do retábulo-mor e das pinturas do forro. Perceber a composição plástica identificando os recursos adotados na estruturação do sistema, as conexões e articulações entre as partes e destas com o todo. O sujeito deverá então procurar reconhecer a coerência e unidade do objeto e a partir daí formar seu juízo de gosto.

⁵ Costa, Lucio. “Ensino do Desenho”. In: Lucio Costa - Sobre Arquitetura. Porto Alegre. CEUA. 1962.



Ilustração 1 - Detalhe do desenho “Perspectiva de Villa Boa de Goyas”.

O objeto escolhido como estudo de caso para a realização desta leitura analítica da obra de arte foi a igreja São Francisco de Paula da cidade de Goiás. De acordo com informações colhidas no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional⁶ a construção da desta igreja data do ano de 1761. Consta ainda que foi realizada por Antônio Tomás da Costa, sendo a terceira das oito igrejas setecentistas da antiga Vila Boa de Goiás, hoje cidade de Goiás. O pequeno templo foi construído sobre um outeiro, junto à margem esquerda do Rio Vermelho. O acesso se faz por uma escadaria murada de dois lances laterais que se encontram no adro, calçado com lajes de pedra. Dois portões de treliça de madeira fecham este acesso. No adro há ainda um cruzeiro de madeira ao centro e à esquerda um campanário também em madeira.

⁶ Arquivo Noronha Santos, Iphan. Endereço eletrônico: www.iphan.gov.br/ans/inicial.htm

Na ilustração 1 da cidade de Goiás datado de 1803 a igreja São Francisco de Paula aparece formando conjunto com outra edificação⁷. Constatamos que não é propriamente alta, existem edifícios maiores e até mesmo mais vistosos como a Casa de Câmara e Cadeia que aparece ao fundo ou mesmo a Catedral que está no lado esquerdo da ilustração.



Ilustração 2 - Detalhe ampliado da ilustração 1 “Perspectiva de Villa Boa de Goyas”.

A igreja volta-se para o rio Vermelho e do desenho observamos que predomina o branco da alvenaria das paredes. O branco de fato predomina em toda a cidade, em todas as edificações e desta forma o edifício integra-se à paisagem e nela repousa. Aparece na ilustração com leveza e suavidade se comparado com a robustez com que a Casa de Câmara e Cadeia ou mesmo a Catedral foram representados na mesma gravura. O pequeno outeiro onde está implantada São Francisco confere destaque à fachada da igreja que é a visão principal da edificação. As outras visadas ficam escondidas dos olhos do observador pela proximidade de outras edificações e da vegetação que cresce ao fundo. Difere assim do que ocorre com a Catedral ou com a Casa

⁷Desta observação poderíamos inferir que o templo já foi parte de um complexo religioso maior. O prédio ao lado da igreja poderia ser parte da residência dos padres ou mesmo um colégio, local para catequese. Mas na ausência de outra documentação comprovando tal fato preferimos não nos deter na questão. Contudo chama a atenção nesta ilustração que retrata as demais edificações com bastante fidelidade este pormenor. Não nos aprofundaremos nesta indagação por não ser objeto deste trabalho este tipo de investigação de caráter histórico.

de Câmara e Cadeia que se apresentam soltas no terreno e destacam-se por situarem se num espaço vazio.

As impressões de leveza em oposição à robustez têm ainda um caráter intuitivo que merece verificação, pois é ainda ação intuitiva que precede o desenvolvimento analítico de todo trabalho humano. Portanto prosseguiremos com a verificação da exterioridade objetiva do edifício descrevendo plasticamente suas partes constitutivas. A descrição tem a finalidade de conhecer a natureza plástica, físico-espacial, deste objeto estudo de caso e desta forma permitir qualificá-lo como belo.

Descrição da Composição Plástica

A Fachada

O desenho do frontispício de São Francisco desenvolve-se em um único plano que se subdivide em três seções. (ilustração 3) Cada seção é delimitada verticalmente por pilastras delgadas encimadas por pináculos triangulares.

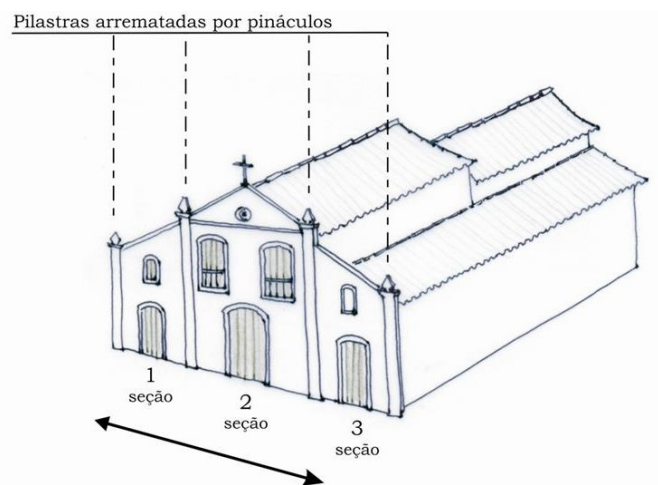


Ilustração 3 – Croqui da Igreja São Francisco de Paula

A seção central é a maior, a porta principal localiza-se no eixo da composição e acima duas janelas-balcão com guarda-corpo entalado. Uma verga sobre as janelas fecha o desenho resultando assim um retângulo na parte inferior e na parte superior o triângulo formado nos remete à idéia de frontão, que ainda recebe um pequeno óculo e no seu ápice encontra-se o cruzeiro (ilustração 4). Decompondo as partes da seção central observamos que se constitui de figuras geométricas regulares como no esquema da figura A no desenho 4. A seção central é então formada pela união de três retângulos e um triângulo. Primeiro, dois retângulos delgados formam as pilastras que delimitam a seção. Outro retângulo no centro domina a

composição e recebe um triângulo na parte superior. A composição plástica desta seção central tem ainda mais três retângulos menores contidos pelo maior (as janelas), além de um círculo que corta a base do triângulo (o óculo), a figura B do desenho 4 ilustra estas observações.

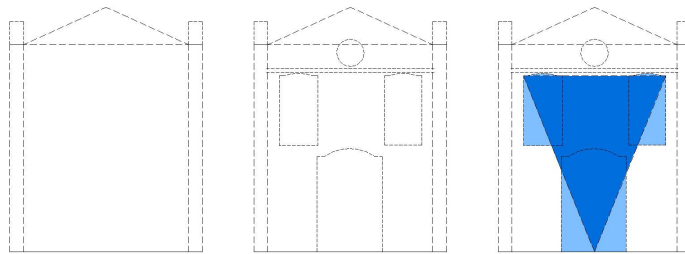
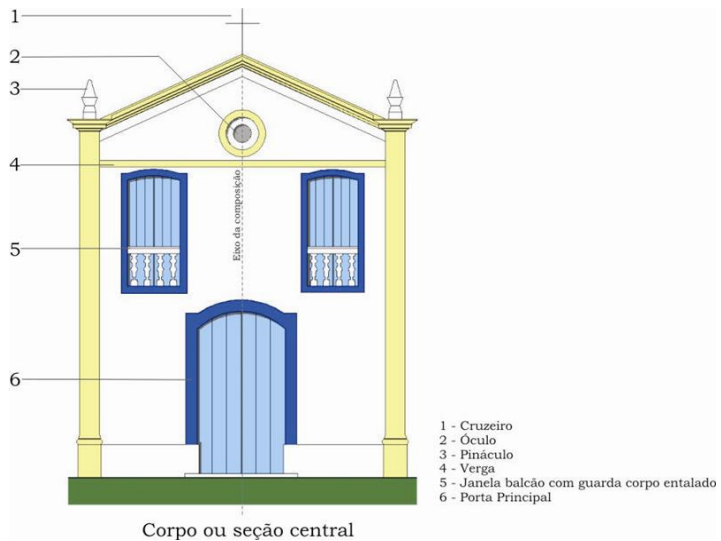


fig. A

fig. B

fig. C

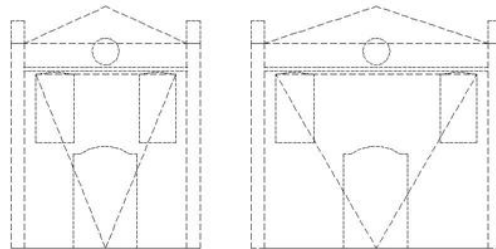


fig. D

fig. E

Ilustração 4 – Composição da seção central

Na figura C da ilustração 4 verificamos o critério que norteou a definição dos vazios que formam as aberturas desta seção, eles foram

articulados através de um triângulo isósceles invertido inscrito no retângulo que define o desenho da seção. Importante constatar que essa relação, essa triangulação, aparece em qualquer fachada que tenha uma porta e duas janelas acima desta porta, assim o que interessa é verificar a relação estabelecida entre elas. Isso quer dizer verificar o confronto entre as duas partes, ou seja, entre as aberturas - três retângulos articulados entre si - e o retângulo externo que contém esses elementos. Nas figuras D e E podemos perceber algumas diferenças na relação estabelecida entre as partes. Na figura D o confronto entre as partes estabelece que o triângulo isóscele que reúne visualmente as aberturas também determina uma forma externa mais compacta se comparado com a do desenho E. Neste desenho E, a união dos retângulos das aberturas foi articulada por um triângulo eqüilátero, só isso já bastou para dar aos dois desenhos diferenças marcantes. A disposição no desenho D é mais fechada se comparada ao desenho E, onde temos mais espaços livres e as janelas ficam mais soltas dentro do retângulo exterior. Podemos dizer que o desenho E desenvolve-se mais na horizontal que o desenho D que ao contrário parece privilegiar a dimensão vertical. Nota-se que não foram alteradas as alturas dos retângulos externos e a sensação de cada figura já é bem diferente uma da outra. De fato cada desenho por mais simples e óbvio que possa parecer terá sempre sua identidade própria possível de ser revelada por um observador atento. Procurar por essa identidade é procurar pelo sentido geral que prevaleceu na disposição dos elementos compositivos, é entender a forma plástica.

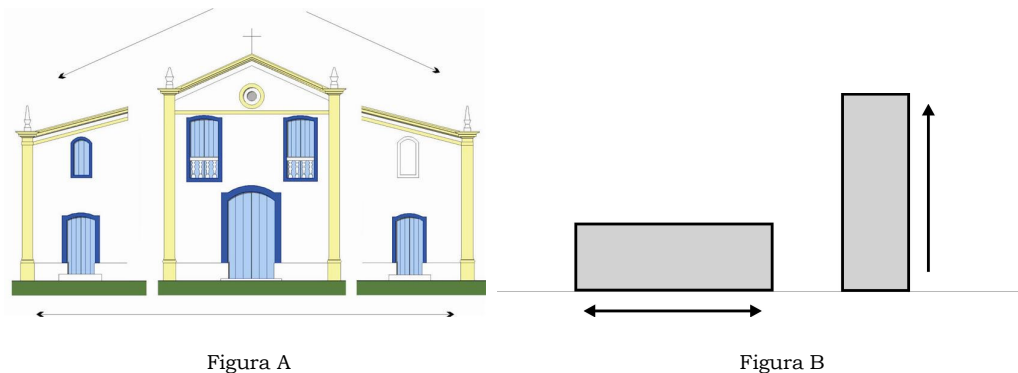


Ilustração 5 – Seção central somada às seções laterais

A seguir verificamos como a seção central se articula com o restante da fachada, formando uma nova ordenação. Seções laterais unem-se ao corpo central numa relação de adição. Mas esta não é uma adição aleatória, é uma adição proporcional de 1:2. Adicionam-se ao mesmo tempo as duas seções que também apresentam visualmente a mesma dimensão. A composição então se expande para os lados, repete as pilastras e estende a linha do telhado (ilustração 5 figura A). Essa expansão aliada a outros fatores tais como a implantação do edifício que explora as potencialidades da geografia do sítio, sua cor predominantemente branca somada aos materiais construtivos semelhantes ao do casario reforçam o sentido de proximidade entre edifício e casario, entre edifício e entorno. Observação que já tínhamos feito ainda de forma intuitiva quando comentamos os detalhes do antigo desenho da “Perspectiva de Villa Boa de Goyas”. Naquele momento dissemos também que a edificação repousava com leveza e suavidade sobre o terreno. Parece-nos agora que essa primeira impressão funda-se de fato na composição plástica adotada que se expande para os lados e faz com que o edifício se aproxime visualmente do seu entorno e dialogue com ele.

E sendo a composição plástica "*o conjunto de pontos, linhas, planos, volumes ou cores dispostos de acordo com certas normas e visando a uma determinada intenção plástica*"⁸ podemos inferir que esta intenção aqui optou por conceber uma forma que se aproximasse visualmente de seu entorno. Ou em outras palavras, podemos dizer também que o partido plástico que é a "*escolha e fixação do sentido geral a prevalecer na disposição dos pontos, das linhas, dos planos, dos volumes ou das cores*"⁹, ou seja, é a norma que irá reger a composição plástica, aqui em São Francisco buscou a idéia de proximidade visual com o entorno, com o casario, ao optar por uma composição onde prevalece a dimensão horizontal.

Assim esta expansão da fachada para os lados nos leva a comentar a questão da horizontalidade versus verticalidade. Em um objeto qualquer, um retângulo, por exemplo, se o colocamos deitado, ou com o lado maior paralelo ao chão temos que aí predomina o eixo horizontal, onde verificamos maior comunicação da figura com os lados, ou para os lados. Se, ao contrário, o colocamos em pé, como o lado maior voltado para cima, tem-se que esta figura é mais alongada nos traz a sensação de que tende a elevar-se (ilustração 5 figura B). A horizontalidade, portanto nos leva a imaginar uma interação maior com o entorno em oposição à verticalidade que nos remete a idéia de elevação, de distância do chão, da terra e conseqüentemente menor comunicação com o entorno.

Na ilustração 6 temos quatro figuras que mostram as relações estabelecidas entre os principais elementos da composição, as aberturas e as

⁸ Costa, Lucio. "Ensino do Desenho". In: Lucio Costa - Sobre Arquitetura. Porto Alegre. CEUA. 1962.

⁹ Costa, Lucio. "Ensino do Desenho". In: Lucio Costa - Sobre Arquitetura. Porto Alegre. CEUA. 1962.

pilastras. Na primeira figura observamos que a fachada inscreve-se num retângulo deitado. Constata-se que a dimensão horizontal de fato predomina na composição. Na segunda figura percebe-se como o cheio da alvenaria branca prevalece sobre o vazio das aberturas. A fachada é pontuada homogeneamente pelos vazios que diminuem de tamanho ao aproximarem se das laterais. As esquadrias de cima têm uma distribuição e as de baixo outra, e foram organizadas com uniformidade e simetria. Um detalhe chama a atenção; no canto superior direito não existe propriamente uma abertura, mas um desenho esculpido na massa da alvenaria que repete o mesmo desenho da esquadria existente do lado oposto o que reforça a importância da simetria na composição.

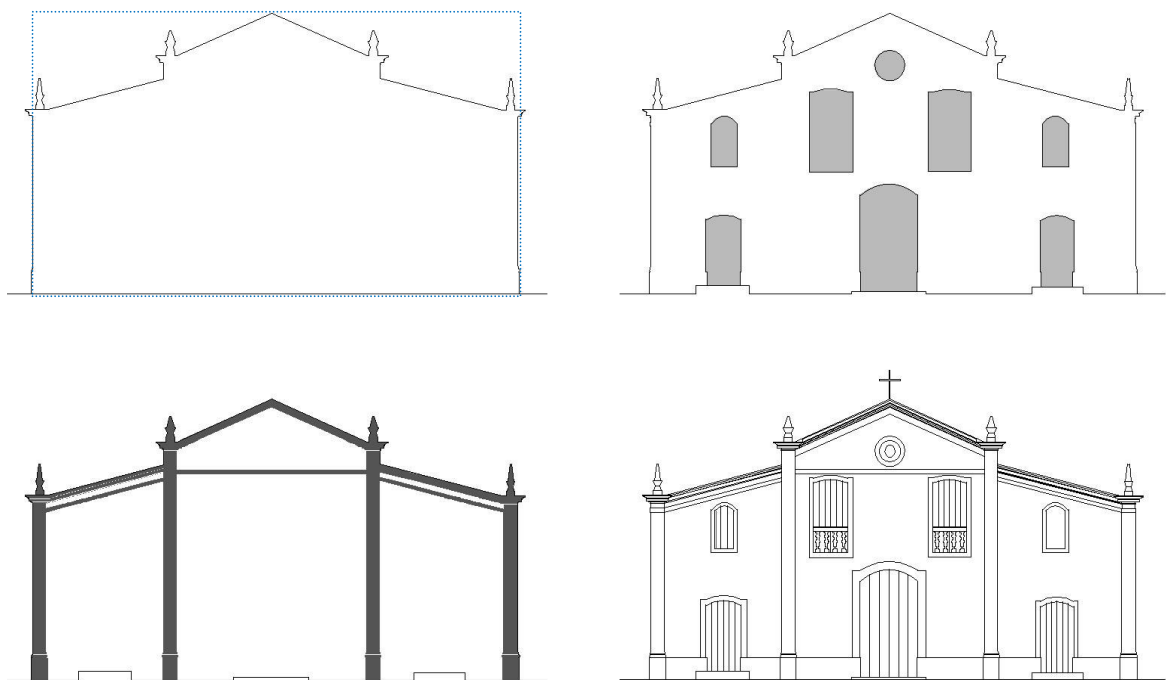


Ilustração 6 – Elementos da composição da fachada

As aberturas diminuem de tamanho do centro para as laterais e introduzem ritmo¹⁰ à composição. Para Lucio Costa ritmo numa composição é definido como “*espaçamentos ou alturas desiguais uniformemente repetidos ou alternados*”¹¹. Assim é possível perceber um certo ritmo na distribuição das aberturas na fachada de São Francisco.

Na terceira ilustração do desenho 6 as linhas das pilastras definem as três seções deste retângulo, sendo a do meio maior e as duas laterais iguais e opostas explicitam a relação de adição existente entre estas partes. As seções laterais são ligeiramente menores que a seção central. Lucio Costa também define que cadência em uma composição plástica são os “*espaçamentos iguais repetidos uniformemente*” e explica que a diferença entre cadência e ritmo é que a cadência “*constitui como que a trama invisível de fundo sobre a qual o ritmo se insere*”.¹² Na fachada de São Francisco temos dois espaçamentos iguais que se repetem, os das seções laterais, com um intervalo diferente que é a seção central. Como o cientista que recolhe uma pequena amostra de um corpo maior para estudar isoladamente suas características mais de perto fizemos na ilustração 7 dois recortes da fachada para verificar como a cadência e o ritmo se desenvolvem. Desta maneira tentamos observar uma trama invisível de fundo formada pelos espaçamentos iguais das seções laterais demarcados pelas pilastras sobre a

¹⁰ Ritmo [Do gr. *rhythmos*, 'movimento regrado e medido', pelo lat. *rhythmu*.] S. m. 1) Movimento ou ruído que se repete, no tempo, a intervalos regulares, com acentos fortes e fracos; 2) No curso de qualquer processo, variação que ocorre periodicamente de forma regular; 3) Sucessão de movimentos ou situações que, embora não se processem com regularidade absoluta, constituem um conjunto fluente e homogêneo no tempo; 4) Nas artes, na literatura, no cinema, etc., a disposição ou o desenvolvimento harmonioso, no espaço e/ou no tempo, de elementos expressivos e estéticos, com alternância de valores de diferente intensidade.

¹¹ Costa, Lucio. “Ensino do Desenho”, Sobre Arquitetura, Porto Alegre, CEUA, 1962.

¹² Costa, Lucio. “Ensino do Desenho”, Sobre Arquitetura, Porto Alegre, CEUA, 1962.

qual o ritmo das janelas que se repetem uniformemente em espaçamentos desiguais se inserem para formar a composição de São Francisco, como explicou Lucio Costa.

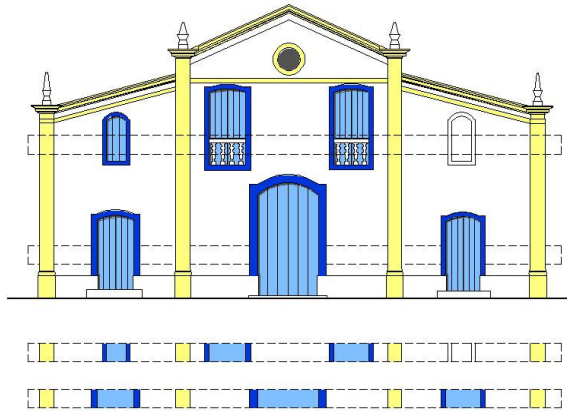


Ilustração 7 – Trama formada pela cadência e ritmo das aberturas e pilastras

No quarto desenho da ilustração 6 temos representada a fachada da igreja apenas com traços. Percebemos aí a força expressiva das linhas na construção da composição plástica. Ela define com clareza todos os elementos do plano e também o delimita. São Francisco de Paula tem seu frontispício disposto dentro dos limites de um único plano definido visualmente, esta foi nossa primeira observação ao iniciarmos a descrição. Wolfflin¹³ define como linear este tipo de opção compositiva que se opõe a das composições de gosto pictórico:

“(…) o estilo linear vê em linhas, o pictórico, em massas. Ver de forma linear significa, então procurar o sentido da beleza do objeto primeiramente no contorno – também as formas internas possuem seu contorno; significa, ainda que os olhos são conduzidos ao longo dos limites das formas e induzidos a tatear as margens. A visão em massa ocorre quando a atenção deixa de se concentrar nas margens, quando os contornos tornam-se mais ou menos indiferentes aos olhos enquanto caminhos a serem percorridos e os objetos, vistos como manchas, constituem o primeiro elemento da impressão”.

¹³ Wolfflin, Heinrich. Conceitos Fundamentais de História da Arte. Martins Fontes. São Paulo. 2000.

Como decorrência desta organização linear, a valorização da composição é no plano e não na profundidade. E por este motivo é uma edificação para ser vista de frente, a visão frontal se impõe ao observador. Podemos citar a Capela do Padre Faria em Ouro Preto como exemplo de uma composição de fachada linear e as igrejas Nossa Senhora do Ó em Sabará e Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto onde a visão em massa permite e até mesmo sugere que o observador se desloque para apreender a forma, temos exemplos da composição pictórica. (ilustração 8)



Ilustração 8 - Capela do Padre Faria, Ouro Preto, MG – exemplo de composição linear / Igreja Nossa Senhora do Ó, Sabará, MG e Igreja Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto, MG – exemplos de composição pictórica.

Ainda segundo Wolfflin¹⁴, fator decisivo na arquitetura são as dimensões, as relações entre altura e largura, pois determinam as características essenciais de uma edificação e, portanto revelam sua identidade. Então é importante definir o valor expressivo da proporção¹⁵, a relação entre altura e largura. Lucio Costa considera a proporção como a

¹⁴Wolfflin, Heinrich. Prolegomena to a psychology of Architecture. 1886. Textos de aula – Cidade e Estética, FAU/UnB. 2006.

¹⁵Proporção [Do lat. proportione.] S. f. 1) Parte de um todo, em comparação com esse todo; fração: Uma grande proporção do eleitorado se absteve de votar. 2) Relação entre coisas; comparação. 3) Dimensão, extensão. 4) Disposição regular, harmônica; simetria, harmonia. 5) Conformidade, identidade. 6) Arit. Igualdade de duas razões. 7) Arquit. B.-Art. O conjunto das relações geométricas que ocorrem entre as partes de um edifício, ou de uma obra artística.

equivalência ou o equilíbrio de duas relações. Enquanto Wolfflin, primeiro considera que as proporções 1:1, 1:2 ou 1:3 satisfazem porque demonstram autodeterminação¹⁶. E a regra que aparece imediatamente: uma medida é múltipla da outra, encerra a questão. Assim a forma aparece como resultado da necessidade, mas isso não cria necessariamente expressão. Seguindo seu raciocínio Wolfflin, num segundo momento, considera a seção áurea, uma proporção especial em que o lado maior não é múltiplo do menor e os dois são, aritmeticamente falando, irracionais. E pergunta, seria concebível que ao ver uma seção áurea o observador somasse mentalmente a altura e a largura e obtivesse daí a linha reta que representa essa soma? Não, o fator intelectual não é relevante aqui, e mesmo um olho treinado não reconheceria facilmente uma seção áurea. Com as proporções 1:1 ou 1:2 isso não ocorre elas são facilmente reconhecidas, já que na seção áurea o observador vacila por certo tempo. Wolfflin explica que o prazer de observar uma seção áurea advém da condição física da forma ou em outras palavras pela relação entre força e gravidade. E continua: a relação entre altura e largura ou a relação entre as dimensões vertical e horizontal relacionam-se com o caráter de ascensão ou de repouso e para ele aqui reside o valor expressivo da forma.

Lucio Costa definiu da seguinte maneira a seção áurea ou o corte de ouro:

“... quando se divide um segmento de reta ao meio, as duas partes resultantes sendo absolutamente iguais, o equilíbrio é perfeito, - há simetria; se deslocamos esse ponto central para um lado ou para outro, as partes ficam desiguais e o equilíbrio se rompe; há, porém um ponto nesse percurso indeciso entre o centro e uma das extremidades do segmento, em que a parte menor comparada com a maior, está na mesma relação em que esta parte maior comparada com a soma das duas, quer dizer, com o segmento inteiro; esse ponto não é, por conseguinte,

¹⁶Autodeterminação [De aut(o)-1 + determinação.] S. f. 1) Princípio segundo o qual um Estado tem o direito de escolher sua própria forma de governo e ideologia. 2) Filos. Estado ou condição de agente (12 e 13) Cf., nesta acepç., autonomia (5), heteronomia e liberdade.

um ponto qualquer, mas corresponde a uma divisão precisa na qual o equilíbrio entre as duas partes, conquanto desiguais, se restabelece, - há de novo, simetria; é a essa equivalência de relações, ou seja, a esta proporção, que se dá comumente, o nome de corte de ouro”¹⁷.

Observamos que na fachada de São Francisco as seções laterais guardam uma relação com o corpo principal, uma relação de simetria expressa na proporção 1:2 (corpo central: seções laterais). Se parássemos neste ponto e tomássemos as considerações de Wolfflin poderíamos concluir que a forma é simplesmente o resultado da necessidade, e, portanto satisfaz porque simplesmente demonstra autodeterminação.



Ilustração 9 – Estudo da proporção áurea na fachada

Entretanto, graficamos na ilustração 9 uma outra relação e constatamos tratar-se da proporção áurea uma vez que a “*parte menor comparada com a maior*”, “*está na mesma relação em que esta parte maior comparada com a soma das duas, quer dizer, com o segmento inteiro*”, e, portanto são áureos.

Lucio Costa define simetria como equilíbrio plástico, desta maneira para ele simetria e proporção são a mesma coisa:

“Proporção é a equivalência ou o equilíbrio de duas relações”; e é também “uma divisão precisa na qual o equilíbrio entre as partes, conquanto desiguais, se restabelece, - há de novo, simetria”.

Mas o que é o equilíbrio? No dicionário encontramos a definição;

¹⁷Costa, Lucio. “Ensino do Desenho”. In: Lucio Costa: Sobre Arquitetura. 2ª Ed. UniRitter. Porto Alegre. 2007.

“Estado em que se acham os corpos solicitados por forças que formam um sistema equivalente a zero, isto é, com resultante nula e movimento resultante nulo; estado mútuo de dois ou mais processos simultâneos e contínuos, tais que seu resultado líquido é equivalente a uma aparente invariabilidade, ou ainda moderação, comedimento; domínio de si mesmo”¹⁸.

Na fachada de São Francisco além da simetria resultante da relação 1:2, ou dita de outra forma do rebatimento em torno de um eixo central temos uma outra espécie de simetria, a do corte de ouro, ou a proporção áurea como explicou Lucio Costa; uma divisão precisa entre as partes conquanto desigual onde se restabelece o equilíbrio. Temos aqui duplamente alcançado um equilíbrio plástico.

John Summerson em “A linguagem clássica da arquitetura” faz o seguinte comentário sobre harmonia e proporção:

“(…) a harmonia em uma estrutura, assim como na música, é alcançada por meio da proporção, ou seja, ao se fazer com que as proporções de todas as partes de um edifício sejam funções aritméticas e estejam relacionadas entre si”.¹⁹

Lucio Costa também comparou arquitetura e música ao tecer o seguinte comentário: “*Arquitetura e música são irmãs manipulando uma e outra o tempo e o espaço. Na arquitetura a ferramenta que dá forma ao encantamento é a proporção*”.²⁰

O prof. Gorovitz explica e acrescenta:

“A questão da proporção não determina uma essência, a harmonia decorrente da proporção emana do fato de existir uma ordem que subordina as partes entre si. Por isto inteligível. Isto não determina ainda o caráter (mais gracioso ou mais sóbrio), pois a proporção pode se consubstanciar de muitas formas diferenciadas. Um quadrado é proporcional e a seção áurea é proporcional, mas tem caráter diferente. Não se trata aqui de fazer um tratado sobre as proporções, mas simplesmente saber que é um artifício da composição, um fator de conectividade”.

¹⁸ Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa. 13ª edição. Rio de Janeiro. 1978

¹⁹ Summerson, John. A linguagem clássica da arquitetura. 3ªEd. Martins Fontes. São Paulo. 1994.

²⁰ Costa, Lucio. “Interessa ao arquiteto”. In: Lucio Costa – Registro de uma vivência. São Paulo. Empresa das Artes. 1995.

A proporção é importante na medida em que estabelece uma relação entre as partes, é um artifício da composição, como explicou Gorovitz, possível de ser decodificado pelo sujeito. É por isto também que Wolfflin atribui à proporção, ou à relação entre altura e largura importância decisiva. Trata-se então de ouvir e reconhecer os ensinamentos de Lucio Costa que aconselha a procurarmos pelas qualidades plásticas e líricas de uma obra e assim *“reconhecer a legitimidade da intenção plástica, consciente ou não, que toda obra de arquitetura digna desse nome – seja ela erudita ou popular – necessariamente pressupõe²¹”*. E para Lucio Costa a arquitetura é arte erudita quando a opção pela forma plástica *“se faz conscientemente, e popular quando ela se processa de forma inconsciente, - razão por que tanto num caso como noutro a qualidade plástica pode estar presente²²”*.

No início dissemos que arbitrar sobre o belo implica reconhecer que os fatores que o qualificam como tal são intrínsecos ao objeto. E implica também assumir que os objetos artísticos formam um sistema possível de ser decodificado. E que o juízo de gosto deve fundamentar-se nas relações que a própria obra estabelece como um sistema plástico.

Da descrição feita até aqui da composição da fachada da igreja São Francisco de Paula podemos perceber que houve uma preocupação dos construtores deste edifício (eruditos ou populares, não importa) em estabelecer uma ordem. Preocuparam-se em criar uma lei própria para a composição, dar-lhe com isso o caráter de um sistema. E, portanto já

²¹ Costa, Lucio. “Considerações sobre arte contemporânea”. In: Lucio Costa – Registro de uma vivência. São Paulo. Empresa das Artes. 1995.

²² Costa, Lucio. “Considerações sobre o ensino da arquitetura”. In: Lucio Costa: Sobre Arquitetura. Porto Alegre. CEUA. 1962.

podemos apontar que houve uma intenção plástica que monitorou o trabalho para dar-lhe sentido.

Continuaremos a análise, agora para tentar verificar como os mesmos elementos compositivos podem resultar em objetos diferentes e que podem se consubstanciar em formas diferentes, em encantamentos diversos.

Na ilustração 10 podemos observar, por exemplo, mesmos elementos compositivos - pilastras, frontão, óculo - elaboradas pelo arquiteto italiano Cesare Cesariano que acompanha sua tradução do texto latino de Vitrúvio, porém o resultado da forma difere bastante de São Francisco. O desenho é organizado em uma única seção, dividida em três partes por quatro pilastras que também tem a função de emoldurar a porta principal e as janelas laterais superiores. A porta principal por sua vez é arrematada por um pequeno frontão que recebe uma estátua no seu ápice. As janelas laterais são tão estendidas que atingem a mesma dimensão da porta principal e reforçam o eixo vertical na composição. As pilastras por sua vez são arrematadas com capitéis jônicos. O desenho das pilastras das extremidades é reforçado com linhas paralelas o que dá a impressão de movimento a estas colunas, como se vibrassem. O entablamento separa em duas partes distintas a composição: frontão e base. O frontão é marcado pelo óculo que praticamente domina todo o centro do triângulo e para completar estátuas marcam os três vértices. (ilustração 10 figura a)

A composição foi elaborada a partir da união de três figuras geométricas; uma base retangular quadrada, um pequeno retângulo logo acima que se estende horizontalmente (o entablamento) e acima dele um

triângulo (o frontão) recebe nos seus vértices estátuas. (Ilustração 10 figuras b, c, d)

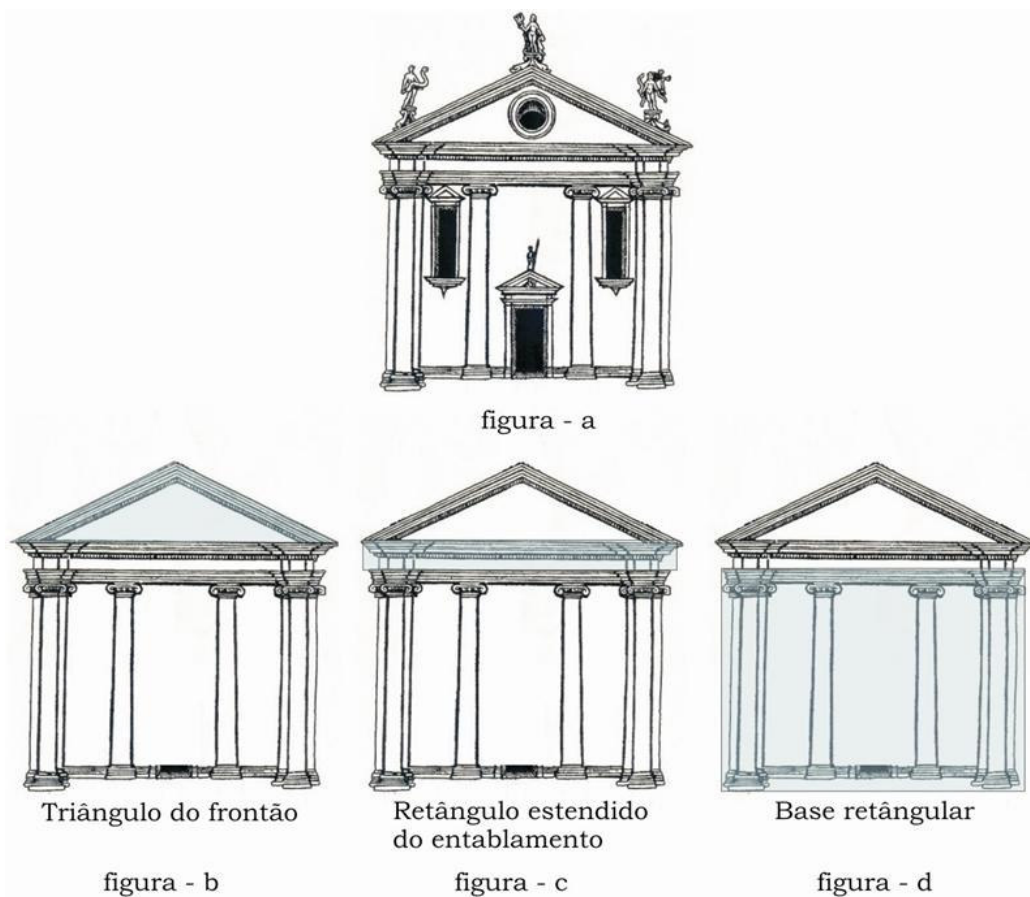
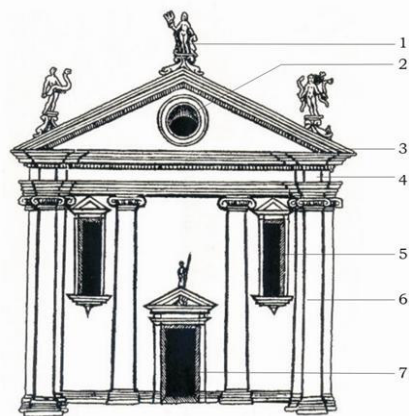


Ilustração 10 - “Reconstituição do postilo – Representação segundo Vitruvius III, 2”. Cesariano, Cesare.

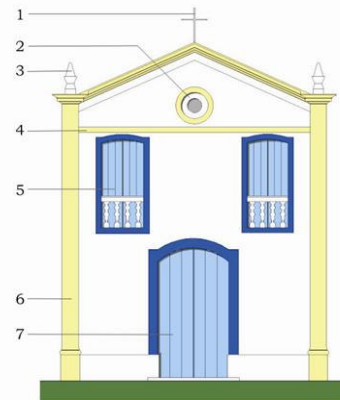
Em São Francisco de Paula na secção principal destaca-se a porta de entrada e acima dela duas janelas balcão. No desenho de Cesare a porta principal também é destaque na composição, e as janelas como se fossem balcões também estão dispostas de maneira a ladear a entrada principal. Mas diferem na modenatura²³: o modo particular como foram tratadas as partes. No desenho de Cesare as janelas são alongadas e suas extremidades

²³ Modenatura: “o modo particular como é tratada, plasticamente, cada uma das partes da composição.” Costa, Lucio. “Ensino do desenho”. In: Lucio Costa: Sobre Arquitetura. Porto Alegre. CEUA. 1962.

são pontuadas com frontão na parte superior e um elemento triangular assemelhando-se a um frontão invertido na parte inferior. As janelas de São Francisco têm guarda corpo entalado, a verga superior apresenta uma curva suave e é chamada de verga em canga. Não percebemos como no desenho de Cesare a tensão proveniente da forma alongada.



- 1 - Estátuas
- 2 - Óculo
- 3 - Frontão
- 4 - Entablamento
- 5 - Janela
- 6 - Pilastra
- 7 - Porta Principal



- 1 - Cruzeiro
- 2 - Óculo
- 3 - Pináculo
- 4 - Verga
- 5 - Janela balcão com guarda corpo entalado
- 6 - Pilastra
- 7 - Porta Principal

Ilustração 11 – Desenho de Cesare e seção central de São Francisco

Não só as janelas tiveram tratamentos diferentes como também as portas de entrada, no desenho de Cesare a porta recebe pequeno frontão pontuado por uma estátua, o que lhe dá aspecto mais solene comparada a São Francisco, que por sua vez não deixa de ter também a porta principal se destacando das demais. O destaque fica por conta das dimensões maiores, pois a forma se assemelha à das janelas superiores.

O frontão que no desenho de Cesare é de fato um elemento autônomo não tem essa mesma característica em São Francisco, onde é apenas insinuado, ou seja, desenhado na alvenaria por uma linha tênue, a verga.

O desenho de Cesare e a seção central de São Francisco usam semelhante disposição dos elementos compositivos. Esses elementos têm proporções diferentes e a maneira particular como foram tratados também difere, isso lhes dá aspectos distintos e confere encantamentos diferentes. No desenho do italiano Cesare os elementos compositivos estão mais juntos uns dos outros e assim sobram menos espaços entre eles, somado a isso temos as formas alongadas das esquadrias que nos remetem a sensação de tensão entre os elementos. Já em São Francisco não percebemos a forma desta maneira, mas ao contrário os elementos estão mais espaçados entre si e a sensação que prevalece é a de que tudo está em repouso, não havendo tensão alguma.



Ilustração 12 – Fachada São Francisco de Paula e Fachada de Cesare – espaçamento entre colunas

Na ilustração 12 temos as duas fachadas e observamos que nos dois desenhos há divisão do espaço em três partes. Essa divisão é pontuada pelas colunas, a isso chama-se intercolúnio. John Summerson²⁴ diz o seguinte:

²⁴ Summerson, John. A linguagem Clássica da Arquitetura. 3ª Ed. São Paulo. Martins Fontes, 1994.

“O intercolúnio estabelece o andamento de um edifício, e uma vez estabelecido não se pode brincar com ele. Admitem-se variações dentro do andamento, mas sempre de caráter específico e significativo. (...) A importância do intercolúnio – o compasso em arquitetura – é imensa. Temos aqui edifícios com a mesma forma e, aproximadamente, com a mesma finalidade (...), mas como são diferentes as emoções que sugerem (...).”

As pilastras levemente ressaltadas do plano da fachada em São Francisco recebem no desenho italiano maior destaque. Se em São Francisco o ressalto é suficiente, apenas, para fazer com que sejam elementos formais independentes, no desenho de Cesare a representação acentua e multiplica as colunas externas o que confere um efeito semelhante ao de vibração de uma corda ao repetir as linhas que formam as pilastras e assim também nos remete à sensação de tensão. Estas pilastras somadas às janelas estendidas e as estátuas nos vértices do frontão enfatizam a dimensão vertical deste desenho, sem, contudo alongar a forma exterior. Em São Francisco de Paula o que se verifica é a valorização da dimensão horizontal, já que o desenho desenvolve-se para os lados ao acrescentar seções laterais à forma principal e organizar com elas um novo equilíbrio plástico. Na fachada de São Francisco as pilastras exercem a função de destacar visualmente as três seções e foram arrematadas por coruchéus que se assemelham a setas delgadas e apontam para a cima. O frontão em São Francisco é formado por uma linha tênue de divisão com o corpo principal, e ajuda a reforçar a idéia do predomínio da dimensão horizontal. No desenho de Cesare o entablamento reforça a divisão entre corpo principal e frontão, enquanto que em São Francisco a divisão é minimizada ao extremo.

Então numa composição, o desenho de Cesare, temos a marcação bem definida destes três elementos; frontão, entablamento e colunas enquanto que na outra não. O frontão é apenas delimitado pela verga que também nos

remete à idéia de entablamento, pois de fato este elemento não existe como tal. E as pilastras também não funcionam estruturalmente como colunas, são, portanto elementos de decoração e não estruturais. Assim podemos aqui reconhecer a legitimidade da intenção plástica, consciente ou não, que toda obra de arquitetura necessariamente pressupõe sendo ela erudita ou popular como explicou Lucio Costa, pois para ele a diferença entre uma e outra é simplesmente a consciência. E isso explicaria porque tanto numa como noutra encontra-se qualidade plástica.

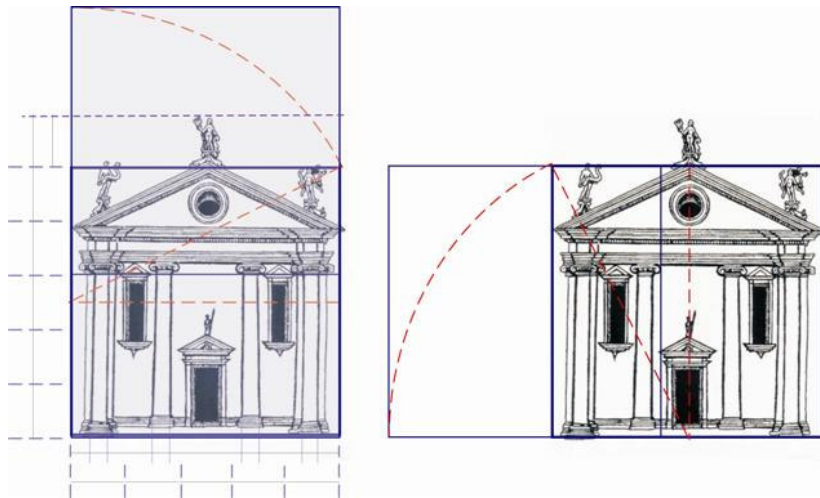


Ilustração 13 – Estudo das proporções no desenho de Cesare

Agora na ilustração 13 apresentamos um estudo das relações de proporção do risco de Cesare. O templo se inscreve em um quadrado, mas aumenta a dimensão vertical ao colocar uma estátua no vértice superior do frontão. Esse crescimento não é aleatório e sim $1/5$ da medida do lado do quadrado. A proporção que tem essa propriedade particular de revelar a identidade distinta de cada obra nos mostra que o risco de Cesare de fato valorizou o eixo vertical ao alongar as janelas e marcar o frontão com esculturas. E assim quebrou com a equivalência do quadrado organizando outra composição a partir desta figura geométrica. E difere bastante do

desenho de São Francisco que ao contrário estabelece uma relação de horizontalidade, desenvolvendo-se para os lados uma forma retangular.

No desenho de Cesare os espaçamentos são menores e nos levam à sensação de compressão dos elementos compositivos, enquanto que na igreja São Francisco as formas estão mais soltas, distendidas. Em Cesare, a sensação ou o caráter nos remete à idéia de tensão, os elementos foram explorados para alcançar seus limites máximos. Não verificamos na igreja de Goiás esta mesma tensão, mas ao contrário as forças verticais e horizontais estão em equilíbrio matemático. Em São Francisco o valor expressivo da forma reside no caráter de repouso. A seção central foi acrescida de novas seções, e foi, portanto necessário restabelecer o equilíbrio original. Encontramos aí o artifício da proporção áurea que restabeleceu este equilíbrio. Na igreja de São Francisco temos também a continuidade com o entorno estabelecida através da relação de proximidade entre a edificação e o seu sítio, como dissemos anteriormente o edifício expande-se para os lados e vai diminuindo sua altura nas extremidades.

Retomando as considerações de Wolfflin que atribui às dimensões um fator decisivo na arquitetura e afirma que as características essenciais de uma edificação residem de fato nas relações entre altura e largura, temos aqui revelada a identidade da fachada de São Francisco. A intenção que monitorou este trabalho foi a do equilíbrio plástico da forma que advém da simetria, da equivalência das relações entre os elementos compositivos e das proporções matemáticas estabelecidas entre eles. O valor expressivo da forma reside então no caráter de repouso e no equilíbrio entre força e gravidade, anulando qualquer tentativa de tensão. E esta é, portanto a

identidade desta fachada, uma forma plástica idealizada pela imaginação criadora que concebeu através do uso da racionalidade, escolheu e fixou o sentido geral a prevalecer na disposição dos pontos, das linhas, dos volumes e dos planos e assim objetivou-se como criação plástica.

Descrição da Composição Plástica

A Planta Baixa e o espaço interno

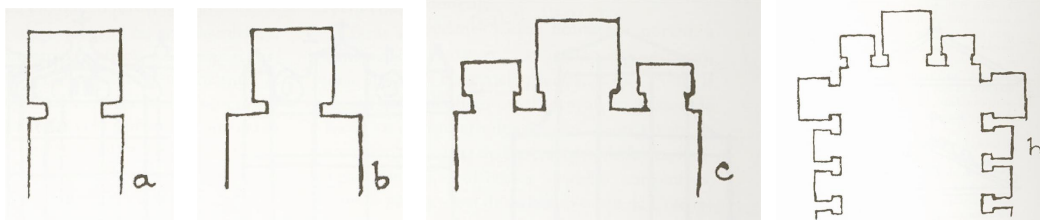
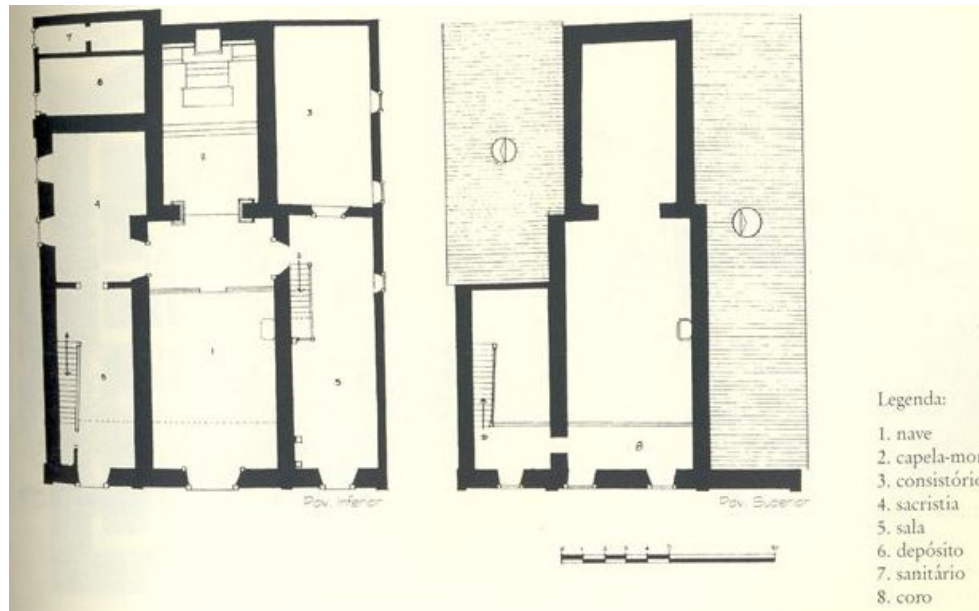


Ilustração 14 - Planta Baixa igreja São Francisco de Paula; Croquis Lucio Costa – tipos de partidos de nave única.

O primeiro desenho da ilustração 14 representa a planta baixa da igreja São Francisco de Paula, um desenho bi-dimensional que ilustra esquematicamente um corte de seção horizontal. Podemos observar que o risco da igreja segue o partido arquitetônico de nave única, ligada por arco-cruzeiro à capela-mor. Relembramos a definição de Lucio Costa sobre partido plástico: “*é numa composição plástica a escolha e fixação do sentido geral a prevalecer na disposição dos pontos, das linhas, dos planos, dos*

volumes ou das cores”²⁵. Lucio Costa nos diz ainda em outro texto que “o partido geral de uma só nave inclui, no caso das igrejas jesuíticas brasileiras, plantas de quatro tipos diferentes”.²⁶ Ele ilustra estas observações com os croquis que podemos ver na ilustração 14.

Considerando então o que diz Lucio Costa que partido é uma escolha, a do sentido geral a prevalecer na composição, e escolha é agir livremente diante de referências concretas voltamos a observar as ilustrações 14. Assim podemos concluir que em São Francisco a escolha recaiu sobre o partido de nave única. O desenho da planta de São Francisco aproxima-se do desenho “tipo b” embora exista diferenças de proporção entre os dois, no croqui de Lucio Costa a capela-mor não é tão profunda quanto no desenho da planta de São Francisco.

Neste ponto é importante atentarmos para as definições dadas por Argan em *Projeto e Destino*²⁷ sobre tipo e modelo:

“Uma definição muito precisa do tipo em arquitetura é dada por Quatremere de Quincy no seu *Dicionário histórico*: a palavra *tipo* não representa tanto a imagem de uma coisa a ser copiada ou imitada perfeitamente quanto a idéia de um elemento que deve ele mesmo servir de regra ao modelo [...] O modelo, entendido segundo a execução prática da arte, é um objeto que se deve repetir tal e qual é; o tipo é, pelo contrário, um objeto segundo o qual qualquer pessoa pode conceber obras que não se assemelharão em nada entre si. Tudo é preciso e dado no modelo; tudo é mais ou menos vago no tipo. Assim vemos que a imitação dos tipos nada tem que o sentimento e o espírito não possam reconhecer[...].”

Gorovitz elucida a questão com a seguinte reflexão:

[Para definir] “Partido, me baseio sempre em L. Costa é uma escolha, a do sentido geral consubstanciado na composição plástica, portanto escolha. Escolha é agir livremente diante de referências concretas. Daí a importância dos conceitos de modelo e tipo. Modelo é uma referência absoluta, algo pressuposto como uma ordem, a natureza, por exemplo. A

²⁵Costa, Lucio. “Ensino do Desenho”. In: Lucio Costa: Sobre Arquitetura. Porto Alegre. CEUA. 1962.

²⁶Costa, Lucio. “Arquitetura Jesuítica no Brasil”. In: Arquitetura Religiosa – Revista do Iphan. 1955.

²⁷ Argan, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. Martins Fontes. São Paulo. 1998.

outra referência seminal seria a história, cuja essência está nas transformações. Daí a noção de tipo, aquilo que foi depurado através do fazer artístico. Por exemplo, os templos gregos obedecem a mesma tipologia filtrada por um desenvolvimento histórico. O artista grego atuava de modo mais livre porque podia escolher as proporções. Algumas mais graciosas e esbeltas – jônico - outras mais sólidas e dignas – dórico -; é verdade que os templos gregos tinham como pressuposto igualmente a natureza como modelo. Por isto a noção de clássico que faz coincidir a estrutura de ideação com a estrutura da técnica correlata. As plantas que menciona Costa [ilustração 14] correspondem à ação do instante de liberdade no momento de escolha.”

Deste modo entendemos que o partido da igreja São Francisco de Paula segue a um determinado tipo, ou seja, é derivado de uma idéia que o sentimento e o espírito são capazes de reconhecer. É derivado da idéia de templo em nave única. Podemos ver nos croquis de L. Costa (ilustração 14) algumas maneiras de conceber esta mesma idéia de templo em nave única que resultam em formas diferentes.

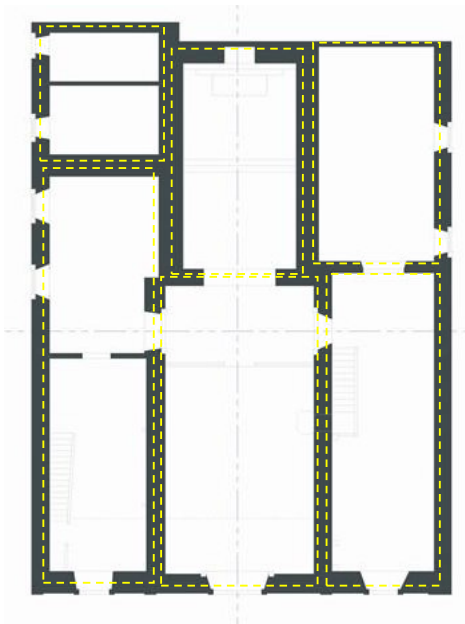


Ilustração 15 - Planta Baixa igreja São Francisco de Paula com eixos

Na planta baixa de São Francisco (ilustração 15) notamos que a forma plástica é resultante da união de retângulos. O maior - a nave - e outro menor - a capela-mor – unem-se por uma das faces menores que acaba

marcando também o arco cruzeiro. Estes espaços estão articulados por um eixo de simetria. A axialidade estrutura o encadeamento dos espaços. E justapostos a estes dois retângulos principais temos as salas laterais; retângulos menores. Nave e capela-mor configuram desta forma o eixo longitudinal que marca a estrutura da organização espacial. E é a partir deste eixo que os outros elementos são distribuídos e relacionados uns com os outros. Na nave encontramos também outro eixo marcado pelas duas portas laterais próximas ao arco cruzeiro. E a forma final da planta da igreja é resultante desta adição de espaços retangulares articulada por eixos.

Mas isso só não basta para nossa análise, temos que ir além e verificar a proporção, ou seja, a relação estabelecida entre altura, largura e profundidade do espaço interno desta edificação. Já vimos na descrição da fachada que esta é uma relação especial, como definiu Lucio Costa²⁸; proporção é o equilíbrio ou a equivalência de duas relações. Então devemos descrever os elementos que constituem o interior da igreja São Francisco de Paula para verificar em suas formas as qualidades plásticas e com isso perceber também sua identidade, pois nossa intenção final é compreendê-la como uma manifestação estética.

A qualidade plástica é para Lucio Costa o elemento fundamental da obra de arquitetura e o seu reconhecimento e conceituação é tarefa urgente dos arquitetos e particularmente do ensino da arquitetura:

“O reconhecimento e a conceituação dessa qualidade plástica como elemento fundamental da obra de arquitetura – embora sempre sujeita às limitações decorrentes da própria natureza eminentemente utilitária da arte de construir, - é, sem dúvida, neste momento, a tarefa urgente que se impõe aos arquitetos e ao ensino profissional, a fim de esclarecer

²⁸ Costa, Lucio. “Lucio Costa: Sobre Arquitetura”. Editora UniRitter. Porto Alegre. 2007

definitivamente os mal-entendidos responsáveis pela sobrevivência, em tantos setores, daquela prevenida incompreensão.”²⁹

O que Lucio Costa alerta é para a condição de artista, a condição de criador de obras de arte plástica que todo arquiteto deve ter. Em outras palavras, para ele todo arquiteto deve ter a consciência desta condição. E por este motivo acrescenta que importa a compreensão da *“qualidade plástica e do conteúdo lírico e passional da obra arquitetônica, aquilo por que haverá de sobreviver no tempo quando funcionalmente já não for mais útil”*. E completando seu o raciocínio acrescenta:

“Sobrevivência não apenas como exemplar didático de uma técnica construtiva ultrapassada, ou como testemunho de uma civilização perempta, mas num sentido mais profundo e permanente, - como criação plástica ainda viva, porque capaz de comover”.³⁰

Com os recentes estudos desenvolvidos no grupo de pesquisa em estética da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília procuramos então compreender o que é a obra de arte plástica. Ela nasce da identidade particular de cada obra, do que a distingue de tudo o mais e a faz única num universo de possibilidades. Nasce também da possibilidade de desvelo dessa identidade.

“A apreciação da obra significa uma experiência entre o sujeito e a obra. Partimos do pressuposto que a obra de arte se consagra graças ao princípio da identidade, que a torna única, e está presente na própria obra e não fora dela. Por definição identidade é o caráter, o atributo, de uma determinada pessoa ou coisa que a distingue de toda e qualquer outra; propriedade pela qual uma pessoa ou coisa permanece substancialmente ela mesma, em distintos momentos do tempo, enquanto ocorre a transformação de outras características, atributos e estados. Portanto, o reconhecimento da obra enquanto artefato artístico depende dos atributos plásticos da obra, e da capacidade do sujeito perceber, sentir e vivenciar esses significados, e que implica a noção de alteridade, distanciamento e, portanto, o princípio da diferença, entre sujeito e obra.”³¹

²⁹ Costa, Lucio. “Lucio Costa: Sobre Arquitetura”. Editora UniRitter. Porto Alegre. 2007.

³⁰ Costa, Lucio. “Lucio Costa: Sobre Arquitetura”. Editora UniRitter. Porto Alegre. 2007.

³¹ Garcia, Claudia; Mass Marisa. “O princípio da identidade e da diferença na qualificação estética da obra de arte”. Texto produzido no grupo de pesquisa em Estética, Fau-UnB. Brasília. 2007.

A identidade é, portanto o que confere unicidade e singularidade à obra, e isto em São Francisco de Paula decorre da rigorosa estruturação racional entre as partes que compõem o todo da edificação.

Já percebemos então que a planta de São Francisco filia-se a um determinado tipo, ou seja, a uma determinada idéia de espaço religioso; a de igreja de nave única. Contudo a descrição que nos importa neste momento é a do espaço, do vazio que é preenchido pela presença, pela existência física da edificação, um invólucro como definiu Bruno Zevi³²:

“(...) a arquitetura não provém de um conjunto de larguras, comprimentos e alturas dos elementos construtivos que encerram o espaço, mas precisamente do vazio, do espaço encerrado, do espaço interior em que os homens andam e vivem”.

Para ele o espaço é o protagonista do fato arquitetônico e aprender a vê-los é a chave que dá a compreensão dos edifícios. Entretanto as afirmações de Zevi inserem-se no contexto da polêmica com a corrente racionalista sobre espaço exterior *versus* interior na qual ele prioriza o espaço interior. Nós partimos da idéia de arquitetura por inteiro; uma manifestação estética: dentro e fora, por isso não nos interessa ir muito além nesta discussão, apenas nos apropriamos da definição acima, pois parece útil ao que desejamos tratar a seguir: o espaço interno do edifício. O espaço só pode ser percebido pelos órgãos do sentido, este efeito espacial é uma propriedade de toda a arquitetura.³³

Portanto não nos basta afirmar apenas que a planta da igreja é um espaço resultante da adição de formas retangulares, pois, como disse Zevi, o espaço não é simplesmente um conjunto de larguras, comprimentos e

³²Zevi, Bruno. “Saber Ver a Arquitetura”. 5ª Ed. Martins Fontes. São Paulo, SP. 1996.

³³ “Sendo físico, o espaço só pode ser percebido pelos órgãos do sentido. Este efeito especial é uma propriedade de toda a arquitetura.” Wolfflin, Heirinch. Conceitos Fundamentais da História da Arte. Martins Fontes. São Paulo. 2000.

alturas. Claro que essas dimensões importam, pois a maneira como foram organizadas vai implicar a diferença de sensações, a diferença de comodulação e de modenatura. Deverá também explicitar o tipo – “*a idéia de um elemento que deve ele mesmo servir de regra ao modelo*”³⁴. Cada espaço terá assim sua relação própria e neste ponto retomamos os conceitos de Wolfflin³⁵; o decisivo na arquitetura é de fato, sim, a dimensão. As relações estabelecidas entre altura, largura e profundidade, pois elas determinam as características essenciais de uma edificação e, portanto revelam sua identidade. E isso não quer dizer simplesmente um conjunto, um amontoado, de larguras, comprimentos e alturas. Mas antes que este conjunto de elementos foi, como explicou Lucio Costa, organizado livremente através da escolha do artista – ou do construtor-criador - que interveio e optou³⁶. E desta forma fixou o sentido geral a prevalecer nas disposições destes elementos para criar o espaço encerrado de Zevi, o espaço interior e também o exterior em que os homens andam e vivem. Em outras palavras é reconhecer que foi através das relações – “*confronto entre duas partes*”³⁷ -, e das proporções – “*a equivalência ou o equilíbrio de duas relações*”³⁸ -, que a forma da edificação foi definida, e materializou-se no espaço que antes era apenas vazio.

³⁴ Argan, Giulio Carlo. Projeto e Destino. Martins Fontes. São Paulo. 1998.

³⁵ Wolfflin, Heinrich. Prolegomena to a psychology of Architecture. 1886. Textos de aula – Cidade e Estética, FAU/UnB. 2006.

³⁶ “[a arte] na sua essência, naquilo por que se distingue de todas as demais atividades humanas, é manifestação isenta, porquanto nos sucessivos processos de escolha a que afinal se reduz a elaboração da obra, escolha indefinidamente renovada entre duas cores, duas tonalidades, duas formas, dois partidos igualmente apropriados ao fim proposto, nessa escolha última, ela tão só – arte pela arte – intervém e opta.” Costa, Lucio. Lucio Costa, Registro de uma Vivência. São Paulo. Empresa das Artes. 1995.

³⁷ Costa, Lucio. “Lucio Costa: Sobre Arquitetura”. Editora UniRitter. Porto Alegre. 2007.

³⁸ Costa, Lucio. “Lucio Costa: Sobre Arquitetura”. Editora UniRitter. Porto Alegre. 2007.

Assim o que devemos procurar em São Francisco de Paula é o valor expressivo das proporções; as relações estabelecidas entre altura, largura e profundidade. Desejamos verificar qual o sentimento que este espaço provoca no sujeito, qual a emoção. Admite-se, entretanto que os sentimentos não são todos iguais e variam de pessoa para pessoa, e o mesmo sujeito pode ter emoções diferentes a depender de sua pré-disposição num determinado momento ou noutro. Ademais, entrar num templo difere de entrar na própria casa ou na de um amigo. E o templo, a igreja, no caso em estudo sempre exige do sujeito um comportamento que difere do de alguém que entra numa festa na casa de um amigo, por exemplo. Neste ponto faz-se necessário distinguir a vivência empírica – do cotidiano – da vivência do sujeito com a obra de arte, pois esta última não é tributária de humores particulares, isso seria, por exemplo, o mesmo que dizer que não gosto da Vênus de Milo porque estou chateado. Este não pode ser um julgamento de gosto válido para a obra de arte. Novamente Gorovitz elucida a questão: “*no modo empírico de vivencia cada um tem sua experiência própria, vivida egoisticamente, daí a arte, que tem por objetivo a sua resistência à existência empírica. E é por isto proposta de convivência*”. E desta forma Gorovitz retoma as afirmações de Katinsky: “*... toda obra de arte é uma proposta de convivência*” e “*reconhecer uma obra de arte é participar de seu nascimento*”, ou seja, “*a obra de arte só passa a existir no momento em que alguém a reconhece*”.

A configuração espacial da igreja São Francisco de Paula distingue o espaço aberto e o espaço fechado. O espaço aberto que é o do adro se configura como um elemento de transição entre a rua que fica para trás ao

subir as escadas de acesso e o espaço do interior do edifício, que se revela por inteiro num golpe de vista já no primeiro momento ao atravessar a porta principal. No interior da igreja o espaço é limitado pelo piso de tábuas de madeira, pelas paredes predominantemente brancas e pelo forro pintado. Este espaço fechado para o exterior é assim delimitado por três planos; o do chão que dá o suporte, o das paredes que envolvem e o do teto que completa o sentido de lugar fechado. As paredes de barro apilado dão à alvenaria, como observou Lucio Costa³⁹, contornos menos definidos e precisos do que as de alvenaria de pedra, e daí o aspecto acachapado.

O interior da nave é de fato mais alto do que largo como podemos observar pelos cortes da ilustração 16, mas a altura não chega a atingir dimensões extremas como no caso das catedrais góticas nos exemplos da ilustração 17. Em São Francisco, no nível do coro temos a impressão de podermos alcançar o teto com as mãos. Podemos dizer que a escala do espaço ainda se relaciona com dimensões humanas ao contrário do que acontece nas catedrais góticas onde a dimensão vertical cresce tanto que extrapola em muito a compreensão humana desta dimensão. Na igreja de Goiás a dimensão vertical é mensurável, ou seja, é possível de ser medida visualmente, podemos comparar sua altura com a nossa própria e assim obtemos mentalmente uma relação de proporção. Isso não ocorre em uma catedral gótica que atinge alturas tão imensas, desmedidas que não é mais possível ao olho humano estabelecer uma medida por comparação com a sua própria, é então incomensurável.

³⁹“(…) essas estruturas, em que as paredes são formadas por camadas sucessivas de barro apilado, distinguem-se das de alvenaria de pedra pelos contornos menos definidos e precisos e pelo aspecto acachapado”. Costa, Lucio. *Arquitetura Jesuítica no Brasil*. *Arquitetura Religiosa – Revista do Iphan*. 1955.

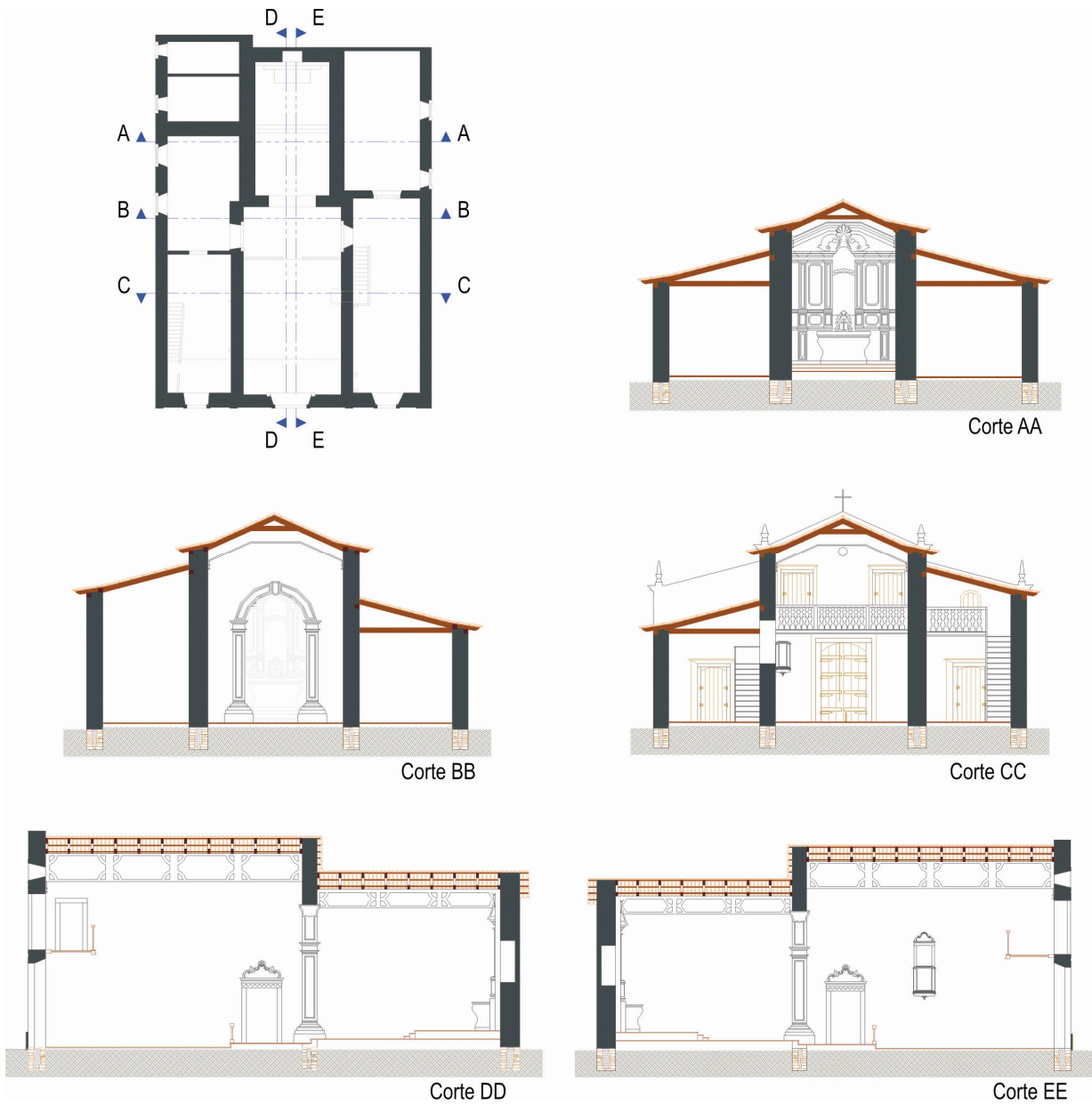


Ilustração 16 – Planta Baixa e Cortes igreja São Francisco de Paula

Os conceitos de comensurabilidade e incomensurabilidade relacionam-se também com as noções de belo e sublime. Lyotard⁴⁰ diz o seguinte em relação ao belo e ao sublime:

"não se trata de duas faculdades de julgar, mas de dois poderes que a faculdade de julgar tem de apreciar esteticamente e que procede de modo divergente. Os dois sentimentos, o do belo e o do sublime, pertencem bem à mesma família, a da reflexão estética, mas não a mesma variedade nessa família."

⁴⁰ Lyotard, Jean-François. Lições sobre a analítica do sublime. Papirus. Campinas, SP. 1993.

E Gorovitz⁴¹ ensina o que disse Schiller:

"em presença do belo nos sentimos livres porque os instintos sensíveis se encontram em harmonia com as leis da razão; e em presença do sublime nos sentimos livres porque os instintos sensíveis não têm nenhuma influência sobre a jurisdição da razão, porque então é o espírito puro que age em nós como se não fosse submetido a nenhuma outra lei senão as suas próprias".

Assim nesta reflexão estética sobre a igreja São Francisco de Paula percebemos que a faculdade de julgar sente-se livre porque os instintos sensíveis encontram-se em harmonia com as leis da razão e reconhecemos que estamos na presença do belo e não do sublime.

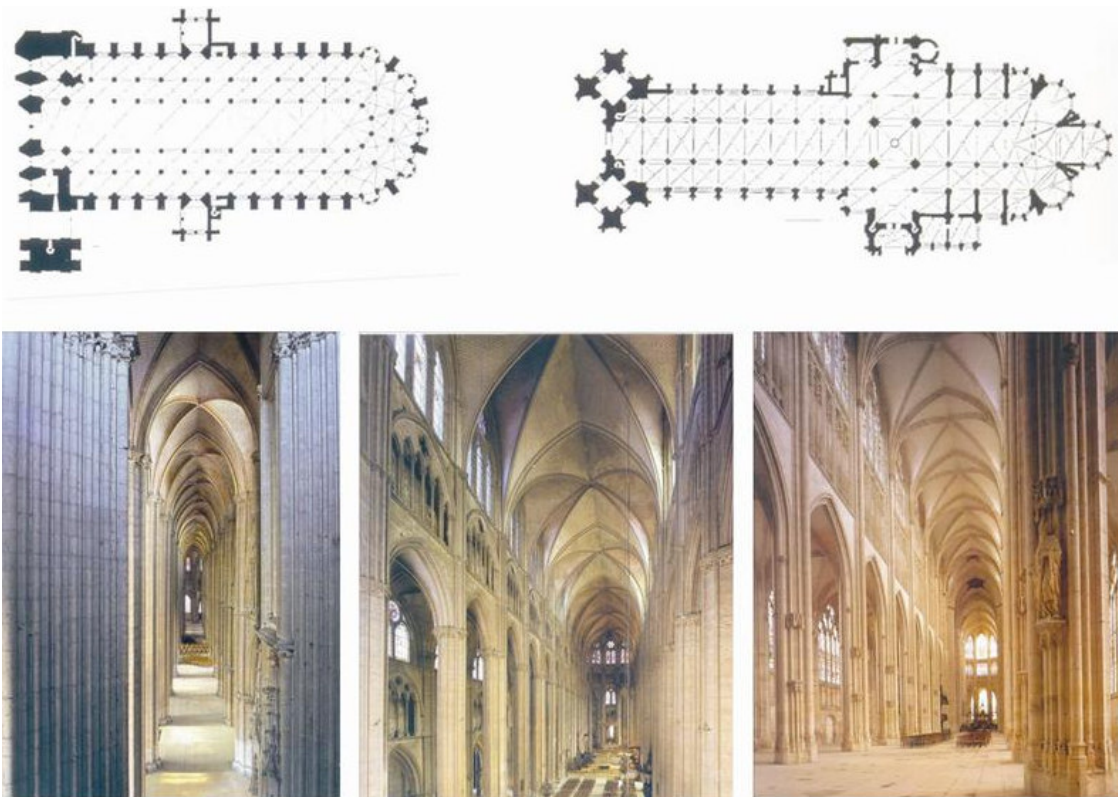


Ilustração 17 - Catedrais góticas 1(Planta Baixa primeira e segunda foto - Catedral de Saint-Étienne, Bourges, França, início do séc. XII); 2(Planta Baixa e terceira foto - Igreja da abadia de St-Ouen, Ruão, França, aprox. 1318)

Na delimitação espacial do interior do edifício dois elementos chamam a atenção como já dissemos anteriormente. Primeiro o retábulo-mor que já

⁴¹ Gorovitz, Matheus. Apostilas de aula – Disciplina Cidade e Estética. Programa de Pós – Graduação, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília. 2006.

aparece por inteiro desde a porta de entrada e está no centro do olhar de quem entra no edifício. O segundo elemento é o forro, não há como ficar indiferente a sua presença e o sujeito é obrigado a olhar para cima para contemplá-lo. As cores, as molduras, a repetição sincrônica dos motivos florais desenhados, tudo convida o olhar a deter-se ali por alguns instantes. E aí se descobre uma imagem que exige a observação de cada parte em particular para só então depois reuni-las mentalmente para dar-lhe sentido.

Assim em São Francisco duas atitudes (que não são ainda emoções) parecem ser obrigatórias a quem entra no edifício, o espaço sugere, antes direciona: olhar para frente e olhar para cima. Ao olhar para frente a visão imediata é a do altar-mor emoldurado pelo arco-cruzeiro. E mesmo sem levantar totalmente a vista o forro pintado detém o olhar do observador, atraindo para si a atenção. Altar-mor e forro são assim os dois elementos de destaque na perspectiva criada pela configuração do espaço interior para o observador que acaba de entrar. Esta visão imediata não implica deslocamento do sujeito, e a percepção do todo se dá por inteiro, ou seja, é sincrônica. Isto quer dizer que é uma visão que não solicita do observador uma reconstituição mental de visadas parciais. Em São Francisco, a construção do espaço em nave única acentuando uma direção se aproxima das regras da visão em perspectiva linear. O espaço foi organizado de modo a criar uma visão em perspectiva linear para o observador, ou seja, a concepção espacial fundou-se no desenho em perspectiva puramente linear ou exata. Na ilustração 18 temos a representação do que Panofsky chamou

de “*perspectiva linear moderna de um espaço interior retangular ou caixa espacial*” ⁴².

Este modo de representação do espaço que não se altera substancialmente conforme o observador se desloca e reitera a noção de espaço infinito e também eterno. E o movimento mais forte solicitado ao sujeito é o de aproximação ou afastamento. A regra da visão neste caso valoriza a simetria e a proporção entre as partes.

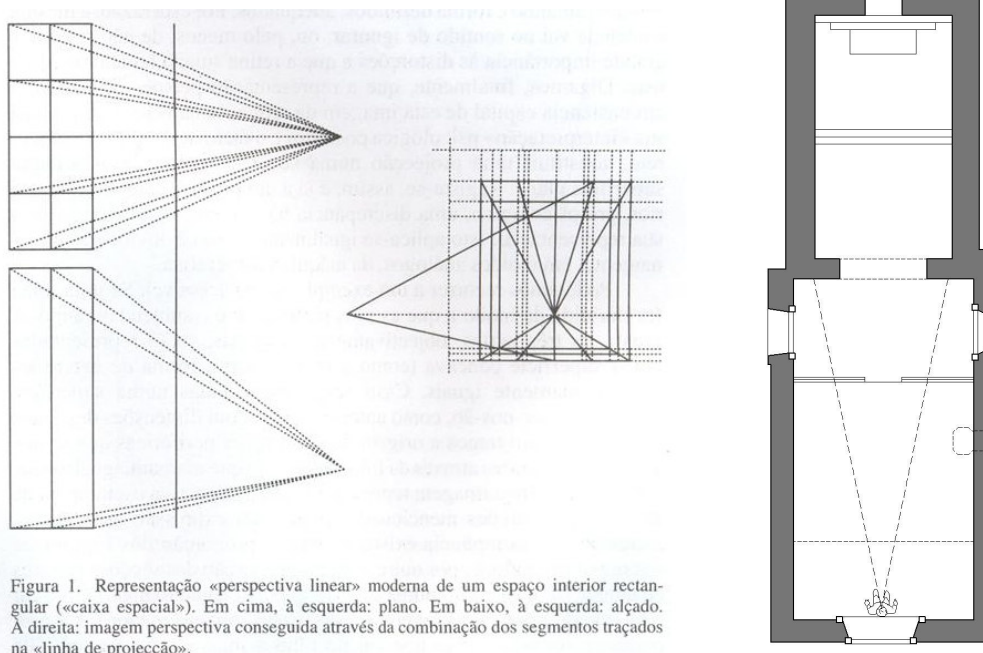


Figura 1. Representação «perspectiva linear» moderna de um espaço interior rectangular («caixa espacial»). Em cima, à esquerda: plano. Em baixo, à esquerda: alçado. À direita: imagem perspectiva conseguida através da combinação dos segmentos traçados na «linha de projecção».

Ilustração 18 – Representação da perspectiva linear de Panofsky e croqui da nave de São Francisco de Paula com cone visual.

Constatamos também que na escolha e fixação do partido optou-se pela clareza distributiva dos elementos nos planos que compõe o espaço interno. Embora o interior da igreja se revele por inteiro em um só golpe de vista, nota-se que todos os elementos que compõem este espaço podem ser percebidos isoladamente em sua existência física. Desta maneira

⁴² Panofsky, Erwin. A perspectiva como forma simbólica. Arte e Comunicação. Edições 70. 1999. Lisboa, Portugal

percebemos o que Wolfflin⁴³ quer dizer ao afirmar que a organização linear do espaço favorece a percepção dos elementos individualmente em oposição ao espaço pictórico onde os elementos se fundem. Podemos verificar isso nos exemplos da ilustração 19⁴⁴ que como a igreja São Francisco de Paula são espaços organizados em nave única e favorecerem ao observador a visão em perspectiva linear.



Ilustração 19 – Croquis retirados do livro “Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro”, Sandra Alvim; e perspectiva esquemática do interior de São Francisco de Paula.

O primeiro desenho da ilustração 19 explora os elementos no plano em que estão inseridos, num movimento compassado e bem marcado. Podemos perceber cada elemento isoladamente em sua individualidade física. No segundo desenho isso já não ocorre, o partido plástico explora a continuidade rítmica e os elementos vão se juntando até chegarem a anular o valor da superfície branca da parede, ela simplesmente desaparece no

⁴³ Wolfflin, Heinrich. Conceitos Fundamentais da História da Arte. Martins Fontes. São Paulo. 2000.

⁴⁴ Alvim, Sandra. Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro: revestimentos, retábulos e talha. Editora UFRJ; Iphan. Rio de Janeiro. 1997.

emaranhado de ornamentos e o que passamos a perceber é uma massa única, densa e contínua. Não podemos identificar claramente os elementos individualmente.

Wolfflin⁴⁵ define em seus “conceitos fundamentais” a pluralidade (unidade múltipla) e a unidade (unidade individual ou indivisível), termos que ele usa para descrever essas formas particulares de perceber o espaço:

“Todo complexo arquitetônico é uma unidade perfeita, mas o conceito de unidade tem, na arte clássica, um significado diferente daquele do Barroco. O que Bramante considera unidade passa a ser multiplicidade aos olhos de Bernini – se bem que Bramante, por sua vez, possa ser considerado um precioso unificador, diante da multiplicidade da arte dos Primitivos. A unificação barroca acontece de várias maneiras. A unidade é obtida, por exemplo, através de uma anulação uniforme da autonomia das partes; desse modo, surgem motivos isolados, dominantes, que se impõem aos outros, os quais passam a figurar como motivos menores. Essa relação de domínio e subordinação também existe na arte clássica, mas com a diferença de que a parte subordinada ainda preserva o seu valor independente, enquanto que na arte barroca até mesmo a parte dominante perderia um pouco do seu significado, se fosse considerada separadamente de seu contexto.”

Por isso para Wolfflin a pluralidade, ou seja, a unidade múltipla está presente na arte clássica – que prima pela forma individual de cada elemento do conjunto. Enquanto que na arte barroca isso é diminuído em detrimento da percepção em massa, dos volumes que devem ser entendidos, ou antes, percebidos como uma forma só, unida e coesa: inseparável.

Temos em São Francisco a apreensão isolada dos elementos que compõem o espaço e isso também ocorreu na fachada da igreja. Esta percepção do espaço e dos elementos que o constituem se dá de maneira sincrônica. Podemos então caracterizar como unidade múltipla o que vemos em São Francisco.

⁴⁵ Wolfflin, Heinrich. Conceitos Fundamentais da História da Arte. Martins Fontes. 2000. São Paulo.

Somada a estas observações temos ainda a planaridade em oposição à profundidade, os elementos compositivos se distribuem dentro de planos claramente definidos. Isto faz com que a visão particular de cada um seja valorizada, assim ganham em autonomia e independência em relação ao conjunto. Fato, por exemplo, que não ocorre no segundo desenho da ilustração 19 onde os elementos se fundem e temos a impressão de ser um só.

Novamente recorremos a Wolfflin⁴⁶ e seus conceitos fundamentais quando explica a idéia de plano e de profundidade. Ele diz o seguinte:

“Não há nada de especial em afirmar-se que houve uma evolução da representação plana para a representação em profundidade, pois é evidente que os meios utilizados para a expressão do volume dos corpos e da profundidade espacial se desenvolveram gradualmente. Não é nesse sentido apenas que vamos abordar os dois conceitos. O fenômeno que temos em mente é outro: de um lado, a constatação de que o séc. XVI – aquele período da arte que dominou perfeitamente os recursos da representação plástica do espaço – reconheceu como norma fundamental a combinação das formas no plano; de outro, o fato de este princípio da composição no plano ter sido abandonado pelo séc. XVII em favor de uma composição notadamente voltada para os efeitos da profundidade.”

Wolfflin admite, contudo que o emprego dos conceitos de plano e profundidade no âmbito da arquitetura parece um contra-senso. A arquitetura sempre nos remete à noção de profundidade, por isso falar de uma arquitetura plana pode parecer estranho. Mas esclarece também tratar-se de reconhecer na configuração espacial dos edifícios os princípios que nortearam a vontade artística dos que o projetaram. Reconhecer que em alguns edifícios a organização espacial enfatiza os planos, enquanto que em outros ressalta a profundidade.

Observamos que na igreja São Francisco de Paula a organização espacial valoriza os planos, assim como definiu Wolfflin; “*ela busca a*

⁴⁶ Wolfflin, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Martins Fontes. São Paulo. 2000.

*estratificação por planos distintos, sendo que toda a impressão de profundidade é decorrência disso*⁴⁷”.

Wolfflin em seus conceitos fundamentais pretendia ocupar-se das discussões das formas universais de representação, seu objetivo não era analisar a beleza na obra de um determinado artista, mas sim o elemento através do qual esta beleza ganhou forma. Ele estava interessado em desvendar o tipo de percepção que serve de base às artes plásticas no decorrer dos séculos e estabeleceu cinco pares de conceitos que se opõem. Linear e pictórico; plano e profundidade; forma fechada e forma aberta; pluralidade e unidade; e, clareza e obscuridade. Isto para caracterizar duas maneiras básicas de estruturação plástica da forma. Estas duas formas de construir imagens e enxergar o mundo ocorrerem sempre na estrutura do pensamento humano independentes do tempo e do espaço. São aspectos da linguagem artística e por isso através do reconhecimento destes sinais é possível perceber o valor expressivo das formas, é possível desvendar-lhes o sentido plástico. Gorovitz diz o seguinte:

“A linguagem artística distingue-se por poder conciliar a singularidade sensível da linguagem prática e a universalidade do pensamento cognitivo; expressa a totalidade dessas dimensões ao conjugar o fenômeno (o que é percebido pelos sentidos) e a essência (o que é percebido pelo intelecto).”⁴⁸

Da descrição feita até aqui do espaço interno podemos dizer que este é um “espaço-salão”⁴⁹ onde a apreensão se dá independente de deslocamentos,

⁴⁷Wolfflin, Heinrich. Conceitos Fundamentais da História da Arte. Martins Fontes. São Paulo. 2000.

⁴⁸ Gorovitz, Matheus. Da construção do olhar sensível – Reconhecimento, apreciação e descrição de artefatos esteticamente qualificados, ou sobre o aprimoramento do juízo de gosto. CD-ROOM. Brasília. 2004.

⁴⁹ Gorovitz, Matheus. Da construção do olhar sensível – Reconhecimento, apreciação e descrição de artefatos esteticamente qualificados, ou sobre o aprimoramento do juízo de gosto. CD-ROOM. Brasília. 2004.

o que nos leva a concluir que é um espaço que valoriza a condição de gênero, pois a percepção independe da posição relativa e particular do sujeito. O espaço apresenta-se de modo absoluto e estimula o observador a identificar suas prerrogativas como ser coletivo. A imagem formada que a obra oferece ao sujeito privilegia as dimensões coletivas e universais ao se organizar como composição plástica através da racionalidade geométrica e da comensurabilidade.

Espaço interno e fachada formam deste modo um sistema plástico possível de ser decodificado pelo sujeito senciente. Contudo, a condição de sistema ou conjunto articulado constituindo um todo é fator comum a toda obra de arte. Então devemos esclarecer que o que as distingue é o critério utilizado para organizar este todo que pode ser alcançado de diversas maneiras pela imaginação criativa da mente humana.

Descrição da Composição Plástica

O Retábulo mor

A talha, nas igrejas coloniais, é parte integrante de sua arquitetura. O espaço interno da edificação não é apenas jogo de volumes resultantes da adição de planos de paredes e coberturas. Os elementos decorativos têm valor arquitetônico singular por ser parte determinante destas composições espaciais, definindo e alterando o volume inicialmente construído. Reforçando o caráter tectônico da estrutura ou negando. Nos exemplos da ilustração 19 constatamos a diferença que pode fazer a organização plástica da ornamentação no espaço interno de um edifício. Portanto não podem ser considerados como objetos isolados, pois fazem parte da articulação única de cada templo.

No texto “*Prolegomena to a psychology of architecture*”⁵⁰ Wolfflin define a ornamentação como a expressão da força excessiva da forma. De fato ele aponta para o caráter de autonomia do ornamento quando os elementos estruturais não estão mais comprometidos apenas com fatores técnicos; ou seja, de caráter prático - utilitários. Esta definição corrobora com o entendimento de que elementos decorativos, ornamentos, têm valor arquitetônico singular definindo ou mesmo alterando o espaço construído. Partindo deste entendimento nos deteremos agora na descrição do retábulo-mor.

⁵⁰ Wolfflin, Heinrich. *Prolegomena to a psychology of Architecture*. 1886. Textos de aula – Cidade e Estética, FAU/UnB. 2006.

A professora Lygia Costa⁵¹ ao estudar as inovações de Aleijadinho na estruturação arquitetônica dos retábulos faz o seguinte comentário:

“Sem embargo da evolução estilística dos vários períodos das artes na Colônia, a composição dos retábulos de nossas igrejas obedeceu a uma trama de quatro divisões principais: o embasamento geral; o embasamento dos pés-direitos; o corpo, propriamente dito, com a marcação do terço inferior das colunas; e o coroamento; localizando-se no eixo da composição os elementos vitais dos altares – frontal com a banqueta, o sacrário, a imagem – orago entronada e a figuração sagrada superior.”

Deste modo para Lygia Costa os retábulos coloniais brasileiros de uma maneira geral se dividem em quatro partes principais como no esquema mostrado na ilustração 20, e a partir daí diversas composições plásticas são elaboradas.

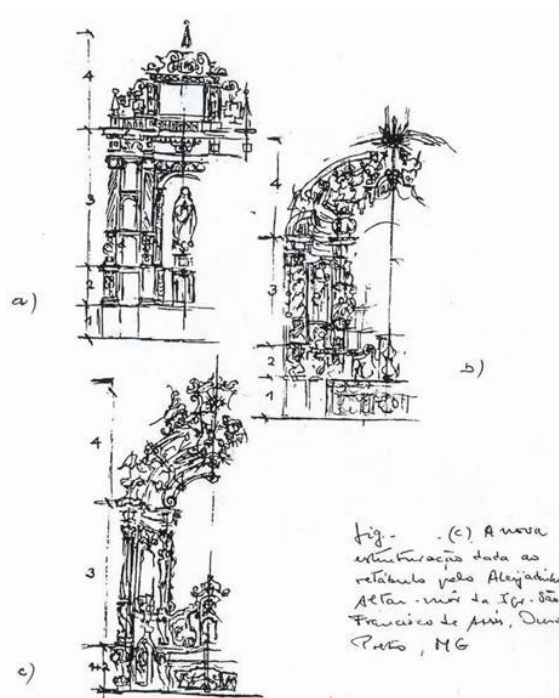


Ilustração 20 - croquis de Lucio Costa para o texto de Lygia Costa sobre as inovações de Aleijadinho no desenho de retábulos.

Para a descrição do desenho do retábulo de São Francisco de Paula tomamos com referência esta explicação de Lygia Costa sobre a divisão

⁵¹Costa, Lygia. “Inovação de Antônio Francisco Lisboa na estruturação arquitetônica dos retábulos”. In: De museologia, arte e políticas de Patrimônio. Edições do Patrimônio. Rio de Janeiro. Iphan. 2002.

estrutural dos retábulos. Verificamos assim que este é um desenho onde predominam as linhas. Constatamos que o retábulo se divide em duas grandes regiões; superior e inferior e que contém pequenas subdivisões como mostrado na ilustração 21.

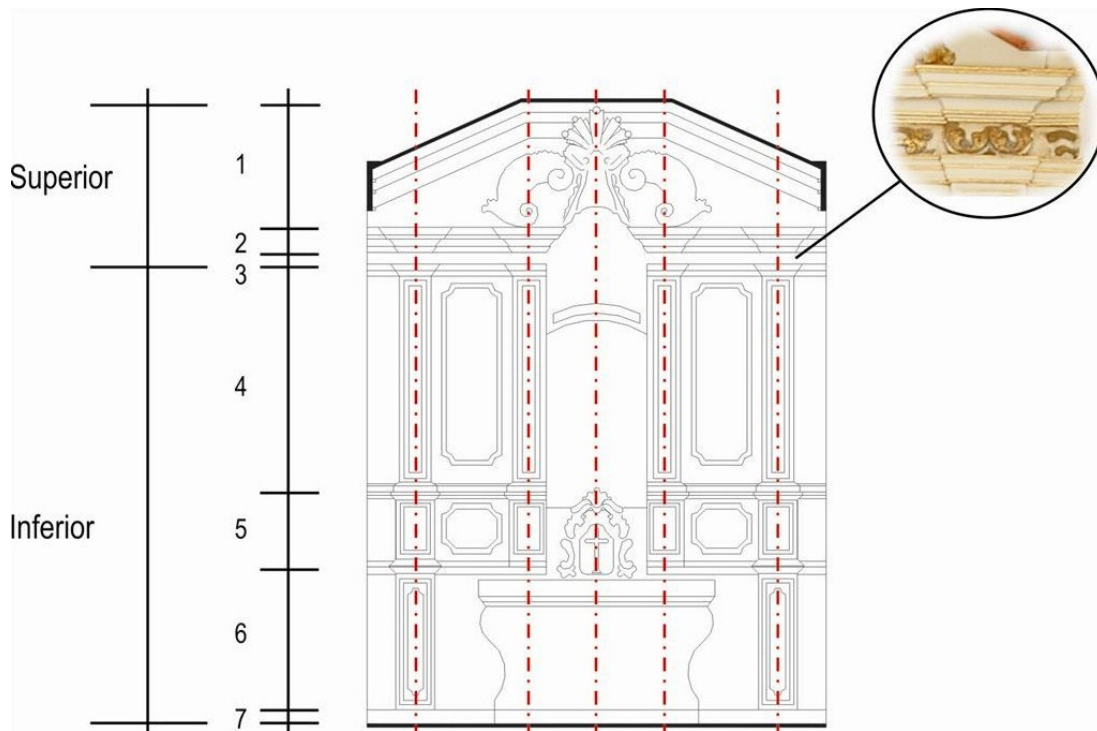


Ilustração 21 - Desenho retábulo-mor de São Francisco de Paula

A parte superior destaca-se da inferior por um friso com pequenas pinturas e caracteriza uma interrupção, uma separação entre essas duas partes principais. O coroamento do retábulo é feito por duas volutas encimadas por uma concha, e estão colocadas no centro do trapézio formado pelo encontro de planos do fundo da parede.

Já a região inferior está dividida em quatro partes desiguais pelas linhas verticais como demonstrado na ilustração 21.

No partido plástico deste retábulo não existe a preocupação com a profundidade ou com o estabelecimento de volumes. A composição é

chapada no plano da parede dos fundos e uma única abertura marca o lugar reservado à imagem orago. A organização valoriza geometria e simetria. Todos os elementos podem ser percebidos isoladamente como formas individuais.



Ilustração 22 – Altar mor de São Francisco de Assis, Ouro Preto – MG e Altar mor de São Francisco de Paula, Goiás – GO.

Se comparado a alguns altares de igrejas mineiras, São Francisco de Ouro Preto, por exemplo, este de Goiás parecerá um tanto despojado. Este altar mineiro que aparece na ilustração 22 avança para todos os lados, extrapolando assim os limites físicos do plano onde se desenvolve. Na igreja de Ouro Preto o altar parece continuar para cima e para os lados acentuando a idéia de massa e de volume e diminuindo a percepção dos limites físicos da forma. O recurso de composição explora assim a idéia de profundidade, ao contrário do que ocorre com o da igreja de Goiás que afirma a superfície do plano onde se insere.

Nestes dois retábulos, de Goiás e de Ouro Preto temos em comum o fato de ser o foco do olhar do observador que entra na nave da igreja, mas a diferença na estruturação da composição plástica faz com que provoquem sensações radicalmente diferentes. Os dois retábulos também foram organizados através do recurso da simetria. E as semelhanças param aí. Na igreja de Goiás predomina a linha e o plano, uma composição linear. Na de Ouro Preto predominam as massas e os volumes que avançam os limites físicos do plano, uma composição pictórica. No altar de Goiás a composição plástica foi organizada de modo a nos remeter à sensação de calma, serenidade e equilíbrio, enquanto que o altar de Ouro Preto as formas que estão tensionadas e retorcidas nos remete à idéia de movimento e agitação.

No retábulo de Goiás podemos perceber rapidamente as leis geométricas que organizam a forma, enquanto no altar mineiro esta mesma percepção é dissimulada pela sobreposição dos elementos. Predomina a idéia de profundidade e continuidade espacial, e os elementos estão fundidos uns aos outros perdendo um pouco em individualidade.

O desenho do retábulo de São Francisco de Paula parece ter mais em comum - traços e proporções - com os antigos desenhos de retábulos de igrejas missioneiras da primeira fase como classificou Lucio Costa⁵², pois estes optam pela mesma composição que se contém no plano. E também exploram os recursos visuais das linhas para desta maneira criar a impressão desejada de movimento ou mesmo de volume como podemos verificar na ilustração 23.

⁵²Costa, Lucio. Arquitetura Jesuítica no Brasil. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n° 5. Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro. 1955.

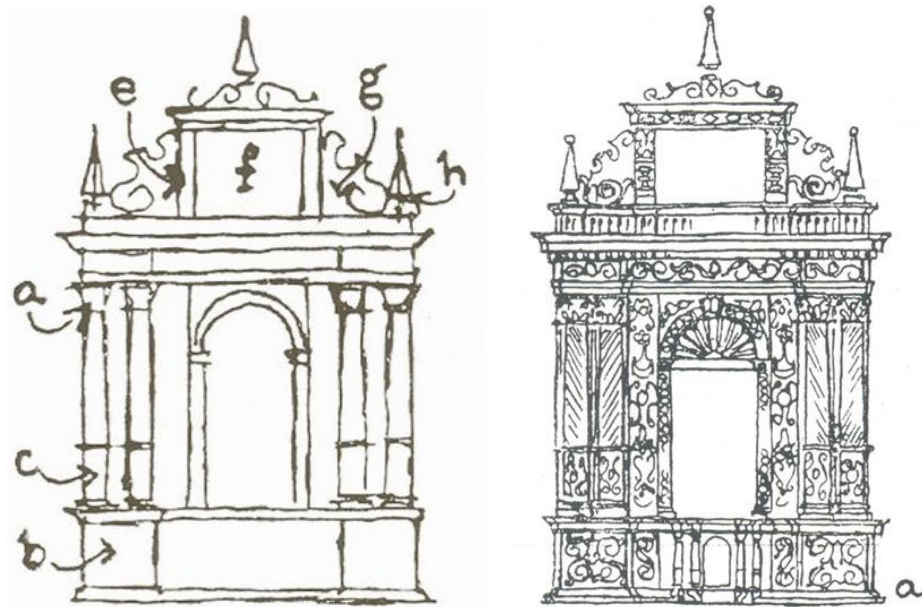


Ilustração 23 – Croquis de Lucio Costa estudo de retábulos jesuíticos

Estes dois desenhos da ilustração 23 diferem no tratamento dado às linhas. No primeiro desenho os elementos estruturais podem ser claramente percebidos em sua individualidade, no segundo, ao contrário, ficam mais coesos, mais unidos uns aos outros é a percepção da estrutura fica dissimulada pela profusão de linhas em todas as direções.

“A verdade não está nas coisas em si, mas no conjunto de relações que se estabelece entre elas.”⁵³ Esta frase de Gorovitz confrontada aos exemplos da ilustração 23 ganha um sentido particular. Induz-nos a uma reflexão sobre o diálogo entre os elementos estruturais e os elementos ornamentais na composição, que podem conviver de modo complementar ou assumindo um caráter de autonomia e individualidade. Assim na imagem destes retábulos percebemos que a forma impõe-se pela comensurabilidade ou incomensurabilidade. Podem conviver de modo harmônico ou ainda

⁵³Gorovitz, Matheus. Da construção do olhar sensível – Reconhecimento, apreciação e descrição de artefatos esteticamente qualificados, ou sobre o aprimoramento do juízo de gosto. CD-ROOM. Brasília. 2004.

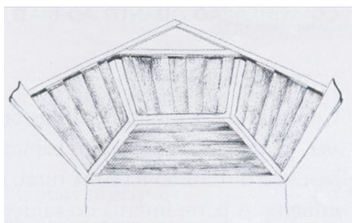
antagônico e assim comporem formas plásticas que suscitam uma recepção ora mais intelectual e serena, ora mais deslumbrada e emotiva. Impondo-se desta maneira pela graça ou pela dignidade.

Deste modo, concluímos então que a imagem promovida pela obra de Goiás como linguagem artística valoriza a percepção racional da forma plástica enquanto que a obra de Ouro Preto, por exemplo, privilegia o uso da sensibilidade para a compreensão do objeto artístico. Como decorrência da organização rigorosamente geométrica a apreensão da imagem em São Francisco de Paula é mais intelectual. Já no exemplo da igreja mineira a imagem apela para a emotividade. E dos croquis de Lucio Costa constatamos que até mesmo num desenho absolutamente plano podemos ter maneiras diferentes de percepção da forma dependendo do tratamento particular dado aos seus elementos. E como já dissemos anteriormente estas são duas maneiras da imaginação objetivar-se enquanto forma plástica, como obra de arte.

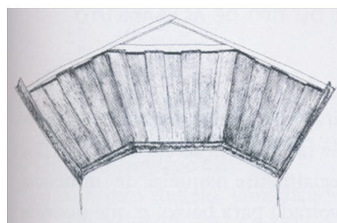
Descrição da Composição Plástica

As Pinturas do Forro

O forro que é pintado, tanto na nave quanto na capela-mor incide bastante na configuração do espaço interno do templo. Seu caráter decorativo é acentuado pela ausência de outros elementos tais como retábulos laterais, por exemplo. É também o elemento que rompe com a predominância do branco das paredes na medida em que cria um forte contraste de cores. Sua estrutura, tanto na nave como na capela-mor divide-se em três partes que acompanham a inclinação do telhado. O forro apresenta então três planos como podemos ver no segundo croqui da ilustração 24. Esta solução que é muito encontrada nas igrejas coloniais diferencia-se, contudo de outra também bastante usada e que dá ao forro o aspecto curvo, em abóbada como na terceira figura da ilustração 24. Nos forros de abóbada temos a continuidade do plano, já nos dois primeiros exemplos do desenho 17 o forro tem vários planos e a mudança de inclinação destes planos é bem marcada.



Forro de 5 planos ou
Forro de Gamela



Forro de 3 planos



Forro de abóbada

Ilustração 24 – Tipos de Forro

A pintura do forro de São Francisco de Paula foi organizada em painéis independentes ressaltando assim a planaridade da estrutura, a existência física de três planos distintos. Em outras palavras poderíamos dizer que a

pintura afirma em seu partido plástico o caráter plano da estrutura ao organizar as imagens em pequenos painéis dispostos em seqüência e onde a cada imagem sucede-se outra. Portanto para compreender o todo temos que decodificar as imagens de cada painel uma a uma e depois reuni-las mentalmente. (ilustração 25)

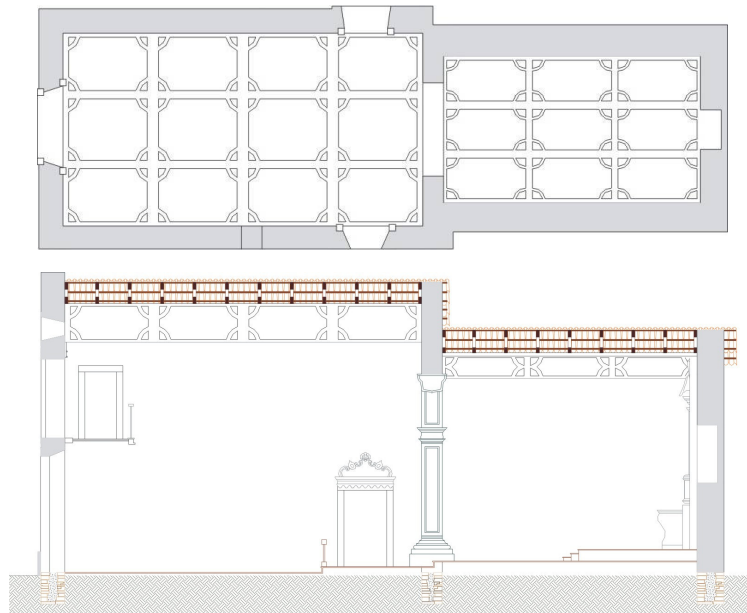


Ilustração 25 – Planta Baixa e Corte mostrando detalhe do forro

Sabemos que a pintura trata de temas religiosos, contudo não estamos aqui interessados nas verdades religiosas que estas imagens querem expressar. Nosso interesse é na beleza, que pode, e deve ser pressentida sem interferências de cunho religioso ou histórico, pois estes são fatores circunstanciais da obra. Desejamos reconhecer a qualidade plástica, o conteúdo passional e lírico, ou seja, *“aquilo por que haverá de sobreviver no tempo quando funcionalmente já não for mais útil”*⁵⁴. E deste modo reconhecer a obra não *“apenas como um exemplar didático de uma técnica construtiva ultrapassada, ou como testemunho de uma civilização perempta,*

⁵⁴ Costa, Lucio. Lucio Costa: sobre arquitetura. 2ª Edição. Ed. UniRitter. Porto Alegre. 2007.

mas num sentido mais profundo e permanente, - como criação plástica ainda viva, porque capaz de comover”⁵⁵. Assim esclarecemos que não são os fatores religiosos ou mesmo os históricos que dão o caráter de obra de arte às pinturas do forro, pois a obra de arte sobrevive a estes fatores graças à sua universalidade e atemporalidade, ou seja, graças às suas qualidades intrínsecas, suas qualidades plásticas. Assim sendo para compreender o sentido desta obra devemos começar procurando compreender suas qualidades plásticas, e ao fazer isso procurar identificar de que maneira a beleza ganhou forma e estruturou-se como composição plástica.



Ilustração 26 – Forro da nave

O Forro da Nave

O forro da nave é composto por doze painéis que se articulam através da moldura comum a todos e que exerce a função visual de reunir todas as imagens, e que podemos ver na primeira foto da ilustração 26 em azul claro. Estes painéis foram divididos nos três planos da estrutura do forro de modo que cada plano tem quatro painéis. Cada painel contém duas molduras, uma externa que é igual para todos e os delimita, e uma interna que varia de

⁵⁵ Costa, Lucio. Lucio Costa: sobre arquitetura. 2ª Edição. Ed. UniRitter. Porto Alegre. 2007.

acordo com a composição particular de cada imagem. Desta forma temos que cada pequeno desenho une-se ao outro pela moldura comum em azul claro e pela moldura externa em azul escuro (primeira foto da ilustração 26), mas isoladamente têm sua própria moldura diferenciada, distinguindo-os assim uns dos outros e fazendo com que ganhem em individualidade. A estrutura linear que organiza as molduras externas e as une é decorada com desenhos de flores e detalhes geométricos nas bordas de cada painel. E entre as duas molduras, a externa e a interna existe uma distância que as separa bem visualmente deixando assim um espaço vazio entre as molduras.

(Ilustração 26 e detalhe da ilustração 27)

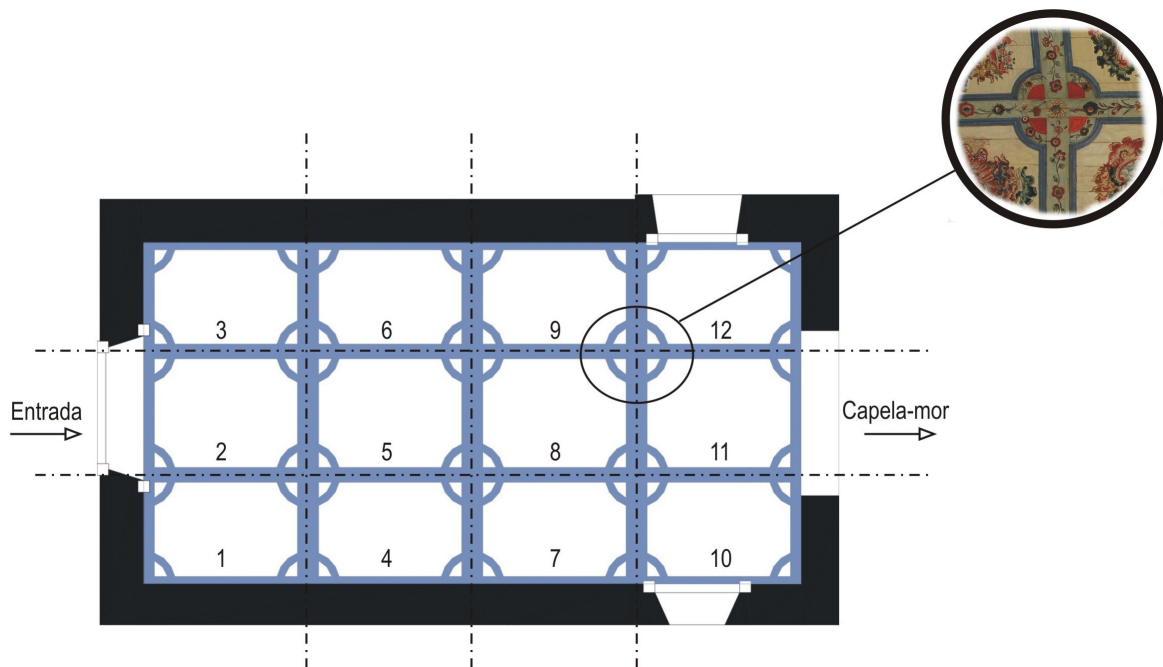


Ilustração 27 – Esquema de organização dos painéis do forro da nave

Os painéis da nave contêm desenhos que aparentemente não se relacionam diretamente uns com os outros e em princípio não sabemos qual deles representaria o início da série, e desta forma o observador é induzido a percorrer com o olhar toda a composição.

A descrição dos painéis do forro da nave seguirá conforme a numeração apresentada na ilustração 27.



Ilustração 28 – Painel 1 e 2 – Forro da nave

1 - Na primeira imagem vemos pés representando pegadas e linhas insinuando o horizonte no fundo do plano do desenho. As pegadas têm um fundo destacado em tons de cinza. (ilustração 28)

2 - Na segunda imagem temos uma casa com porta e três janelas superiores. A casa aparece representada sobre o céu e não sob o chão, e envolta em nuvens. No topo da moldura interna vemos um desenho que se assemelha ao de um brasão com dois R, um de frente para o outro.

(ilustração 28)

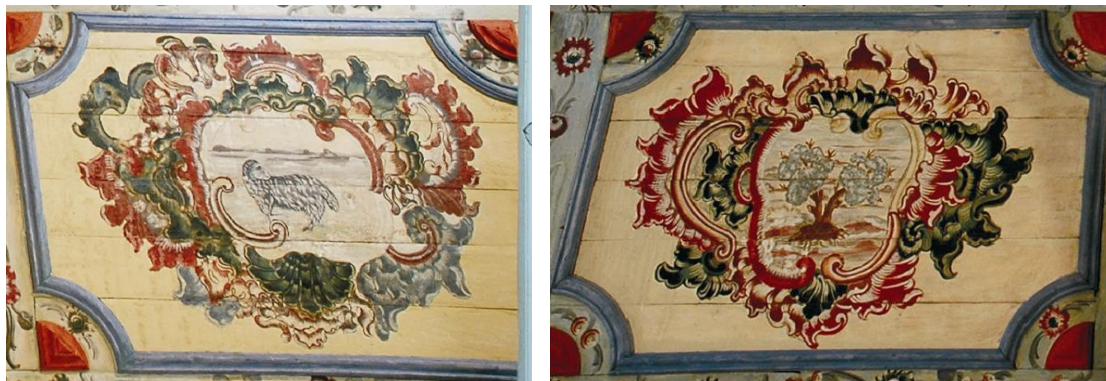


Ilustração 29 – Painel 3 e 4 – Forro da nave

3 - No terceiro desenho (ilustração 29) vemos apenas um cordeiro com a cabeça voltada para a direita e uma paisagem longínqua define uma linha do horizonte.

4 - Na ilustração 29 vemos o quarto painel que representa uma árvore com dois troncos unidos pela base. O desenho também apresenta uma linha do horizonte.



Ilustração 30 – Painel 5 e 6 – Forro da nave

5 - Na quinta imagem vemos o desenho de uma figura humana empunhando um cajado, vestindo manto preto com capuz e que parece atravessar um mar ou pairar sobre nuvens. (ilustração 30)

6 - Chegamos à sexta imagem e podemos ver algo que se assemelha a uma espécie de forno onde alguma coisa parece estar sendo queimada. E como nas outras gravuras também temos ao fundo a definição de uma linha tênue do horizonte. (ilustração 30)

7 - Na sétima gravura temos do lado esquerdo uma construção e do lado direito um monte, ou uma paisagem natural que se opõe à imagem do outro lado. (ilustração 31)

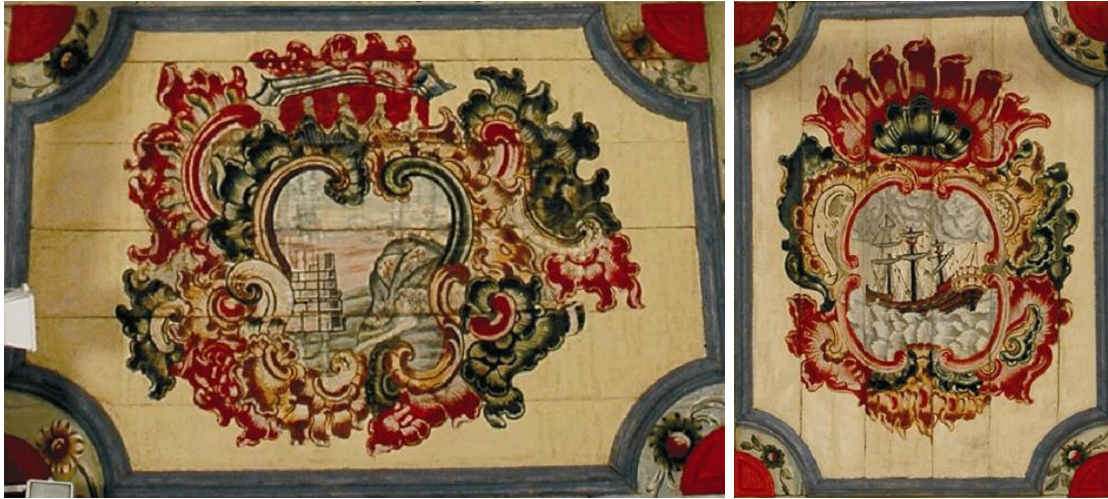


Ilustração 31 – Painel 7 e 8 – Forro da nave

8 - O oitavo painel representa uma nau desenhada com detalhes e chama a atenção o fato de tanto o mar como o céu terem uma representação plástica bem parecida e acabarem desta forma envolvendo quase toda a imagem da embarcação. (ilustração 31)



Ilustração 32 – Painel 9 e 10 – Forro da nave

9 - A nona figura nos remete à idéia de uma paisagem onde temos um monte do lado esquerdo, o centro é cortado por algo que pode ser um rio e do lado direito a imagem se assemelha a um vilarejo. Nesta composição chama atenção a pequena cabeça desenhada na parte de baixo da moldura interna. No primeiro instante parece a representação de um querubim, mas com características diferentes; a figura tem três penachos saindo da parte de

cima da cabeça, e surge a dúvida: é a representação de um índio ou de um anjo. (ilustração 32)

10 - No décimo painel novamente temos a imagem que nos remete a idéia de forno como no desenho do sexto painel. Aqui vemos também uma figura humana ajoelhada de costas para o observador e na frente deste forno. (ilustração 32)

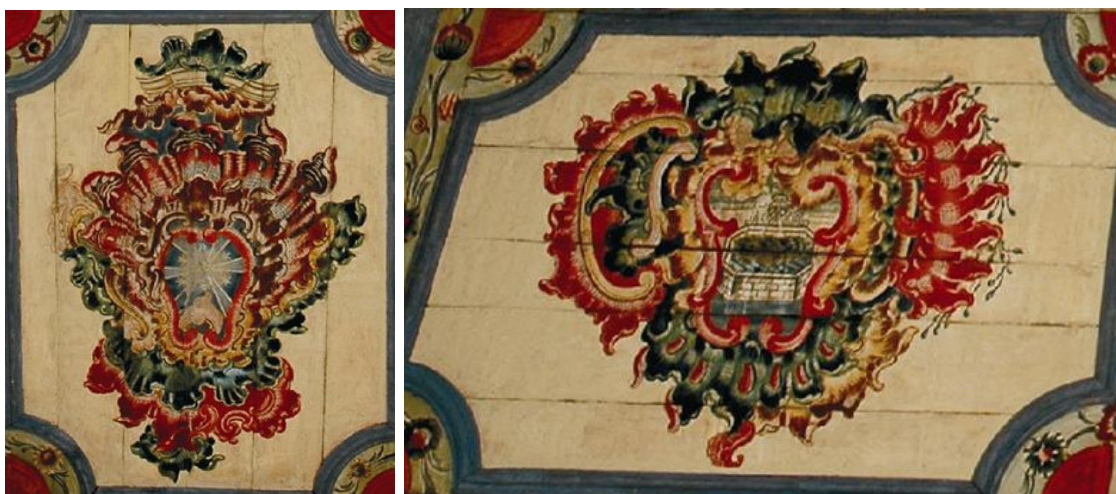


Ilustração 33 – Painel 11 e 12 – Forro da nave

11 - A décima primeira imagem é a representação de uma estrela irradiando luz e rodeada por mais seis pequenas estrelas sob um fundo azul. (ilustração 33)

12 - E por fim o décimo segundo painel representa uma figura geométrica de oito lados desenhada em perspectiva e que domina todo o espaço interno da moldura, nos remete a idéia de um poço ou de uma caixa aberta e que contém algo dentro. (ilustração 33)

O Forro da Capela-mor

O forro da capela-mor é composto por nove painéis que também se articulam através da moldura comum (em azul claro na segunda foto da ilustração 34) que exerce a mesma função visual de unir todas as imagens

como no forro da nave. Os painéis foram do mesmo modo divididos nos três planos da estrutura do forro sendo que cada plano contem três painéis.



Ilustração 34 – Forro da nave e forro da capela mor igreja São Francisco de Paula

E assim como na nave cada painel tem duas molduras, uma externa em azul escuro que é igual para todos e os delimita, e uma interna que varia de acordo com a composição particular de cada imagem. Da mesma maneira cada desenho une-se ao outro pela moldura comum e mantém isoladamente uma moldura diferenciada, a interna. Nota-se que a moldura interna é bem próxima da externa e não existem espaços vazios entre as molduras como nos painéis da nave. As diferenças entre as molduras internas de cada painel não é tão explícita como nos painéis da nave. Mas igualmente ao forro da nave a estrutura seqüencial que organiza as molduras externas e as une é decorada com desenhos de flores e por detalhes geométricos. (detalhe da

ilustração 35) Isto somado à mesma organização geométrica dá ao conjunto formado pelos dois forros um caráter de homogeneidade e continuidade.

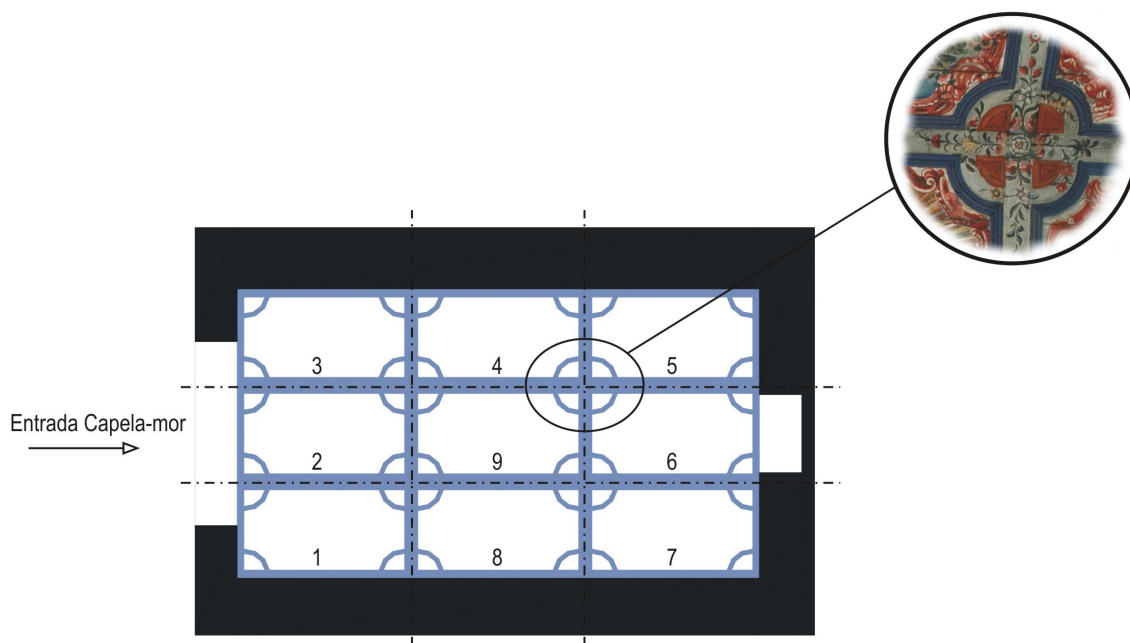


Ilustração 35 – Esquema de organização dos painéis do forro da capela-mor

À primeira vista os painéis do forro da capela-mor parecem ter um relacionamento entre eles, contam a história de um personagem que aparece em todos os painéis com exceção do central que é o único não figurativo. Então a hipótese que podemos conceber é que estes as imagens representam episódios importantes da vida deste personagem. E da organização geométrica dos painéis temos uma leitura plástica circular das imagens onde poderíamos começar de qualquer painel excluindo se o painel central.

Seguiremos a apresentação e descrição das imagens conforme indicado na numeração da ilustração 35.

1 – No primeiro plano deste painel vemos uma figura humana masculina trajando manto preto que se inclina para frente como se fosse segurar algo, ou alguém das águas de um rio, ao fundo uma ponte de pedra com aspecto de aqueduto e sob ela duas figuras humanas observam a cena

descrita que acontece no plano da frente. Destaca-se a construção da imagem pelo uso rigoroso da perspectiva em um ponto de fuga, como indicado em linhas pontilhadas amarelas na ilustração 36.



Ilustração 36 – Painel 1 e 2 – Forro da capela mor

2 – Esta cena acontece toda em um único plano. No centro da composição uma árvore e próxima a ela a mesma figura masculina trajando manto preto aparenta estar um pouco atrás da árvore que domina todo o espaço da composição, ao fundo uma paisagem completa o cenário e dá a informação da linha do horizonte. A organização da composição estrutura-se por um eixo vertical determinado pelo desenho da árvore que divide o painel em duas porções, como indicado na ilustração 36.



Ilustração 37 – Painel 3 e 4 – Forro da capela mor

3 – O terceiro painel apresenta no primeiro plano duas figuras masculinas conversando de pé uma de frente para outra, a da esquerda

veste manto preto e tem a seu lado uma outra figura masculina menor, a figura da direita veste trajes cavalheirescos portugueses e aponta para fora do desenho. Do lado esquerdo vemos ao fundo uma casa desenhada de lado e mais ao longe um moinho. Do lado direito arcos de pedra e no fundo bem no centro da composição, mas num plano distante temos uma embarcação. Na ilustração 37 marcamos a linha do horizonte e as linhas que definem a perspectiva da gravura que convergem para o ponto onde está a embarcação.

4 – Neste painel a figura masculina vestida de manto preto (o mesmo personagem das outras ilustrações) aparece no centro da composição puxando uma carroça, atrás dela outra figura nos sugere a idéia de auxiliar nesta tarefa. O que parece confirmar esta impressão é a terceira figura disposta do lado esquerdo da carroça e em um plano mais próximo do observador que também parece empurrá-la. Já do lado direito e no primeiro plano do desenho vemos quatro bois e neste mesmo lado mais ao fundo foram colocados mais dois bois. A sensação de profundidade aqui foi definida através da hierarquia com que os personagens foram sendo dispostos no desenho e o resultado é uma imagem onde predomina a direção horizontal e a seqüencialidade, (ilustração 37) assim temos a impressão de movimento que vai da esquerda para a direita da gravura.

5 – A quinta pintura apresenta no centro da composição duas figuras, o personagem de manto preto no lado esquerdo e a outra figura em trajes comuns ajoelhada de frente para o homem de pé em atitude de oração, ao seu lado um cesto e junto do homem de pé no chão temos algo que podem ser frutos. No plano de fundo um muro com arvores atrás dele define a construção da perspectiva de um ponto de fuga. Outro elemento que define a

perspectiva do desenho é o chão quadriculado onde estão os personagens centrais estão dispostos. (ilustração 38)



Ilustração 38 – Painel 5 e 6 – Forro da capela mor

6 – O sexto painel apresenta uma figura ajoelhada (a mesma que veste manto preto) na parte inferior do desenho em posição de oração, voltada para um altar, ou capela-mor que domina toda a composição. A perspectiva foi definida pelas linhas deste altar. A imagem é fortemente simétrica como podemos observar na ilustração 38.



Ilustração 39 – Painel 7 e 8 – Forro da capela mor

7 – Neste painel vemos duas figuras uma de frente para outra e no mesmo plano, as duas trajando manto preto, porém a da direita está vestindo também um manto branco sobre a túnica preta. As figuras são vistas de lado e cada figura tem atrás de si uma porta também representada

de lado e por isso podemos ver tudo no mesmo plano. O centro da imagem, para onde convergem as linhas da perspectiva é uma fonte que aparece ao fundo. Vemos ainda muros e atrás dele árvores delimitam o espaço onde acontece a cena. (ilustração 39)

8 – O oitavo painel tem no primeiro plano do desenho duas figuras conversando. Uma é o personagem vestindo manto preto que aponta para uma construção desenhada em um plano mais ao fundo do lado esquerdo. E a outra é uma figura masculina trajando vestes portuguesas que segura algo que se assemelha a um mapa ou planta enrolado debaixo do braço. Do lado esquerdo ao fundo a edificação com pessoas em volta parece estar em construção, outras figuras menores e próximas a esta construção nos levam a imaginar que são operários. Do lado direito temos a representação de água no plano do chão, pode ser o mar ou mesmo um lago e em cima desta água uma torre de pedra com um muro de um lado e do outro uma bandeira vermelha como podemos ver na ilustração 39.



Ilustração 40 – Painel 9 – Forro da capela mor

9 – O nono painel é o do centro da composição deste forro, tem sua centralidade destacada por ser radicalmente diferente dos demais, é o único

painel não narrativo. (ilustração 40) Tem apenas uma figura, um grande triângulo com a inscrição “CHARITAS” dividida em três sílabas. Os vértices deste triângulo são marcados por círculos que também recebem uma inscrição cada, PATER no ápice, ESP do lado direito e no esquerdo IH.

Da descrição dos dois forros, da nave e da capela-mor, observamos que foram construídos segundo leis matemáticas, e as imagens elaboradas com rigor geométrico. E esta mesma organização geométrica dá aos dois forros o caráter de homogeneidade e faz com que eles formem um conjunto íntegro.

No forro da nave percebemos que as molduras internas são o elemento de maior destaque do desenho, e por isso estão isoladas das molduras externas. Enquanto que as pequenas gravuras dentro delas são apenas imagens resíduas, são desta forma uma complementação ou um fechamento do espaço interno que sobre dentro de cada forma abstrata de cada moldura interna. Notamos então que a importância plástica reside no tratamento diferenciado e particular dado a cada uma das molduras internas; uma sucessão de formas orgânicas e abstratas organizadas com racionalidade que exercem a única finalidade de deleitar os olhos do observador induzido a percorrer cada um dos painéis. Assim as molduras internas dos painéis da nave são pequenas medalhas que contém uma imagem diferente a cada painel. Estas imagens têm em comum o fato de conterem-se dentro dos limites das molduras além de terem sido pintadas com cores semelhantes.

Já o forro da capela-mor apresenta uma narrativa, todos os painéis, excluindo-se o do centro, têm em comum o mesmo personagem. Aqui as imagens dentro de cada moldura interna assumem um valor plástico

fundamental, diferindo do forro da nave. A moldura interna já não aparece tão destacada e está bem próxima a moldura externa, abrindo assim oportunidade para que o espaço interno domine a composição.

Observamos que todas as imagens (com exceção da central) foram construídas usando o recurso da perspectiva linear. As imagens estão bem definidas nos planos sucessivos de cada painel. Se usarmos mais uma vez os conceitos definidos por Wolfflin podemos classificar estes painéis como lineares, isso quer dizer que as figuras estão dispostas em planos bem definidos pela perspectiva e isoladas em sua individualidade plástica. A estrutura da composição apóia se nas leis matemáticas da perspectiva para construir as imagens sobre a superfície de cada painel, o suporte material da pintura.

A seqüencialidade com que foram organizados os dois painéis também nos remete à idéia de um livro aberto de gravuras onde a história a ser lida depende do observador, que assim estabelece uma relação de proximidade com a obra. O sentido da obra sempre será completado pelo observador que vê as imagens e as organiza mentalmente segundo sua própria vontade e constrói assim sua própria história, única e individualizada. E esta é uma construção mediada pela razão que escolhe conscientemente o caminho a percorrer com os olhos e a seqüência que quer seguir.

Para explicitar o que foi dito confrontaremos o forro de São Francisco de Paula com três exemplos distintos. O primeiro é o forro da Igreja Matriz de Viçosa do Ceará, um exemplo estruturado em três planos e que também foi dividido em painéis como podemos ver na ilustração 41. O partido é semelhante ao da igreja de São Francisco de Paula em Goiás, são doze

painéis articulados por molduras. O forro apresenta a mesma seqüencialidade encontrada na igreja de Goiás, contudo, o resultado final difere devido principalmente às diferenças no tratamento dado a articulação entre os painéis. Não há um espaço comum que una as molduras como na igreja de Goiás e o resultado final é uma adição de molduras dispostas lado a lado. Observamos que apenas uma estrutura linear bem fina reúne os painéis e desta forma parece mais uma necessidade estrutural do que uma opção plástica. Em São Francisco de Paula a moldura comum é valorizada a ponto de ter uma cor diferenciada que a destaca das outras e faz com que essa articulação entre os painéis passe a ser um elemento formal importante no partido plástico do forro de São Francisco de Paula e não apenas um elemento contingencial. Dentre as semelhanças percebemos ainda a mesma valorização da composição no plano e a organização fortemente geométrica. Os painéis da Matriz de Viçosa são retângulos do mesmo tamanho, e o tratamento dado às molduras garante a homogeneidade do resultado final. Observamos que as figuras dos painéis da igreja do Ceará são desenhadas num espaço vazio e não há qualquer referência ao horizonte ou mesmo linhas de fuga de uma perspectiva, as figuras acontecem em um espaço absoluto.

A composição plástica deste forro do Ceará tem muito em comum com a composição de São Francisco. Foram utilizados os mesmos recursos expressivos para dar sentido à forma; o rigor geométrico, as leis matemáticas e a individualidade das formas.



Ilustração 41 – Forro da Igreja Matriz de Viçosa - CE

O próximo exemplo, o forro da igreja Nossa Senhora do Rosário de Pirenópolis (ilustração 42) se distancia um pouco tanto na estrutura física que é em abóbada como nas escolhas plásticas, porém ainda assim apresenta algumas semelhanças plásticas no resultado final da composição.

Na igreja do Rosário de Pirenópolis a pintura afirma a existência física do plano do forro fazendo dele exatamente o que ele é uma superfície, um suporte onde a imagem acontece e isso o aproxima do partido plástico do forro de São Francisco de Paula.

O forro da igreja de Pirenópolis é organizado como um grande quadro. As imagens estão contidas dentro dos limites físicos deste quadro que é delimitado nas laterais por molduras decorativas organizadas em seqüência. Estas molduras exercem a função de isolar e destacar dentro do plano do forro a imagem principal como podemos observar na ilustração 42. A imagem principal está inscrita num medalhão que forma a moldura central.



Ilustração 42 – Forro da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Pirenópolis – GO

Percebemos a importância dada às molduras laterais e ao medalhão que envolve a figura principal no tratamento plástico que recebeu o que evidencia a intenção de marcar bem os limites físicos de toda a pintura do forro, assim como nos painéis de São Francisco de Paula que tem suas molduras muito bem definidas e também tratadas com distinção.

A imagem principal localizada no centro do forro pode ser inserida num triângulo imaginário, que nos ajuda a evidenciar os princípios geométricos da organização formal da composição (ilustração 42 primeira foto). A pintura foi dividida em duas porções bem marcadas, a superior e a inferior. Na parte superior que domina a composição vemos a imagem da virgem com o menino no colo segurando um terço. Todo este conjunto está envolvido por nuvens que isolam e também emolduram as figuras na parte

superior da gravura, dando-lhes mais destaque, indicando um caráter solene. A parte inferior é definida pela linha do horizonte e por manchas de cores que criam uma idéia de paisagem campestre sem, contudo particularizá-la. A paisagem é limitada na parte de baixo por detalhes do medalhão que contorna todo o desenho. Este detalhe dá a impressão de que a base do medalhão também serve de suporte para a paisagem e une visualmente todo o conjunto inferior.

As imagens fornecem evidências sobre a posição relativa dos objetos no espaço, dos personagens entre si e com a paisagem. Percebemos evidências do uso do recurso da perspectiva no desenho. A altura das figuras demonstra haver diferença de planos entre a imagem da virgem com o menino e a paisagem campestre na parte inferior. A figura da virgem que é maior e domina a composição está mais próxima do observador, no plano da frente, enquanto que a paisagem está em um segundo plano. A referência da linha do horizonte nos ajuda a inferir que o ponto de vista escolhido está praticamente na altura da virgem, ou seja, está no céu e distante da paisagem que fica assim em segundo. O destaque maior é dado à visão do céu. Vemos ainda que a figura da virgem inclina-se ligeiramente e olha para a terra distante no segundo plano ou mesmo para o observador que está de fora do quadro, no chão.

O tratamento dado a cada elemento do conjunto é percebido isoladamente, e o caráter individual de cada parte é valorizado. É uma imagem construída segundo os princípios matemáticos da perspectiva linear e o resultado final é que as figuras parecem estratificadas em seus distintos planos. A composição é organizada de modo que as linhas de força se

equilibram visualmente, as figuras se inserem em formas geométricas regulares e o resultado final nos remete à sensação de que tudo está em repouso, não há tensão, nem movimentos bruscos, mas apenas gestos suaves e congelados no tempo e no espaço o que nos remete à idéia de eternidade.

Novamente, assim como no forro de São Francisco de Paula e no exemplo do forro da Matriz de Viçosa do Ceará, percebemos que foram utilizados como recursos expressivos o rigor geométrico, as leis matemáticas e a individualidade das formas. E podemos concluir que assim como nos outros dois forros a imaginação criativa objetivou-se enquanto forma plástica através da racionalidade, a beleza mediada pela razão.

O último exemplo é o forro da igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto (ilustração 43). A primeira observação é que neste de Minas Gerais ao contrário dos outros temos a negação da superfície do forro. A imagem é elaborada preenchendo todos os espaços vazios do teto. A composição plástica domina todas as partes do forro invade e extrapola os seus limites físicos que são disfarçados, dissimulados para que o observador não perceba de imediato a transição de um elemento – parede -, para outro – forro. Deste modo cria sensação de continuidade, pois não percebemos claramente os detalhes de cada elemento, mas sim o todo, o conjunto.

A idéia principal desta pintura consiste em simular um lugar no céu, uma abertura no teto que dá a ilusão de podermos ver a abóbada celeste. E para alcançar este objetivo usa de expedientes plásticos que irão acentuar a impressão de profundidade e de altura, tais como a perspectiva ilusionista e o escorço. Isto o distingue dos outros forros; São Francisco de Paula, Matriz

de Viçosa do Ceará e Rosário de Pirenópolis, todos estes não negam a existência do suporte material onde a pintura é elaborada. E inexistente a preocupação de esconder ou dissimular a estrutura física do forro como suporte material da pintura, tão pouco está presente a intenção de criar a ilusão de continuidade no espaço. O que nos indica que a intenção plástica destes forros é totalmente diferente do forro de Ouro Preto e por isso estruturaram-se sobre outros princípios.

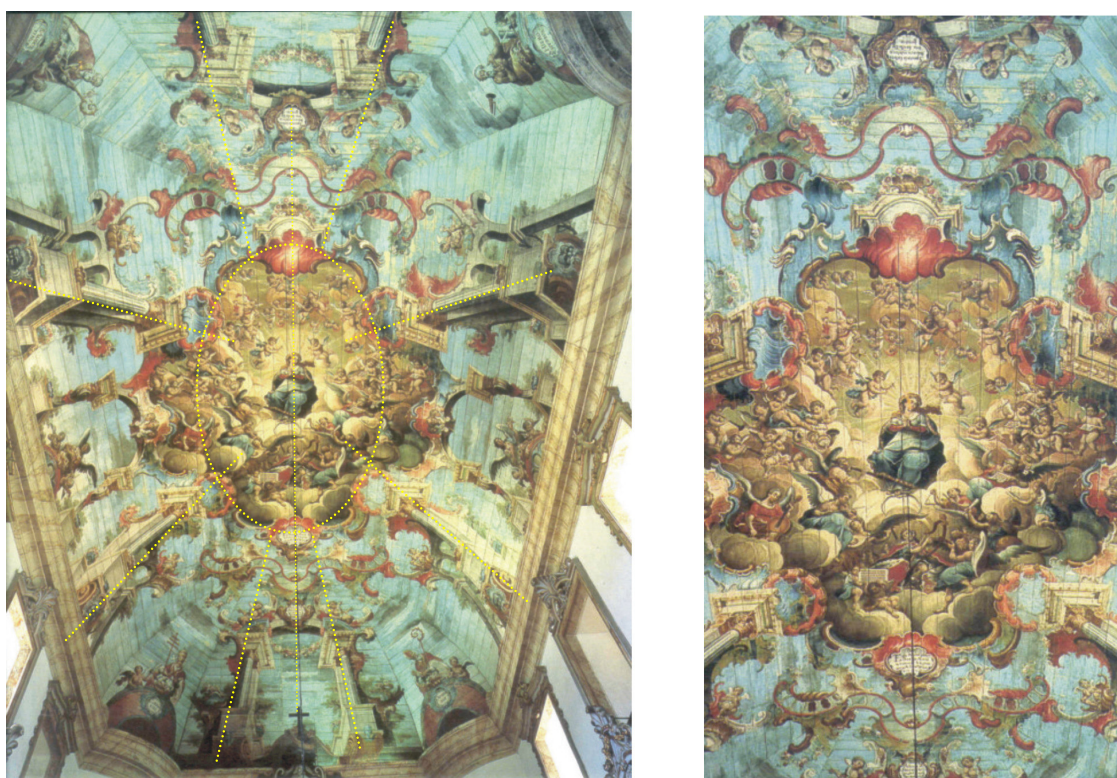


Ilustração 43 – Forro da Igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto – MG.

As várias linhas de forças criadas na composição do forro de Ouro Preto convergem para a figura central, a imagem da virgem. Existe como no de Pirenópolis uma idéia de centralidade. Mas aqui outra intenção plástica ganha força; a de movimento. Esta idéia está presente na articulação das imagens que se fundem e nas linhas de forças que criam muitas diagonais convergindo para o centro. As regras matemáticas da perspectiva e da

composição são dissimuladas para que tudo pareça naturalmente ao acaso, um acontecimento. O resultado é um efeito visual dramático e cenográfico. Os gestos da figura principal, a virgem, são teatrais e afetados, se compararmos com o gesto tranqüilo e sereno da virgem do forro de Pirenópolis. E para alcançar este resultado plástico todas as figuras perderam um pouco em individualidade e autonomia. Já não aparecem como na igreja do Rosário isoladas em um plano claramente definido, mas aqui elas estão unidas umas às outras e as diferenças entre os planos são diluídas para que se tenha uma forte impressão de unicidade.

Deste modo a percepção do observador nesta igreja de Ouro Preto deve ser sempre do conjunto, da massa. O forte contraste entre luz e sombra amplia este efeito cenográfico e que está ausente na igreja de Pirenópolis que valoriza os contornos precisos e bem definidos das figuras, ou seja, utiliza da linearidade para construir a forma em oposição à de Ouro Preto que explora a composição pictórica ao trabalhar com massas, luzes e sombras. Na igreja do Rosário a opção plástica escolheu trabalhar com as linhas e planos enquanto que na igreja de Ouro Preto a imagem é construída utilizando o recurso da profundidade e dos volumes. Assim na igreja de Ouro Preto a idéia de movimento e tensão está presente enquanto na igreja de Pirenópolis, assim como na de Goiás e na de Viçosa do Ceará temos a idéia de que tudo está em repouso e não há tensão entre os elementos compositivos.

Na igreja do Rosário de Pirenópolis o partido plástico organizou-se de modo que nos remete à idéia de introspecção, contemplação meditativa que é inclusive como a imagem principal se apresenta ao observador: calma e serenamente, uma idéia de eternidade. O oposto do forro de São Francisco

de Assis em Ouro Preto onde o partido plástico nos remete a uma aparição teatral e barulhenta da virgem, um momento único congelado no tempo de êxtase e exultação. Assim temos nestes dois exemplos de forros em abóboda que apresentam apenas uma imagem central na composição e diferem radicalmente na opção plástica. Um apela para a comensurabilidade das formas enquanto o outro explora a incomensurabilidade. O forro de São Francisco de Ouro Preto desperta um sentimento de deslumbramento, impressão inteiramente contrária a que desperta o forro da igreja do Rosário ao fazer da experiência sensível uma experiência estética mediada pela razão.

Os três exemplos de forros citados visaram a explicitar pela diferença, e pelo confronto plástico a identidade única do forro da igreja de Goiás.

Assim podemos verificar também a afirmação que segue:

“O reconhecimento da obra enquanto artefato artístico depende dos atributos plásticos da obra, e da capacidade do sujeito perceber, sentir e vivenciar esses significados, e que implica a noção de alteridade, distanciamento e, portanto, o princípio da diferença...”⁵⁶

Concluimos então que os recursos expressivos adotados como fatores ordenadores do partido plástico do forro da igreja de São Francisco de Paula de Goiás, assim como o de Viçosa do Ceará e de Pirenópolis foram a geometria e o isolamento das formas individuais de cada objeto. Utilizaram também os recursos da linearidade e da planaridade. E deste modo, ao intervirem e optaram, fixaram a forma plástica única que define cada um destes objetos enquanto obras de arte plástica. Significa dizer também que a

⁵⁶ Garcia, Claudia; Mass Mariza. O princípio da identidade e da diferença na qualificação estética da obra de arte. Texto elaborado no grupo de pesquisa em Estética da FAU-UnB. 2007.

beleza nestas obras estruturou-se através da racionalidade e assim organizada objetivou-se como imaginação plástica, como criação artística.

Wilhelm Worringer nos ensina sobre as diferentes vontades artísticas, de fato o conceito de vontade artística foi introduzido no método de análise histórico – artístico por Alois Riegl. Por vontade artística absoluta entende-se aquela exigência interior latente que existe por si mesma, por independência completa dos objetos e do modo de criar, e se manifesta como vontade de forma. É o momento inicial de toda a criação artística, e toda obra de arte não é, em seu mais íntimo ser, se não uma objetivação desta vontade artística absoluta, existente a priori⁵⁷.

A idéia fundamental do ensaio escrito por Worringer, “*Abstraccion y Naturaleza*” é demonstrar que existem terrenos da história da arte onde não é possível aplicar o conceito de projeção sentimental⁵⁸ (*Einfuhlung*) utilizado

⁵⁷ Worringer, W. *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica. México. 1975.

⁵⁸ Worringer esclarece que o pressuposto do ato de “*Einfuhlung*” é a atividade perceptiva geral. “*Pues todo objeto sensible, em cuanto exista para mi, siempre es solamente la resultante de estos dos componentes: lo perceptible por los sentidos y mi actividad perceptiva.*” Surge então esta pergunta: Que atitude adotar ante tais exigências? Existem duas possibilidades: posso dizer sim ou não, posso realizar livremente a atividade que me pede ou posso opor-me a exigência; as tendências, inclinações, necessidade de auto-atividade, naturais e inerentes a mim, podem coincidir ou não com a exigência. Sempre necessitamos de auto-atividade. Está inclusa uma necessidade fundamental de nosso ser. Mas a auto-atividade que me pede um objeto sensível pode estar constituída de tal maneira que precisamente por esta constituição sua não me seja possível realizá-la sem conflitos, sem antagonismo interno.

Se puder abandonar-me sem antagonismo interior a uma atividade exigida, tenho um sentimento de liberdade. E este é um sentimento de prazer. O sentimento de prazer é sempre um sentimento de livre auto-atividade. É o timbre ou matiz imediatamente vivido do sentimento de atividade que se produz em nós quando a atividade se verifica sem fricção interna. O prazer é o sintoma, em minha consciência, de que a exigência de atividade concorda livremente com minha realização.

Em segundo caso, por outro lado, surge um conflito entre minha natural ânsia de auto-atividade e aquela auto-atividade que me é solicitada. E o sentimento de conflito é igualmente um sentimento de desprazer com relação ao objeto. Aquela conexão de fatos Lipps chama de *Einfuhlung* positiva; esta de *Einfuhling* negativa. Visto que essa atividade perceptiva geral é o que converte o objeto em minha propriedade. A forma de um objeto é sempre o ser formado por mim, por minha atividade interior. É um fato fundamental de toda a psicologia e muito mais ainda de toda a estética, que em sentido estrito da palavra não há nem pode haver e mesmo que seja um disparate o objeto sensível. Posto que o objeto exista

para classificar obras de arte greco - romanas e da arte ocidental. Para Worringer muitos não compreendem a atribuição de importância tão exclusiva ao conceito de vontade artística porque partem da opinião ingênua e profundamente inveterada, de que a vontade artística, quer dizer, o impulso consciente de seu propósito que precede a gênese da obra de arte, tenha sido em todos os tempos o mesmo – salvo certas variações que se chamam particularidades estilísticas e que, tratando se de artes plásticas, seu fim seja sempre a aproximação ao modelo natural. E deste modo esclarece que todos os nossos juízos sobre os produtos artísticos do passado adoecem desta unilateralidade.

A importância destas considerações de Worringer é de situar a história da arte não mais como história evolutiva da capacidade humana e que por isso era entendida como um produto de três fatores: propósito utilitário, matéria prima e técnica. Worringer aponta para uma nova concepção que considera a história da arte como uma história da vontade, partindo do pressuposto psicológico que a capacidade é só um fenômeno secundário em relação à vontade. E as particularidades estilísticas de épocas pretéritas não

para mim – e só de objetos deste tipo podemos falar – está compenetrado por minha atividade, por minha vida interior. Esta percepção não é, pois, uma percepção qualquer, arbitrária, mas sim está ligada necessariamente com o objeto.

Em gozo estético se converte a atividade perceptiva em caso de projeção positiva, que se dá quando minha tendência natural de auto-atividade coincide com a atividade que me pede o objeto sensível. E também diante da obra de arte só se pode falar de projeção positiva. Esta é a base da teoria da projeção sentimental no que concerne a sua aplicação prática na obra de arte. Dela se inferem definições do belo e do feio, por exemplo, a seguinte: “*Só até onde exista esta projeção sentimental, são belas as formas. Sua beleza consiste na idéia de que eu me realize livremente nelas. A forma é feia, por outro lado, se não sou capaz disto ou se na forma ou em sua contemplação me sinto sem liberdade interior, inibido, sujeito a coação*”.

(Lipps, Estética, pág.247)

Para os propósitos de Worringer é suficiente caracterizar o ponto de partida, os pré-supostos psíquicos desta forma de vivência estética, assim chegará a compreensão daquela fórmula importante que servirá para ressaltar as exposições seguintes: “*O gozo estético é auto-gozo objetivado*”. Worringer, W. “*Abstraccion y Nturalaza*. Fondo de Cultura Económica. México. 1975. (págs. 17 a 39 – *Abstraccion y Proyeccion Sentimental*)

se devem, pois, a uma falta de capacidade, mas sim de uma vontade orientada em outro sentido. O decisivo é, por conseguinte, o que Riegl chama de vontade artística absoluta, e a função daqueles três fatores – propósito utilitário, matéria prima e técnica – é apenas de modificar esta vontade e a estes três fatores já não corresponde mais aquele papel criador. Desta maneira as idéias de Worringer ajudam a situar nosso objeto estudo de caso, a igreja São Francisco de Paula, não como um exemplar didático de uma técnica construtiva ultrapassada dentro de uma história evolutiva da capacidade humana, mas como um objeto único que se distingue dos demais enquanto artefato artístico por suas qualidades plásticas, por sua identidade única como obra de arte.

No início do trabalho dissemos que a descrição da igreja se basearia nas definições de Lucio Costa sobre composição e partido plástico. Verificamos através destas descrições dos elementos que compõem o edifício os fatores de conectividade que imprimem caráter sistêmico à obra. Isto que dizer que tomamos consciência da existência física deste objeto enquanto composição plástica através da identificação dos recursos adotados na estruturação deste sistema, as conexões e articulações entre as partes e destas com o todo. Reconhecemos deste modo a coerência e a unidade do objeto que passa a ser entendido como um sistema concebido por uma vontade artística que se organizou através de recursos plásticos possíveis de serem decodificados por um observador atento. Os elementos expressivos adotados como fatores ordenadores do partido recorreram à racionalidade para objetivar como forma plástica a imaginação criadora, e assim explicitaram uma vontade particular e subjetiva de arte.

No processo de descrição usamos alguns dos pares de conceitos definidos por Wolfflin em “Conceitos fundamentais de história da arte⁵⁹”. Deste modo entendemos que a vontade artística em São Francisco identificou-se com a maneira racional e intelectual de representar as coisas. Entretanto com isso não queremos ficar restritos a uma discussão estilística entre clássico e barroco, porque não é a meta deste trabalho. Pretendemos sim entender o objeto escolhido para estudo de caso como uma manifestação estética, como obra de arte. E para se qualificar algo com obra de arte não é condição determinante saber a que período da história da arte (e neste caso apenas da arte ocidental) pertence tal objeto. Assim, não é condição determinante para nosso estudo definir a origem ou a filiação estilística do edifício, mas trata-se de investigar sobre suas qualidades artísticas. Origem é o princípio ou a causa geradora do objeto, mas não é o objeto em si, enquanto que essência é a substância da coisa, é a idéia principal, é a natureza do objeto. Lucio Costa aborda a questão da distinção entre essência e origem da obra de arte e diz o seguinte.

“Importa no caso, antes de mais nada, a distinção entre essência e origem, porque nessa discriminação preliminar reside a chave do problema proposto. Se é indubitável que a origem da arte é interessada, pois a sua ocorrência depende sempre de fatores que lhe são alheios – o meio físico e econômico social, a época, a técnica utilizada, os recursos disponíveis e o programa escolhido ou imposto –, não é menos verdadeiro que na sua essência, naquilo por que se distingue de todas as demais atividades humanas, é manifestação isenta, porquanto nos sucessivos processos de escolha a que afinal se reduz a elaboração da obra, escolha indefinidamente renovada entre duas cores, duas tonalidades, duas formas, dois partidos igualmente apropriados ao fim proposto, nessa escolha última, ela tão só – arte pela arte – intervém e opta.”⁶⁰

⁵⁹ Wolfflin, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Martins Fontes. São Paulo. 2000.

⁶⁰ Costa, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência* – São Paulo. Empresa das Artes. 1995.

E pela observação e descrição do objeto tomamos consciência que a vontade de arte que interveio e optou fixando o partido plástico em São Francisco buscou manifestar-se através do equilíbrio decorrente do uso de relações matemáticas. Recorrendo, por exemplo, ao sentido de simetria, ao uso da proporção áurea e da geometrização das formas, utilizou-se ainda da linearidade, da planaridade e da clareza (alguns dos termos descritivos estabelecidos por Wolfflin). E ao intervir e optar desta maneira explícita também uma visão particular de mundo, uma vontade de arte organizada no sentido de fazer de uma determinada maneira e não de outra, expressando assim o sentido de liberdade. E criando uma imagem pregnante que não depende de deslocamentos do sujeito para compreender o todo. É uma imagem intelectual, mediada pela razão e não pela emoção, e que estimula o indivíduo a identificar suas prerrogativas enquanto ser coletivo ao valorizar a condição de gênero. E isso se deve a organização matemática, geométrica das partes individualmente e entre si. A imagem deste objeto utiliza de uma linguagem coletiva e racional para expressar-se como forma plástica. Expressando os valores daquilo que é absoluto, universal, e eterno. O indivíduo objetiva-se identificando-se com o que é coletivo.

Sabemos, contudo que “o mundo” onde a obra foi realizada estava em formação, a cidade de Goiás começava a ser criada do nada, no meio do sertão mais longínquo. A cidade assim como tudo o mais que ia sendo criado pelo homem para suprir as suas necessidades humanas de subsistência estava desta maneira também se estabelecendo como produto da ação deste mesmo homem sobre a natureza. Mas estes são alguns daqueles fatores relacionados à origem da obra e como tal estão comprometidos com as

condições históricas. Como o que pretendemos é reconhecer a essência da obra de arte não nos detivemos às condições históricas particulares que a motivaram. Pretendemos sim reconhecer os fatores que conferem perenidade e, portanto emancipam-se destas determinações necessárias e contingentes.

Realizamos nossa descrição objetiva da igreja norteadada pela seguinte metodologia.

“A descrição [de objetos] pressupõe uma dupla atribuição: evidenciar um relacionamento íntimo entre suas partes componentes e traduzir, pelo agenciamento particular proposto, significados universais. Enquanto obra de arte, o [objeto] circunscreve-se sempre a uma forma particular, expressando assim particularizado, significados gerais. Noções que Goethe assim traduz: Uma lei que se revela como fenômeno adquire a condição do belo.”⁶¹

Nosso objetivo, portanto, é ajuizar sobre o belo. É podermos nos posicionar frente a este objeto estudo de caso escolhido livremente e dizermos se de fato ele é belo ou não.

De tudo que foi exposto acreditamos poder dizer que o belo está presente na igreja São Francisco de Paula, qualificando-a, portanto, como obra de arte. O objeto somente espera que o olhar educado ilumine a consciência da necessidade de reconhecê-lo como obra de arte, assim como muitos outros artefatos existentes no país e lançados involuntariamente ao esquecimento. Fadados ao conseqüente desaparecimento, vítimas da barbárie e do vandalismo cego do olho tosco que não se educou esteticamente e por isso mesmo destrói aquilo que não pode compreender.

Contudo, os fatores de percepção de uma obra estão presentes na composição plástica desta obra e não fora dela. Desta maneira possibilita-nos a compreendê-la de fato como um sistema plástico autônomo. E um

⁶¹ Gorovitz, Matheus. Roteiro de leitura dos projetos quando considerados como obra de arte. Apostilas de aula. FAU-UnB. 2006.

sistema que representa uma idéia plástica, e é preciso imaginação para se conceber uma idéia ⁶². Sendo a arte uma das formas concretas e necessárias da ação do homem na criação de uma natureza propriamente humana ⁶³, podemos reconhecer no objeto estudo de caso esta ação de vontade criadora. Vontade que é também pressuposto da condição humana de agir no mundo através de uma ação que transforma e que modifica a realidade existente. Neste sentido é também utopia; “*o fazer artístico é necessário para objetivar a natureza humana do ser*⁶⁴”.

Novamente recorremos a Lucio Costa quando diz que a qualidade plástica, o conteúdo passional e lírico de uma obra arquitetônica são “*aquilo por que haverá de sobreviver no tempo [um edifício] quando funcionalmente já não for mais útil*” ⁶⁵. E esclarece que esta sobrevivência não é “*apenas como um exemplar didático de uma técnica construtiva ultrapassada, ou como testemunho de uma civilização perempta, mas num sentido mais profundo e permanente, - como criação plástica ainda viva, porque capaz de comover*” ⁶⁶. Deste modo não são os fatores relacionados com a origem de uma obra que conferem o seu caráter artístico. A obra de arte sobrevive a estes fatores pela sua universalidade e atemporalidade, por causa de suas qualidades intrínsecas, suas qualidades plásticas, sua essência. “E o reconhecimento da obra enquanto artefato artístico depende dos atributos plásticos da obra, e da capacidade do sujeito perceber, sentir e vivenciar esses significados, e que

⁶² Gorovitz, Matheus. Os riscos do projeto – Contribuição à análise do juízo estético na arquitetura. Edunb Studio Nobel. Brasília. 1993.

⁶³ Artigas, Vilanova. “O Desenho”, in Caminhos da arquitetura. Cosac & Naify Edições. São Paulo. 1999.

⁶⁴ Gorovitz, Matheus. Da construção do olhar sensível. Textos de apoio didático sobre o ensino de história da arte e da arquitetura. CD-ROM. Brasília. 1996.

⁶⁵ Costa, Lucio. Lucio Costa: sobre arquitetura. 2ª Edição. Ed. UniRitter. Porto Alegre. 2007.

⁶⁶ Costa, Lucio. Lucio Costa: sobre arquitetura. 2ª Edição. Ed. UniRitter. Porto Alegre. 2007.

implica a noção de alteridade, distanciamento e, portanto, no princípio da diferença, entre sujeito e obra⁶⁷.”

Quando percebemos, por exemplo, no desenho da fachada da igreja a intenção plástica que monitorou o trabalho, abrimos a possibilidade de ter revelado a identidade única desta obra, já que a identidade corresponde às relações intrínsecas que a própria obra estabelece enquanto um sistema plástico. A obra de arte é o que é, e percebemos isso ao constatarmos como as partes das quais ela é formada interagem constituindo assim um sistema plástico particular e possível de ser decodificado.

E deste modo todas as várias maneiras de conceber e de fazer estão certas dentro dos limites de uma determinada intenção, mas erradas como tabu, é Lucio Costa quem nos ensina. E lembra-nos também que arquitetura – que para ele é antes obra de arte – “*não são [apenas] as obras monumentais, tão somente, mas as construções urbanas, às vezes anônimas, e que constituem a tessitura da aglomeração; e que em um período posterior serão chamadas de arquitetura vernacular*”⁶⁸.”

E assim ao fazermos esta descrição pretendemos também contribuir para tirar do ostracismo à que foram involuntariamente lançadas as obras de arte que não são nem monumentais nem tão pouco eruditas. São, como nos ensinou Lucio Costa, vernaculares ou populares, e estão carregadas de qualidades plásticas, de conteúdo lírico e passional próprios. Trazem consigo aquilo por que haverão de sobreviver no tempo, quando funcionalmente já não forem mais úteis porque ainda são capazes de comover.

⁶⁷

⁶⁸Costa, Lucio. “Ensino do Desenho”, Sobre Arquitetura, Porto Alegre, CEUA, 1962.

E porque comove? Comove porque é objeto sensível fruto da ação do homem na natureza transformando matéria em algo inteligível, e assim objetivando a sua própria natureza. Satisfazendo também à necessidade humana de se comunicar dando forma plástica a uma idéia, criando imagens. Por isso arte é imagem e é também linguagem. E foi somente a partir da descrição que a obra revelou-se como imagem mental, e, portanto como linguagem.

Com os estudos desenvolvidos no grupo de pesquisa em estética da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, procuramos compreender o que é a obra de arte. Entendemos que ela nasce da identidade particular de cada obra, do que a distingue de tudo o mais e a faz única. Compreendemos que ela nasce da possibilidade de desvelo dessa identidade, ou como explicou Katinsky⁶⁹; toda obra de arte é uma proposta de convivência, assim reconhecer uma obra de arte é participar de seu nascimento, ou antes, a obra de arte só passa a existir no momento em que alguém a reconhece.

Deste modo procuramos recuperar a possibilidade de se fruir livremente de objetos artísticos. Reconhecendo nestes objetos, mesmo os que não são monumentais traços da ação do homem na criação de uma natureza propriamente humana. E nesta criação acrescentamos finalmente o que diz Lucio Costa existe *“sempre uma certa margem de liberdade e de opção, sujeita à preferência ou ao gosto pessoal – ao sentimento, enfim, - daquele, ou daqueles que lhe fixam a forma plástica definitiva de execução”*. Ou em outras palavras, como ensina Gorovitz: O modo de composição não é regido

⁶⁹Gorovitz, Matheus. Os riscos do projeto – Contribuição à análise do juízo estético na arquitetura. Edunb Studio Nobel. Brasília. 1993.

por regras pré-estabelecidas, mas por uma intenção que monitora o trabalho, aí reside a liberdade, recorro a Schiller⁷⁰: *“É pela beleza que se vai à liberdade”*.

E por fim apontamos para a necessidade do ensino constante e sistemático das artes e da sua história na educação do arquiteto. Este por sua vez deve fazer um esforço no sentido de educar-se esteticamente, de educar o juízo de gosto para assim melhor instrumentalizar-se como profissional capaz de reconhecer a beleza como expressão da totalidade humana.

⁷⁰ Schiller, Friedrich. Cartas sobre a educação estética da humanidade; introdução de Anatol Rosenfeld. EPU. São Paulo. 1991.

Referências Bibliográficas

- ALVIM, Sandra. **Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro: revestimentos, retábulos e talha**. Editora UFRJ; Iphan. Rio de Janeiro. 1997.
- ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. 10ª edição/6ª edição. Forense Universitária. 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e Destino**. Martins Fontes. São Paulo. 1998.
- ARQUIVO NORONHA SANTOS, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Endereço eletrônico: <www.iphan.gov.br/ans/inicial.htm>.
- ARTIGAS, Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. Cosac & Naify Edições. São Paulo. 1999.
- COSTA, Lucio. **Arquitetura Jesuítica no Brasil**. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 5. Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro. 1955.
- COSTA, Lucio. **Lucio Costa – Registro de uma vivência**. São Paulo. Empresa das Artes. 1995.
- COSTA, Lucio. **Lucio Costa: Sobre Arquitetura**. 2ª Ed. UniRitter. Porto Alegre. 2007.
- COSTA, Lygia. **De museologia, Arte e Políticas de Patrimônio**. Edições do Patrimônio. Rio de Janeiro. Iphan. 2002.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Forense Universitária. 2ª Edição. Rio de Janeiro. 2005.
- GARCIA, Claudia; MASS Marisa. **“O princípio da identidade e da diferença na qualificação estética da obra de arte”**. Texto produzido no grupo de pesquisa em Estética, Fau-UnB. Brasília. 2007.
- GOROVITZ, Matheus. **Os riscos do projeto – Contribuição à análise do juízo estético na arquitetura**. Edunb Studio Nobel. Brasília. 1993.
- GOROVITZ, Matheus. **Da construção do olhar sensível – Reconhecimento, apreciação e descrição de artefatos esteticamente qualificados, ou sobre o aprimoramento do juízo de gosto**. CD-ROOM. Brasília. 2004.
- GOROVITZ, Matheus. **Apostilas de aula – Disciplina Cidade e Estética**. Programa de Pós – Graduação, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília. 2006.
- GOROVITZ, Matheus. **Roteiro de leitura dos projetos quando considerados como obra de arte**. Apostilas de aula. FAU-UnB. 2006.
- LYOTARD, Jean-François. **Lições sobre a analítica do sublime**. Papirus. Campinas, SP. 1993.

- PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Arte e Comunicação. Edições 70. 1999. Lisboa, Portugal
- **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa**. 13ª edição. Rio de Janeiro. 1978
- SCHILLER, Friedrich. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**; introdução de Anatol Rosenfeld. EPU. São Paulo. 1991.
- SUMMERSON, John. **A linguagem Clássica da arquitetura**. 3ªEd. Martins Fontes. São Paulo. 1994.
- WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais de História da Arte**. Martins Fontes. São Paulo. 2000.
- WOLFFLIN, Heinrich. **Prolegomena to a psychology of Architecture**. 1886. Textos de aula – Cidade e Estética, FAU/UnB. 2006.
- WORRINGER, W. **Abstracción y Naturaleza**. Fondo de Cultura Económica. México. 1975.
- ZEVI, Bruno. **Saber Ver a Arquitetura**. 5ª Ed. Martins Fontes. São Paulo, SP. 1996.

Ilustrações

- **Ilustração 1** - “**Perspectiva de Villa Boa de Goyas**”. Original da Biblioteca Mario de Andrade, São Paulo. 1803. Fonte: REIS, Nestor Goulart. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2000.
- **Ilustração 2** - “**Perspectiva de Villa Boa de Goyas**”. Original da Biblioteca Mario de Andrade, São Paulo. 1803. Fonte: REIS, Nestor Goulart. *Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial*. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2000.
- **Ilustração 3** – PEREIRA, Carla. **Croqui da Igreja São Francisco de Paula**. 2007.
- **Ilustração 4** – PEREIRA, Carla. **Composição da seção central**. 2007.
- **Ilustração 5** – PEREIRA, Carla. **Seção central somada às seções laterais**. 2007.
- **Ilustração 6** – PEREIRA, Carla. **Elementos da composição da fachada**. 2007.
- **Ilustração 7** – PEREIRA, Carla. **Trama formada pela cadência e ritmo das aberturas e pilastras**. 2007.
- **Ilustração 8** - POSTAIS BRASIL. **Capela do Padre Faria Ouro Preto, MG e Igreja Nossa Senhora do Ó, Sabará, MG**. / PEREIRA, Carla. **Igreja Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto, MG**. 1998
- **Ilustração 9** – PEREIRA, Carla. **Estudo da proporção áurea na fachada**. 2007.
- **Ilustração 10** – CESARIANO, Cesare. **“Reconstituição do postilo – Representação segundo Vitruvius III, 2”**. Fonte: EVERS, Bernd; THOENES, Christof. *Teoria da Arquitetura*. Taschen. 2003.

- **Ilustração 11** – CESARIANO, Cesare. “**Reconstituição do postilo – Representação segundo Vitruvius III, 2**”. Fonte: EVERS, Bernd; THOENES, Christof. Teoria da Arquitetura. Taschen. 2003. / PEREIRA, Carla. **Seção central de São Francisco**. 2007.
- **Ilustração 12** – CESARIANO, Cesare. “**Reconstituição do postilo – Representação segundo Vitruvius III, 2**”. Fonte: EVERS, Bernd; THOENES, Christof. Teoria da Arquitetura. Taschen. 2003. / PEREIRA, Carla. **Fachada São Francisco de Paula e Fachada de Cesare – espaçamento entre colunas**. 2007.
- **Ilustração 13** – PEREIRA, Carla. **Estudo das proporções no desenho de Cesare**. 2007.
- **Ilustração 14** - Planta Baixa Igreja São Francisco de Paula / COSTA, Lucio. **Tipos de partidos de nave única**. Arquitetura Jesuítica no Brasil. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 5. Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro. 1955.
- **Ilustração 15** - PEREIRA, Carla. **Planta Baixa igreja São Francisco de Paula com eixos**. 2008.
- **Ilustração 16** – PEREIRA, Carla. **Planta Baixa e Cortes igreja São Francisco de Paula**. 2008.
- **Ilustração 17** - Catedrais góticas 1(Planta Baixa e primeira e segunda foto - **Catedral de Saint-Étienne, Bourges, França, início do séc. XII**); 2(Planta Baixa e terceira foto **Igreja da abadia de St-Ouen, Ruão, França, aprox. 1318**) Fonte: A arte do Gótico - Arquitetura, Escultura e Pintura. Editado por Rolf Toman. Könemann. 2000.
- **Ilustração 18** – PANOFISKY, Erwin. **Representação da perspectiva linear**. Fonte: A perspectiva como forma simbólica. Arte e Comunicação. Edições 70. 1999. Lisboa, Portugal / PEREIRA, Carla. **Croqui da nave de São Francisco de Paula com cone visual**. 2007.
- **Ilustração 19** – ALVIM, Sandra. **Croquis de interior de igrejas**. Fonte: Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro: revestimentos, retábulos e talha. Editora UFRJ; Iphan. Rio de Janeiro. 1997. / PEREIRA, Carla. **Croqui do interior da nave de São Francisco de Paula**. 2007.
- **Ilustração 20** – COSTA, Lucio. **Croquis sobre as inovações de Aleijadinho no desenho de retábulos**. Fonte: Costa, Lygia. De museologia, arte e políticas de Patrimônio. Edições do Patrimônio. Rio de Janeiro. Iphan. 2002.
- **Ilustração 21** - PEREIRA, Carla. **Desenho retábulo-mor de São Francisco de Paula**. 2008.
- **Ilustração 22** – POSTAIS BRASIL. **Altar mor de São Francisco de Assis, Ouro Preto – MG.** / VALIO, Walter. **Altar mor de São Francisco de Paula, Goiás – GO**. 2007.
- **Ilustração 23** – COSTA, Lucio. **Croquis estudo de retábulos**. Fonte: Arquitetura Jesuítica no Brasil. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional nº 5. Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro. 1955.
- **Ilustração 24** – LA PASTINA Filho, José. **Tipos de Forro**. Fonte: Manual Conservação de telhados. Iphan. Brasília. 2005.
- **Ilustração 25** – PEREIRA, Carla. **Planta Baixa e Corte mostrando detalhe do forro**. 2008.
- **Ilustração 26** – VALIO, Walter. **Fotos - Forro da nave**. 2007.
- **Ilustração 27** – PEREIRA, Carla. **Esquema de organização dos painéis do forro da nave**. 2008.

- **Ilustração 28** – VALIO, Walter. **Fotos - Painel 1 e 2 – Forro da nave.** 2007.
- **Ilustração 29** – VALIO, Walter. **Fotos - Painel 3 e 4 – Forro da nave.** 2007.
- **Ilustração 30** – VALIO, Walter. **Fotos - Painel 5 e 6 – Forro da nave.** 2007.
- **Ilustração 31** – VALIO, Walter. **Fotos - Painel 7 e 8 – Forro da nave.** 2007.
- **Ilustração 32** – VALIO, Walter. **Fotos - Painel 9 e 10 – Forro da nave.** 2007.
- **Ilustração 33** – VALIO, Walter. **Fotos - Painel 11 e 12 – Forro da nave.** 2007.
- **Ilustração 34** – VALIO, Walter. **Fotos - Forro da nave e forro da capela mor igreja São Francisco de Paula.** 2007.
- **Ilustração 35** – PEREIRA, Carla. **Esquema de organização dos painéis do forro da capela-mor.** 2008.
- **Ilustração 36** – VALIO, Walter. **Fotos - Painel 1 e 2 – Forro da capela mor.** 2007.
- **Ilustração 37** – VALIO, Walter. **Fotos - Painel 3 e 4 – Forro da capela mor.** 2007.
- **Ilustração 38** – VALIO, Walter. **Fotos - Painel 5 e 6 – Forro da capela mor.** 2007.
- Ilustração 39** – VALIO, Walter. **Fotos - Painel 7 e 8 – Forro da capela mor.** 2007.
- Ilustração 40** – VALIO, Walter. **Fotos - Painel 9 – Forro da capela mor.** 2007.
- Ilustração 41** – CASTRO, José Liberal. **Forro da Igreja Matriz de Viçosa do Ceará.** Fonte: Igreja Matriz de Viçosa do Ceará; Arquitetura e Pintura de Forro. Fortaleza: Edições IPHAN / UFC. 2001.
- Ilustração 42** – CAVALCANTE, Silvio. **Fotos - Forro da Igreja Nossa Senhora do Rosário de Pirenópolis – GO.** 1996.
- Ilustração 43** – IPHAN. **Forro da Igreja São Francisco de Assis de Ouro Preto – MG.** Fonte: Arquivo de imagens do Instituto Histórico e Artístico Nacional. 2006.