

Sylvio de Vasconcellos: a influência de Lúcio Costa e a crítica modernista à arquitetura colonial em Minas Gerais

Rodrigo Espinha Baeta¹

Juliana Cardoso Nery²

Submetido em: 08/11/2018

Aceito em: 16/11/2018

Publicado em: 10/12/2018

Abstract

Sylvio de Vasconcellos is certainly the most well-known critic of the colonial architecture of Minas Gerais. Its production as architectural historian would be leased to the mid-twentieth century to the late 1970. However, all of its investigations extrapolated, in some respects, the previously undertaken research on colonial architecture. In fact, his work as a critic of architecture is filled with a modernist dogmatism derived from studies of Lucio Costa (the great reference to his theoretical discourse). Nevertheless, the criticisms of the author reach an unprecedented level of synthesis, which encouraged the alliance between the colonial culture of Minas Gerais, in its interface with the architecture and the cities of the mining region. And this effort is directed, among other things, to the massive discussion of the Baroque in Minas Gerais – that would be characterized as an isolated and special episode within the Brazilian colonial art. Thus, the author's main objective was to discover the architectural peculiarities of the gold cycle region, punctuating its relationships with the “mineiro” man, and with the culture of “mineiridade”.

¹ Faculdade de Arquitetura (FAUFBA); Programa de Pós-Graduação em Arquitetura de Urbanismo (PPG-AU UFBA); Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos (MP-CECRE UFBA).

² Faculdade de Arquitetura (FAUFBA); Programa de Pós-Graduação em Arquitetura de Urbanismo (PPG-AU UFBA); Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos (MP-CECRE UFBA).

Sylvio de Vasconcellos é certamente o mais conhecido crítico da arquitetura colonial das Minas Gerais. Tendo a produção como historiador da arquitetura locada de meados do século XX, até finais da década de 1970, o conjunto das suas investigações acabaria extrapolando, em alguns aspectos, as pesquisas anteriormente empreendidas sobre o fenômeno da arquitetura produzida na época da dominação lusitana. Não obstante, a obra do arquiteto mineiro está recheada de um dogmatismo modernista comum aos estudos de Lúcio Costa (a grande referência para o seu discurso teórico).

Apesar do vínculo de seu pensamento à figura de Costa, a crítica do autor à arquitetura colonial brasileira (e especialmente aquela de Minas Gerais no século XVIII) alcançaria um patamar de síntese – onde seria incentivada a aliança entre a cultura colonial das Minas Gerais, em sua interface com a arquitetura e a cidade da região mineradora – não ainda alcançado pelos críticos que o antecederam e por aqueles contemporâneos a ele. E esse esforço se dirigiu, entre outros aspectos, à discussão massiva do fenômeno do “Barroco Mineiro” – que seria caracterizado como um episódio isolado e especial no seio da arte colonial brasileira. Desse modo, um dos objetivos principais do autor seria o de deflagrar as peculiaridades da arquitetura que se fez na região do ciclo do ouro pontuando as suas relações com o homem mineiro – com a cultura da “mineiridade”.

Não obstante, Vasconcellos raramente se furtaria da condição de arquiteto modernista atuante, profundamente influenciado pelo mestre Lúcio Costa. Na verdade, o autor, inicialmente, se portaria como uma espécie de tradutor para a cultura mineira dos ensinamentos expostos pelo arquiteto carioca, aderindo à cruzada pela promoção das doutrinas modernistas que, na década de 1950, ainda absorviam grande permeabilidade e impacto por todo o círculo da arquitetura nacional.

Lúcio Costa e a crítica à arquitetura colonial brasileira

Lúcio Costa foi, sem dúvida, a mais importante personalidade ligada à origem e à teorização do Movimento Moderno brasileiro. Em relação ao passado arquitetônico colonial, o arquiteto interessou-se antes mesmo de assumir definitivamente a condição de defensor da arquitetura moderna, racionalista e funcionalista, quando ainda estava filiado à corrente neocolonial, chamada por ele de “movimento tradicionalista”³. Mesmo assim, já seria possível absorver, no apreço que tinha pela arquitetura do período de dominação portuguesa e na apreensão crítica que fazia dos seus edifícios, um vínculo efetivo a muitas das posturas dogmáticas pregadas pelo movimento moderno.

Em 1929, um ano antes da sua conhecida reviravolta ideológica⁴, em forte crítica ao Aleijadinho, Costa revela todo o seu descontentamento com a tradição decorativa em arquitetura, questão amplamente discutida nos círculos da vanguarda arquitetônica europeia. No artigo intitulado *O Aleijadinho e a arquitetura tradicional*⁵, o autor afirma:

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

³ COSTA, Lúcio. **Lúcio Costa: sôbre arquitetura**. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 94.

⁴ BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 71. Também conferir em: WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 123.

⁵ Artigo escrito para *O Jornal* em 1929, jornal impresso na cidade do Rio de Janeiro.

o fundo, o volume das torres, a massa dos frontões. la fazendo⁶.

Essa afirmação polêmica de Lúcio Costa, que traça irremediavelmente um juízo negativo em relação à obra do mulato brasileiro, demonstra muito bem que a conversão do arquiteto ao modernismo já existia de forma incipiente em toda a abordagem crítica que fazia da tão apreciada arquitetura colonial, juízo despertado desde que entrou em contato pela primeira vez com as cidades históricas mineiras no ano de 1924. Segundo o próprio autor, que visitou em uma mesma jornada Diamantina, Sabará, Ouro Preto e Mariana com o propósito original de divulgar o movimento neocolonial, foi nessa ocasião que ele percebeu a verdadeira essência da arquitetura brasileira.

Impressionado principalmente com a cidade de Diamantina, Costa detectou, nas antigas construções, particularmente nas residências, uma simplicidade flagrante, uma arquitetura grosseira, mas “honestá”, fruto das limitações imperativas do meio: ficou fascinado⁷. Entretanto, a “verdade” construtiva presente na casa colonial destoava completamente dos abusos decorativos e estilísticos incentivados pelos adeptos do “movimento tradicionalista”, levando-o a reavaliar sua postura: o arquiteto percebeu que o neocolonial não promovia relação alguma com o passado brasileiro; na realidade, o movimento não era digno da arquitetura que afirmava ser a sua inspiração – segundo o seu juízo.

Desse modo, é possível compreender, no contexto da crítica do autor à arquitetura do período colonial, como algum tempo depois Costa desenvolveu aquela insatisfação a respeito da obra do Aleijadinho, pois o mulato havia supostamente traído o esquema geral da racionalidade e despojamento que tanto valorizava na arquitetura colonial, chegando

⁶ COSTA, 1962, *op. cit.*, p. 14.

⁷ “Em 1924, comissionado pela sociedade brasileira de Belas Artes, conheci Diamantina. [...] Lá chegando, caí em cheio no passado no seu sentido mais despojado, mais puro; um passado de verdade, que era novo em folha para mim. Foi uma revelação”. COSTA, Lúcio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 27.

mesmo a ser arrogante e “pernóstico” no virtuosismo comum à exibição de suas “formas nervosas” – como afirmaria no mesmo artigo de 1929:

Os poucos arquitetos que têm estudado de verdade a nossa arquitetura do tempo colonial, sabem o quanto é difícil, por forçada, a adaptação dos motivos por êle criados. E isso porque o Aleijadinho nunca estêve de acordo com o verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura. A nossa arquitetura é robusta, forte, maciça, e tudo que êle fêz foi magro, delicado, fino, quase medalha. A nossa arquitetura é de linhas calmas, tranqüilas, e tudo que êle deixou é torturado e nervoso. Tudo nela é estável, severo, simples, nada pernóstico. Nêle tudo instável, rico, complicado, e um pouco precioso. Assim tôda a sua obra como que desafina de um certo modo com o resto da nossa arquitetura. É uma nota aguda numa melodia grave. Daí a dificuldade de adaptá-la, amoldá-la ao resto. Ela foge, escapa, é ela mesmo. – Êle mesmo⁸.

E, assim, fica claro por que o autor vai mais longe retirando a própria condição de arquiteto do Aleijadinho. Diante de um cenário tão “autêntico” e honesto, promovido pela primeira arquitetura brasileira, o artista preocupava-se com o ornamento, com o detalhe, um tipo de “aplique” que, segundo Costa, poderia ser facilmente transposto de um edifício ao outro sem prejuízo ou transformação significativa da arquitetura⁹.

Ao aliar sua visão purista da arquitetura colonial com certos princípios da doutrina modernista que seguramente conhecia, não seria possível a aceitação do ornamento, a não ser como elemento estruturalmente ausente, tanto da arquitetura como da própria arte. Por isso, em 1930, após aceitar definitivamente o movimento moderno no célebre texto

⁸ COSTA, 1962, *op. cit.*, pp. 14-15.

⁹ Em 1929, a decoração gratuita talvez fosse a mais desprezível característica que o arquiteto carioca via no movimento neocolonial ou em qualquer outra manifestação acadêmica que permeasse a produção edilícia; seria igualmente imperdoável na obra de Antônio Francisco Lisboa.

*Razões da nova arquitetura*¹⁰, seguindo uma tendência crítica não muito recente ligada à vanguarda arquitetônica europeia, Lúcio Costa retiraria da decoração até mesmo a possibilidade de receber uma mínima qualificação artística, colocando-a no mais baixo grau de leviandade plástica:

Quanto à ausência da ornamentação, não é uma atitude, mera afetação como muitos ainda hoje supõem – parece mentira – mas a conseqüência lógica da evolução da técnica construtiva, à sombra da evolução social, ambas (não será demais insistir) condicionadas à máquina. [...] O “enfeite” é, de certo modo, um vestígio bárbaro – nada tendo a ver com a verdadeira arte, que tanto se pode servir dêle como ignorá-lo¹¹.

Nessas últimas palavras, além da condenação rigorosa da prática decorativa nas artes e na arquitetura, fica claro o desenvolvimento de outro princípio que vai se configurar como a chave para a crença da superioridade da arquitetura do movimento moderno em relação às obras do passado, apontando o caminho inevitável para a abordagem crítica da história da arquitetura: a ideia de que a arquitetura “contemporânea” seria o estágio final de um processo lógico de evolução, calcado na aproximação gradativa das boas obras e dos estilos apreciáveis de outrora em direção à eclosão, no início do século XX, das doutrinas funcionalistas.

Dessa forma, nem todo edifício poderia merecer a qualificação de “arquitetura” e assumir um lugar na história, mas somente aqueles que apresentassem princípios identificáveis com o movimento moderno. E, nessa direção, é interessante o juízo que Costa faz do pau a pique, no texto de 1937, *Documentação necessária* – publicado no primeiro número da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Seria um sistema construtivo muito comum no período colonial, digno de nota, pois, da mesma forma que o concreto armado, se fundamentaria no uso de uma

¹⁰ Trabalho posteriormente publicado na **Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal**, número 1, volume 3, 1936.

¹¹ COSTA, 1962, *op. cit.*, p. 34.

estrutura autônoma para a sustentação do objeto arquitetônico, deixando as paredes com a mera função de vedação. A sua honestidade seria tamanha que até se confundiria com os conceitos modernos da arquitetura, podendo ser mesmo aplicado em edifícios contemporâneos:

Aliás, o engenhoso processo de que são feitas [a residência colonial – grifo nosso] – barro armado com madeira – tem qualquer coisa do nosso concreto-armado e, com as devidas cautelas, afastando-se o piso do terreno e caiando-se convenientemente as paredes, para evitar-se a umidade e o “barbeiro”, deveria ser adotada para casas de verão e construções econômicas de um modo geral¹².

Para construir a historiografia da arquitetura seria então necessário enquadrar as diversas manifestações em um rígido termo evolutivo que, de forma lógica e racional, determinasse o ritmo dos avanços que os “estilos” mais novos proporião em relação às manifestações anteriores até o alcance da arquitetura pregada pelos grandes mestres da vanguarda europeia.

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

Já em seus primórdios, na adaptação da residência lusitana às condições precárias do meio, a casa brasileira teve que se furtar de muitos “maneirismos” comuns à realidade portuguesa, e investir somente no essencial. Tornando-se mais simples e racional, aproximou-se dos cânones modernos da arquitetura, confirmando o processo evolutivo –

¹² COSTA, 1962, *op. cit.*, pp. 89-90.

como demonstraria, ainda no artigo de 1937 [Fig. 1]:

Nas casas mais antigas, presumivelmente nas do século XVI e durante todo o século XVII, os cheios teriam predominado, e logo se compreende por quê; à medida, porém, que a vida se tornava mais fácil e mais policiada, o número de janelas ia aumentando; já no século XVIII, cheios e vazios se equilibram, e no começo do século XIX, predominam francamente os vãos; de 1850 em diante as ombreiras quase se tocam, até que a fachada, depois de 1900, se apresenta praticamente toda aberta, tendo os vãos, muitas vezes, ombreira comum. O que se observa, portanto, é a tendência evidente para abrir sempre e cada vez mais. [...] Verifica-se, assim, portanto, que os mestres de obras estavam, ainda em 1910, no bom caminho. Fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, eles vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feiasas tôdas as novas possibilidades da técnica moderna, como, além das fachadas quase completamente abertas, as colunas finíssimas de ferro, os pisos de varanda armados com duplo T e abobadilhas, as escadas também de ferro, sôltas e bem lançadas [...] ¹³.

Portanto, a arquitetura civil brasileira do período colonial, e também a arquitetura do Império e do início da República, pelas mãos dos sábios mestres de obras “fiéis à tradição portuguesa”, deflagraria um processo evolutivo em direção aos princípios genéticos do movimento moderno. O incremento gradativo da fenestração na fachada das residências no sentido do ritmo horizontal, por exemplo, viria incondicionalmente a derrocar na janela rasgada “em fita” – quarto ponto da arquitetura de Le Corbusier¹⁴ – confirmando o mecanismo de desenvolvimento da arquitetura pregado por Costa. Por outro lado, em relação à questão da estrutura de

¹³ COSTA, 1962, *op. cit.*, p. 92.

¹⁴ “1. Os ‘pilotis’; 2. Os tetos-jardim; 3. A planta livre; 4. A ‘fenêtre longueur’; 5. A fachada livre”. BENEVOLO, Leonardo. **História da arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1989, pp. 431-434.

sustentação do edifício, a arquitetura civil “avança” da armação de madeira, presente no sistema do pau a pique, para a estrutura de ferro fundido, comum às varandas das casas de jardim lateral do início do século XX. Para a casa assumir o estágio final de evolução a partir da estrutura de ferro utilizada no espaço exterior do edifício, só seria preciso incorporar o esqueleto independente do concreto armado da arquitetura moderna que, por sua vez, traria consigo vantagens plásticas, funcionais, e de racionalização para a arquitetura – o *pilotis*, a planta livre, a fachada livre.

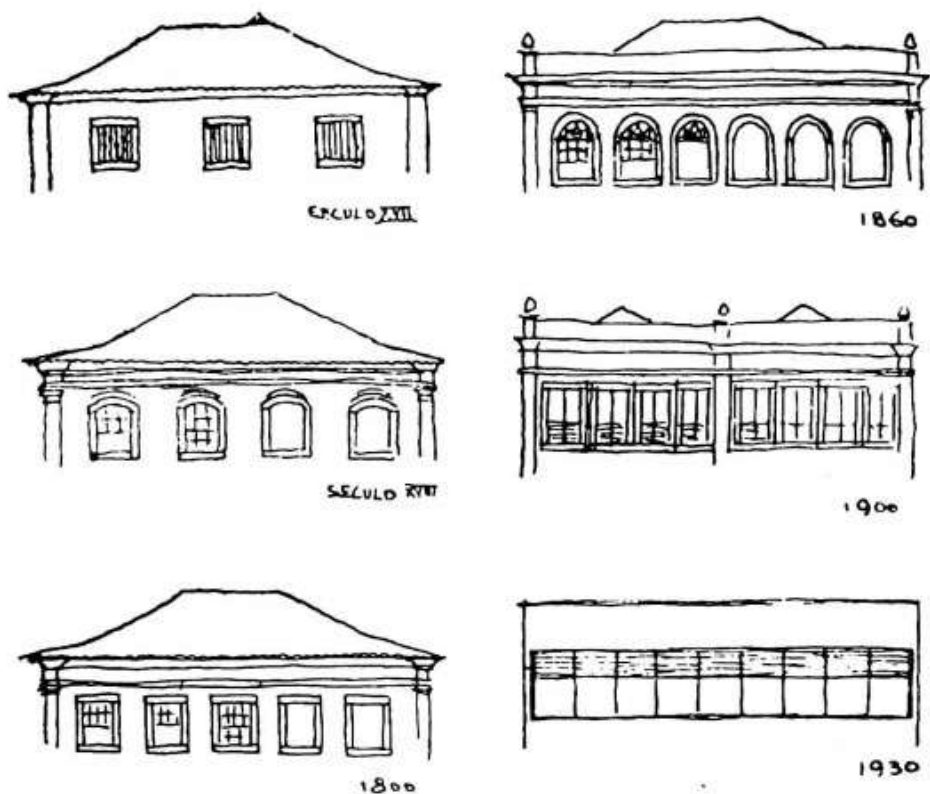


Figura 1
Lúcio Costa
Evolução da fenestração da casa brasileira, 1937
Croquis
COSTA, 1962, *op. cit.*, pp. 92-93.

Pode parecer estranho o fato de Lúcio Costa excluir abertamente desse processo a arquitetura residencial erguida entre o início da década de 1910 e o começo dos anos 1930. Mas, na verdade, o autor via nas residências dessa época uma submissão em relação à tradição acadêmica, tradição que até então estava diretamente vinculada à produção de cunho erudito que, por sinal, ele não respeitava. Assim, as casas do final do XIX e início do novo século, mesmo apresentando elementos ecléticos que as deixavam, “meio feiosa(s)”, conservam os princípios racionais da antiga arquitetura colonial que, finalmente, iriam “evolucionar” para as construções modernas; contudo, o que se edificou a partir de 1910 não poderia pertencer à legítima história da arquitetura; seria abertamente excluído do esquema evolutivo por trair o processo consistente de desenvolvimento que se inicia com o projeto colonial.

Voltando à arquitetura religiosa, e ao problema específico da avaliação da obra do Aleijadinho – que interessa especialmente a esse artigo, que debate a crítica de Sylvio de Vasconcellos à arquitetura colonial mineira –, seria interessante apreciar a reavaliação positiva e conveniente, efetivada a partir da década de 1940, que Lúcio Costa propõe em relação à obra do Aleijadinho.

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

Pois, sem pretender negar ou restringir a qualidade, em certos casos verdadeiramente original e valiosa, da obra dos nossos demais colegas, ou o mérito individual de

cada um, é fora de dúvida que não fôra aquela conjugação oportuna de circunstâncias e a espetacular e comovente arrancada de Oscar, a Arquitetura Brasileira contemporânea, sem embargo de sua feição diferenciada, não teria ultrapassado o padrão estrangeiro, nem despertado tão unânime louvor, e não estaríamos nós a debater minúcias. Não adianta, portanto, perderem tempo à procura de pioneiros – arquitetura não é *Far-West*; há precursores, há influências, há artistas maiores ou menores: e Oscar Niemeyer é dos maiores [...]. No mais, foi nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita dêsse artista, da mesma forma como já se expressava no século XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. [...] Ambos encontraram o novo vocabulário plástico fundamental já pronto, mas de tal maneira se houveram casando, de modo tão desenvolvido e com tamanho engenho a graça e a fôrça, o refinamento e a rudeza, a medida e a paixão que, na sua respectiva obra, os conhecidos elementos e as formas consagradas se transfiguraram, adquirindo um estilo pessoal inconfundível, a ponto de poder se afirmar que, neste sentido, há muito mais afinidades entre as obras de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto da Pampulha e a obra de Aleijadinho, tal como se manifesta na sua obra prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, do que entre a obra do primeiro e a do Warchavchick – o que, ao meu ver, é significativo¹⁵.

O mulato Antônio Francisco Lisboa teria promovido um avanço absoluto da arquitetura brasileira a uma condição mais autêntica: reviu o consistente processo de adaptação da arquitetura jesuítica em território colonial, “evolucionando” o “partido” tradicional em direção ao sentimento de liberdade de expressão, à originalidade, ao amadurecimento das formas

¹⁵ COSTA, 1962, *op. cit.*, pp. 124-125.

atormentadas (antes duramente criticadas) típicas da jornada barroca – para Lúcio Costa não seria uma atitude diferente do que a exercida por Oscar Niemeyer no que se refere à sua reavaliação dos dogmas do movimento moderno. Desse modo, mesmo quando o autor apresenta a sua significativa reviravolta ao elevar como grande arquiteto, o escultor mineiro, ele aproveita e se apropria da produção do passado para legitimar o discurso sobre o movimento moderno. Por isso, a importância do Aleijadinho fundamenta-se na legitimação do processo de desenvolvimento da arquitetura moderna dentro de uma identidade verdadeiramente brasileira. Niemeyer assume o papel de gênio da arquitetura para o contexto “contemporâneo”, da mesma forma que o mulato absorveu esta condição no período colonial – Niemeyer é, finalmente, o Aleijadinho moderno.

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

Partidário confesso da arquitetura moderna – e inimigo declarado do ecletismo – estava sempre muito mais interessado na defesa de sua causa que no estudo efetivo da história da arquitetura. Esta lhe valia menos como objeto de conhecimento que como meio para a demonstração de suas idéias. A forma de estudo histórico reveste de autoridade o programa da arquitetura

moderna: Lúcio Costa projeta-o na história, reinterpretando-a e reescrevendo-a única e exclusivamente para comprovar a universalidade do programa de partida – na condição de força motriz da arquitetura em todos os tempos, de seus primórdios aos dias atuais¹⁶.

Sylvio de Vasconcellos e a crítica à arquitetura civil do período colonial em Minas Gerais

A construção lembra o concreto armado: o barro armado! Inicialmente se colocam os quatro esteios dos cantos e, apoiados neles os frechais fechando o cubo em cima. Penetrando no próprio chão e nos frechais se colocam verticalmente os “paus-a-pique” que vêm depois dar nome à construção. Em sentido horizontal, as varas amarradas com cipós aos paus-a-pique. A armação está pronta e agora é só encher esta rede de paus trançados com o barro já amassado e depois, às vezes, colocar o revestimento. A armação do telhado também é simples, uma cumeeira e os caibros apoiados nela e nos frechais. Algumas gramíneas – o sapê, a folha de palmeira – são as coberturas preferidas, em carreiras superpostas. As madeiras são ligeiramente desbastadas nos esteios e frechais. O resto são paus roliços com casca e tudo.

[...] Essas casas fundaram todas as nossas vilas e cidades. Dentro da primeira metade do século XVIII quase só temos este tipo de construção em Minas Gerais; Mariana, Sabará, Ouro Preto e todos os outros arraiais bandeirantes se compunham somente delas. Até mesmo os templos, as primeiras capelas eram cobertas de gramíneas e as paredes de “paus-a-pique”. Somente vagarosamente e, com a avalanche do ouro, vemos este

¹⁶ PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia**. Campinas: Pontes: Associação dos Amigos da História da Arte: CPHA: IFCH: Unicamp, 1998, pp. 17-18.

tipo ceder lugar, à construção de “telhas canal” primeiro nas igrejas, depois nas casas governamentais e daí se espalhando¹⁷.

Em 1946, menos de dez anos após a publicação do texto *Documentação necessária* de Lúcio Costa, Sylvio de Vasconcellos já demonstrava – no artigo *Contribuição para o estudo da arquitetura civil em Minas Gerais (I)*, publicado no segundo número da *Revista Arquitetura e Engenharia* – claro compromisso em desenvolver um juízo crítico sobre a arquitetura civil no período colonial na região mineradora, vinculando o discurso àquele processo de antecipação da verve racionalista que viria constituir, mais de duzentos anos depois, a arquitetura do Movimento Moderno. O processo evolutivo a que Lúcio Costa se referia seria antecipado para os primeiros abrigos levantados no início da corrida do ouro, casas com claras influências da arquitetura lusitana – mas que também deviam soluções construtivas e climáticas às “tejudabas” indígenas.

Não obstante, mesmo nesse primeiro momento, em que as construções acolheriam um caráter provisório, elas já antecipariam o esquema da estrutura autônoma do concreto armado – o “barro armado”, como afirmaria Lucio Costa¹⁸ e depois o próprio Sylvio de Vasconcellos¹⁹.

Na sua primeira obra significativa, *A arquitetura particular em Vila Rica*, escrita em 1951 para concorrer à cátedra de *Arquitetura no Brasil* da Universidade de Minas Gerais (publicada várias vezes com o título *Vila Rica. Formação e desenvolvimento – residências*), o autor reafirma seu apreço pela arquitetura civil, principalmente em função da resposta mais direta que proporia às demandas sociais expostas nos programas da edificação, fato que vai tomar sua atenção em toda a sua carreira como

¹⁷ VASCONCELLOS, Sylvio. “Contribuição para o estudo da arquitetura civil em Minas Gerais (I)”. In: LEMOS, Celina Borges (org.). **Sylvio de Vasconcellos. Arquitetura, arte e cidade**. Textos reunidos. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004, pp. 23-28.

¹⁸ COSTA, 1962, *op. cit.*, pp. 89-90.

¹⁹ VASCONCELLOS, 2004, *op. cit.*, p. 24.

crítico e historiador da arquitetura²⁰.

Contudo, essa monografia de Sylvio de Vasconcellos carece de um termo conclusivo no que concerne às características fundamentais da arquitetura civil mineira, questão que será mais bem trabalhada no texto, menos descritivo e mais reflexivo, intitulado *Arquitetura colonial mineira*²¹, publicado originalmente para o *Primeiro Seminário de Estudos Mineiros*, em 1956, e também reeditado inúmeras vezes. Nesse artigo, o autor dispõe-se a discutir de forma genérica toda a arquitetura do período colonial nas Minas Gerais. Persegue uma interpretação funcional da arquitetura civil e uma descrição evolutiva da plástica da arquitetura religiosa, em sua imediata relação com o cenário social da antiga província do ouro.

Avalia, mais uma vez, a “arquitetura tradicional doméstica” segundo os parâmetros racionalistas estabelecidos por Lúcio Costa, não deixando de citar o mestre carioca e também não se furtando de promover a comparação da casa colonial com a arquitetura do movimento moderno [Fig. 2]:

Eis nossa arquitetura tradicional doméstica. Funcionalmente caracterizando-se pela boa distribuição das plantas: parte nobre, parte íntima e de serviço, autonomamente entrosadas; plasticamente desativadas e singelas, mas agenciadas em boas proporções, harmonicamente dispostas. Composições claras, limpas, definidas, bem moduladas e rítmicas, ostentando uma saúde plástica, no dizer de Lúcio Costa. Se lhes falta a ênfase que civilizações mais apuradas conferiram às suas moradias, será exatamente nessa despreziosa

²⁰ “Desistindo, pois, das obras de caráter monumental, em parte já versadas, julgamos de bom alvitre pesquisar a arquitetura particular que, se por um lado se reveste de menor apuro e riqueza, por outro, por mais ligada ao homem, às suas necessidades e possibilidades, está a merecer maior atenção.” VASCONCELLOS, Sylvio de. **Vila Rica. Formação e desenvolvimento – Residências**. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 10.

²¹ VASCONCELLOS, Sylvio de. “A arquitetura colonial mineira”. In: ÁVILA, Affonso (org.). **Barroco**. Teoria e Análise. São Paulo: Perspectiva, 1997, pp. 351-368.

beleza, nessa fisionomia não-maquilada, que devemos buscar a sua beleza. Aliás, não é outro o caminho que vem presidindo as melhores realizações de nossa arquitetura contemporânea²².

Porém, essa visão extremamente positiva da residência mineira colonial estaria em aparentemente contradição com um juízo que o autor revelaria no início do texto sobre a filiação incondicional da arquitetura mineira em relação ao mundo lusitano. A princípio não fica claro o objetivo ao afirmar categoricamente a inexistência de uma arquitetura brasileira e mineira, no máximo construções revestidas de um caráter “lusu-brasileiro” oriundas da adaptação da arquitetura “reinol” transposta para a colônia portuguesa nas Américas²³.

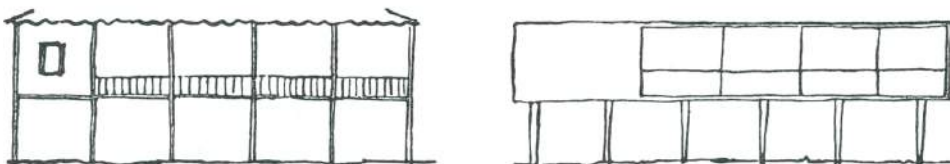


Figura 2

Sylvio de Vasconcellos

Semelhança entre o partido da arquitetura rural e a contemporânea, 1956

Croquis

VASCONCELLOS, 1997, *op. cit.*, p. 358.

Mas, no decorrer do texto, e em grande parte de sua produção bibliográfica posterior, Vasconcellos iria demonstrar que esse juízo da relação de subserviência que a arquitetura da província mineradora guardaria frente às construções portuguesas, serviria, sutilmente, à apresentação, de fato, do real objetivo do autor: o escopo incondicional de se provar o valor e a

²² VASCONCELLOS, 1997, *op. cit.*, p. 359.

²³ “Não temos uma arquitetura brasileira e muito menos mineira propriamente dita. No período colonial, a falta de tradições locais impostas pela ausência de civilizações e o afluxo considerável de portugueses – aos quais ficou a inteira responsabilidade das construções – teriam forçosamente de resultar em uma arquitetura reinol transplantada, adaptada quando possível ao novo meio ambiente, adaptação que, no máximo, lhe pode conferir o caráter de luso-brasileira.” VASCONCELLOS, 1997, *op. cit.*, p. 352.

autonomia da arquitetura produzida na zona mineradora em relação ao universo cultural lusitano e brasileiro. Dessa forma, após a surpreendente revelação da inevitável herança e submissão da arquitetura mineira a Portugal, aos poucos viriam a ser deflagrados o seu “real valor” e a sua clara independência: um processo lento que conviria para camuflar alguns rastros de uma visível atitude ufanista.

Outro aspecto seria determinante para essa atitude do autor. Vasconcellos contestaria o juízo comum, particularmente incentivado por autores paulistas, que afirmava que a cultura mineira seria derivada diretamente daquela feita em São Paulo – antes e depois da descoberta do ouro. O arquiteto preferia, de fato, delatar uma filiação lusitana e tentaria provar de forma lógica e racional esse fato:

Levados pelos estudos da epopéia bandeirante e pela difusão dos acontecimentos a ela relacionados, por muito tempo foi aceito como da maior importância a contribuição paulista para a civilização e, portanto, para as artes das Minas Gerais. Teriam sido os paulistas não só aqueles que nos devassaram o território como também os que aqui plantaram os marcos principais de nossa civilização. Se não nos é lícito duvidar dos méritos de suas descobertas, do brilho de suas andanças e da coragem de suas iniciativas, não parece, contudo, frente a análises mais profundas do problema, tivessem os paulistas contribuído em muito para o posterior desenvolvimento da região que revelaram. Para esta conclusão, bastaria considerar que enquanto um milhar, talvez menos, de paulistas se fixou nas Minas, um número bem mais considerável, cerca de oitocentos mil portugueses, para cá vieram, em massa. E, enquanto os paulistas, inquietos, se locomoviam incessantemente à procura de eldorados cada vez mais compensadores, visando sempre à volta rápida e imediata ao seu torrão de origem, os portugueses, menos afoitos, se

contentavam com o disponível certo, acomodando-se mais à nova terra que tantas promessas oferecia²⁴.

Portanto, a arquitetura mineira, adaptando-se a todas as dificuldades impostas pela condição de isolamento em que a região se encontrava no “século do ouro”, às carências materiais e humanas inerentes ao território, adquiriria uma “tonalidade” especial. E seriam as próprias limitações do meio que ofereceriam o caráter de originalidade às suas realizações, soluções derivadas da necessária improvisação em relação à tradição construtiva lusitana que atingiria a capitania [Fig. 3].

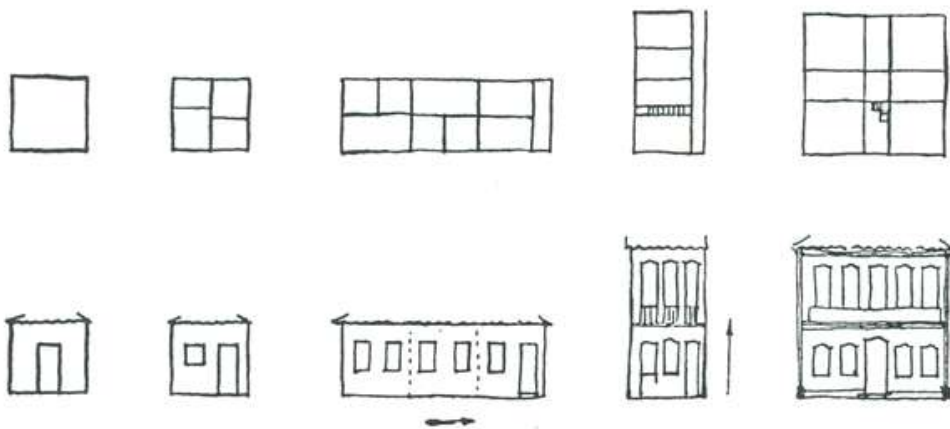


Figura 3

Sylvio de Vasconcellos

Evolução da arquitetura urbana: dos partidos em quadra para o horizontal e deste para o vertical e volta ao partido inicial sobre o quadrado, 1956

Croquis

VASCONCELLOS, 1997, *op. cit.*, p. 358.

A busca pela identidade da arquitetura religiosa das Minas Gerais: o Barroco Mineiro

Foi visto como, para o autor, na arquitetura civil o processo de adaptação ao meio teria gerado resoluções plástico-construtivas de alta qualidade,

²⁴ VASCONCELLOS, 1997, *op. cit.*, p. 352.

expostas a partir de uma total coerência do desenho com o programa, além de uma evidente pureza das formas. Também na arquitetura religiosa as privações do meio – particularmente a proibição das ordens primeiras em território mineiro – iriam exercer um papel fundamental para a criação de uma arte autóctone, rigorosamente desvinculada dos padrões inevitavelmente portugueses comuns às construções do litoral brasileiro. Vasconcellos resumiria sua tese no mesmo texto publicado em 1956:

No entanto, paradoxalmente, foram essas mesmas dificuldades que, em grande parte, possibilitaram a caracterização das construções mineiras, a ponto de lhes conferir uma fisionomia quase peculiar, razão da existência de uma verdadeira escola mineira, dentro do quadro geral da arquitetura luso-brasileira.

[...] As realizações litorâneas, no domínio das artes, desenvolveram-se paulatinamente no decorrer dos séculos, acompanhando lentamente, e com atraso, a evolução artística européia contemporânea. As congregações religiosas sediadas na faixa marítima valiam-se freqüentemente dos modelos, profissionais e orientação metropolitanos. Importavam ainda elementos inteiros das construções: pedras, altares, imagens, pinturas. Tudo contribuindo para que a arte brasileira litorânea pouco se distinguisse da portuguesa, da qual constitui uma continuação lógica, quando não cópia autêntica²⁵.

Cada vez mais o autor se afastaria da premissa que havia apresentado no início do texto sobre a não existência de uma arquitetura autenticamente mineira. Ou seja, a análise da arquitetura religiosa, e principalmente da obra do Aleijadinho, favoreceria o desmonte do juízo estrategicamente apresentado anteriormente – da dependência cultural de Minas Gerais a Portugal. O objetivo passaria a ser, portanto, provar que, ao se afastar do legado arquitetônico do litoral brasileiro, a arte da região mineradora

²⁵ VASCONCELLOS, 1997, *op. cit.*, pp. 352-353.

assumiria uma transparente independência compositiva e acabaria alcançando soluções inéditas, consagrando manifestações artísticas autenticamente nacionais: para o autor, as primeiras experiências arquitetônicas “autóctones” e de fato originais no contexto da colônia além-mar.

Para isso, a avaliação de Sylvio sobre a evolução da arquitetura religiosa mineira apareceria intimamente vinculada à interpretação que desenvolveria em relação à formação socioeconômica dos arraiais e das vilas do ouro, discurso presente constantemente na sua obra e consagrado pela crítica à formação urbana dos assentamentos de gênese espontânea do Brasil colonial²⁶. O processo de construção das igrejas, a sua relação com o povoado e a própria evolução do partido arquitetônico seriam derivados diretamente das relações sociais que se consolidavam na capitania. Dessa forma, o estudo da arquitetura setecentista mineira não só interessaria à arte da construção, mas especialmente à sociologia, à investigação das relações comunitárias que permeariam a sociedade aurífera e ao seu desenvolvimento:

Essa correspondência entre a arquitetura religiosa e o organismo social, nas Minas, nos parece, além de curiosa, muito importante não só para a compreensão daquela arquitetura de maior vulto que então se concretizou como também, inversamente, para a reconstituição do desenvolvimento social nela tão bem traduzido²⁷.

Essa tendência à interpretação da arquitetura como reflexo e agente da condição social e do arcabouço cultural do cenário das Minas setecentistas será o grande mote das pesquisas de Vasconcellos a partir da década de 1960. Na obra mais importante desse período, o livro *Mineiridade: ensaio de caracterização*, publicado em 1968 e quase todo escrito no exterior,

²⁶ Conferir em: MARX, Murilo. “Arraiais mineiros: relendo Sylvio de Vasconcellos”. *Revista do Barroco*. Belo Horizonte, n. 15, 1990 / 1992, pp. 389-394.

²⁷ VASCONCELLOS, 1997, *op. cit.*, p. 359.

durante o exílio imposto pela ditadura militar, é possível reconhecer o lirismo do autor no desejo explícito de caracterizar o perfil psicológico e social do homem mineiro – em sua relação com o território aurífero²⁸.

Não há mais lugar para o discurso que contemplava a suposta submissão da cultura mineira em relação à sua herança lusitana. Pelo contrário, em *Mineiridade* o autor assumiria um orgulho incondicional ao falar de sua terra natal, discorrendo aprazivelmente sobre as peculiaridades da formação da civilização aurífera e da influência da sociedade do ciclo do ouro na constituição do caráter contemporâneo da cultura das “Minas” – como Sylvio gostava de se referir à região mineradora do estado, diferenciando-a das “Gerais”:

Pretende o presente ensaio despertar atenção para a possível especificidade de uma região brasileira, contida nos precisos limites da ocupação humana condicionada pelo ouro, não ampliada às fronteiras do território que se chamou Minas Gerais. Isto porque, ao que parece, as Minas diversificaram das Gerais, que se deitaram, posteriormente, pelos Vales do Doce, do S. Francisco e do Parnaíba-Rio Grande²⁹.

Nesse contexto, a arquitetura deixaria de ser irremediavelmente o seu objetivo do estudo, sendo utilizada para amparar as teses que defenderia sobre a formação do conceito de “mineiridade”. Assim, Vasconcellos discute inúmeras categorias de análise que historicamente teriam contribuído para a origem da cultura das “Minas”, como por exemplo: “O Ouro”, “Rebeldia”, “Contingente Demográfico”, “Geografia”, “O Poder”, “Povoamento”, “Orgulho Local”, “Religião e Moral”, “O Tipo Humano”,

²⁸ VASCONCELLOS, Sylvio de. **Mineiridade**. Ensaio de caracterização. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

²⁹ VASCONCELLOS, 1968, *op. cit.*, p. 7. Conferir também em outro livro de 1968, de Sylvio de Vasconcellos e Renée Lefèvre, *Minas: cidades barrocas*: “As Minas não existem mais. O território delas, mais os campos gerais que o circundam, virou o estado”. LEFÈVRE, Renée; VASCONCELLOS, Sylvio de. **Minas: cidades barrôcas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968, p. 1.

“Urbanização”, “Igreja e Sociedade”, entre várias outras.

Contudo, balizado por essa carga genética, em algumas passagens o autor se voltaria para a arte e a arquitetura, buscando discorrer sobre os princípios essenciais do Barroco Mineiro durante o ciclo do ouro. É claro que essa análise crítica seria derivada de sua visão sobre a condição social, política e econômica do território das “Minas”, conceitos discutidos previamente no livro.

Nesse sentido, refutaria abertamente a premissa que colocaria o Barroco Mineiro como uma resposta às necessidades de divulgação e controle vinculadas ao regime absolutista português ou da Contrarreforma:

O barroco não é, nas Minas, expressão do absolutismo, veículo da contra-reforma, instrumento de elites. Por mais que teoricamente o estilo, em si mesmo, responda a estas condicionantes de seu tempo, nas Minas não serve a elas. Não foi implantado em seu favor, mas manuscrito, ao contrário, por gente a elas infensa. Não havia reforma a combater, nem gentio a catequizar, nem aristocracia a sustentar. O barroco nas Minas é, eminentemente, expressão popular, democrática e liberal³⁰.

Contestando o compromisso incondicional da arte barroca ao absolutismo e à Igreja, o autor acabaria avaliando as inovações propostas para o Barroco em território aurífero como consequência lógica do isolamento e da precariedade do meio, que juntamente ao espírito insurgente e libertário da gente mineira, serviriam para cortar as amarras da arquitetura com a metrópole e com o litoral brasileiro. Assim sendo, justificaria a “evolução” inequívoca a que o partido da arquitetura religiosa assumiria em direção à ruptura das formas duras e rígidas proveniente da costa, em prol da elaboração daqueles organismos arquitetônicos movimentados e dinâmicos presentes nas igrejas e capelas construídas na região, especialmente na segunda metade do século XVIII – as curvas e as

³⁰ VASCONCELLOS, 1968, *op. cit.*, p. 139.

contracurvas do Barroco Mineiro [Fig. 4]. A experiência impressa nessa nova arquitetura seria uma reação a tudo o que poderia se configurar como o sentido de autoridade imposto verticalmente durante o ciclo do ouro; ou seja, a arquitetura colonial mineira seria conceitualmente antiabsolutista:

Já nas Minas o fenômeno arquitetônico apresenta-se de modo totalmente diverso. O transplante inicial das soluções portuguesas em curso, realizado por intermédio de construções precárias e singelas, não obrigou o rigorismo renascentista erudito, persistente no reino. A evolução arquitetônica pôde realizar-se, assim, com mais liberdade para absorver o espírito barroco, sem necessidade de superpô-lo a tramas que o freassem. Daí a desenvoltura das composições que abandonam tôda a contenção severa do barroco espanhol ou português, apegado um ao ascetismo de Herrera e o outro ao pêso irremovível das tradições românicas, para se entregarem as sugestões italianas de Bernini ou Borromini, livres, porém, das contenções que, também na Itália, torturaram a fantasia dos arquitetos que projetaram debaixo ainda da luz ofuscante de Miguel Ângelo e de Paládio³¹.

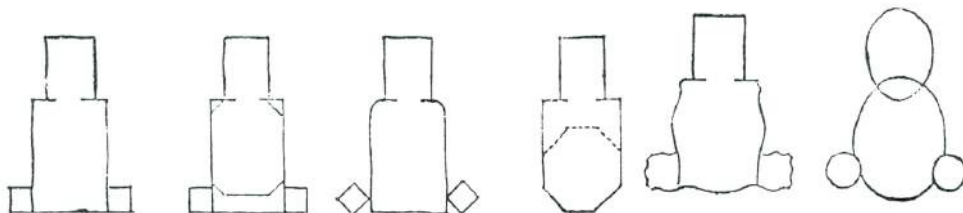


Figura 4

Sylvio de Vasconcellos

Evolução da arquitetura religiosa com sua nítida tendência ara a curva, 1956

Croquis

VASCONCELLOS, 1997, *op. cit.*, p. 358.

³¹ VASCONCELLOS, 1968, *op. cit.*, p. 174.

Porém, ao discorrer sobre a maturidade plástica da arquitetura desenvolvida na região mineradora, o autor não se preocuparia tanto com a avaliação crítica da composição geral dos edifícios, mas buscaria uma justificativa para essa empresa de “tamanho qualidade” realizada em um território tão inóspito. Na verdade, apesar de todo o isolamento, Vasconcellos almejava provar a existência de um cenário de certa erudição na formação dos agentes da arquitetura mineira do século XVIII, ao contrário do suposto ar de rusticidade que permearia a concepção e construção dos edifícios – fato que, para a crítica atual, está mais do que comprovado³². É o que ele afirmaria nesta passagem do texto *Arquitetura colonial mineira*, de 1956:

Outro pormenor a expor, sugerido pelas considerações acima, refere-se à avaliação dos conhecimentos de que dispunham os artistas locais, nomeadamente o próprio António Francisco. Não parece tenham sido estes, como muitos supõem, consideravelmente inferiores aos do mundo ocidental da mesma época. Fora a engenharia militar, cuja teoria incluía-se na formação dos oficiais, os conhecimentos relativos à arte de construir transmitiam-se oralmente, de pai a filho, de mestre a aprendiz, dentro das corporações de ofício. Ora, tanto a engenharia militar como as corporações estiveram presentes em Minas, representadas por elementos de valor, não inferiores aos do reino³³.

Por outro lado, em Minas Gerais, a arquitetura religiosa jamais perderia o caráter de comunicabilidade imediata frente à população local. Isso seria devido, em grande parte, à participação efetiva de todas as camadas sociais em seu processo de concepção e construção – ou seja, a composição volumétrica, o tratamento do exterior dos edifícios, a profusa e elegante trama decorativa das capelas e igrejas das “Minas”, seria uma

³² DANGELO, André Guilherme Dornelles; BRASILEIRO, Vanessa Borges. **O Aleijadinho arquiteto e outros ensaios**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2008.

³³ VASCONCELLOS, 1997, *op. cit.*, pp. 365-366.

efetiva ocasião para a demonstração da identidade e orgulho do povo insurgente da capitania: “Fruto do esforço coletivo, da contribuição de grandes parcelas da população, para as iniciativas religiosas se transferiram toda tendência à ostentação, ao luxo, ao brilho, toda a manifestação do orgulho social que pudesse existir e que se tornava possível exprimir individualmente”³⁴.

Um dos maiores motivos que impulsionariam esse vínculo social tão forte da comunidade com os edifícios religiosos foi a proibição, pela coroa portuguesa, da instalação das ordens religiosas conventuais na região mineradora. Portanto, o que coordenaria a vida espiritual durante o ciclo do ouro seriam as matrizes e as irmandades. Estas últimas apareceriam de forma extremamente independente no âmago da sociedade mineira, principalmente em função de seu caráter leigo.

Muitas vezes organizadas em ordens terceiras, as irmandades agrupavam camadas sociais com interesses comuns: brancos, pretos, pardos, classes sociais mais abastadas ou menos favorecidas, comerciantes, pedreiros, carpinteiros, cada entidade defendendo as necessidades de sua classe. Não possuindo recursos próprios, seria criado outro tipo de relação entre os fiéis e a Igreja, pois eles mesmos definiriam o destino da vida espiritual e cívica, em todas as instâncias: desde a organização das festas do calendário religioso, organização dos sepultamentos e dos ritos após a morte, passando pela assistência aos enfermos, também pelo apoio educacional, chegando até o financiamento e construção dos templos –, tendo essas instituições, conseqüentemente, forte caráter *associativista*:

[...] se, no litoral, as construções religiosas mais importantes foram levantadas por congregações que dispunham de recursos próprios, muitas vezes de vulto, propiciados pelas suas matrizes europeias, que também lhes forneciam projetos, modelos, orientações e até mesmo elementos completos das edificações,

³⁴ VASCONCELLOS, 1968, *op. cit.*, p. 359.

possibilitando construções rápidas, sem solução de continuidade, mas de certo modo impostas ao povo que delas não participava mais intimamente; em Minas, a ausência dessas congregações, proibidas por ordem régia, transferiu para o povo, diretamente, a inteira responsabilidade do problema. Viu-se este na contingência de organizar-se em grupos, compondo irmandades, confrarias, ordens terceiras, sem maior assistência do clero, grupos estes que teriam naturalmente de corresponder, como corresponderam, aos agrupamentos sociais então existentes³⁵.

Portanto, na região aurífera, segundo o autor, o que comandaria a produção da arquitetura não seriam as organizações de caráter erudito e oficial, o controle das ordens regulares. Seriam as ordens terceiras e irmandades; associações leigas, de cidadãos comuns, que viriam lidar com a vida espiritual da sociedade, logo, com a definição, em grande parte, da própria imagem da cidade.

Em Minas Gerais, desse modo, no contexto da administração tirânica levada pela coroa portuguesa, o espaço das irmandades apareceria como uma das possibilidades de participação, de improviso e criatividade. A primeira arquitetura mineira seria desenvolvida em uma situação de grandes dificuldades econômicas, técnicas e materiais, em uma realidade de significativo isolamento. Sem o *status* das ordens conventuais, sem os recursos dos grandes templos, e numa condição topográfica e geológica complicada, seria produzida uma arquitetura pouco monumental, sem o apuro construtivo, tecnológico das igrejas da costa.

Mas esse isolamento sistemático, característico da primeira metade do Setecentos, incentivaria o desenvolvimento da arquitetura e das artes como produto coletivo, um universo criativo de improvisações que serviria para suprir as carências materiais da arquitetura. E essa condição contribuiria para a ruptura com os padrões compositivos oficiais,

³⁵ VASCONCELLOS, 1968, *op. cit.*, p. 359.

culminando na experiência artística inovadora da segunda metade do século XVIII.

Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho

Segundo Sylvio de Vasconcelos, o contexto cultural que acolheu a arte barroca na região mineradora, e contribuiu abertamente para o desenvolvimento daquelas soluções inéditas anunciadas na poética do Barroco Mineiro, atribuía ao artista e ao construtor, contraditoriamente, uma posição social inferior, equivalente ao de um artesão – um mero trabalhador braçal. Uma das consequências diretas desse *status* inferior conferido aos pedreiros, canteiros, carpinteiros, mas também aos escultores, entalhadores, pintores, mestres de obra, construtores – profissionais inicialmente advindos da metrópole portuguesa –, seria a possibilidade de ascensão de novos personagens para dar apoio, ou mesmo para serem os responsáveis pela produção artística e arquitetônica mineira. Uma classe étnica e social até então marginalizada: os mulatos.

Seria oferecida a esse grupo étnico, especialmente na segunda metade do século XVIII, a possibilidade de assumir profissionalmente ofícios ligados às atividades artesanais, artísticas e construtivas, empreendimentos muitas vezes abdicados pelos brancos que habitavam as Minas. Aos poucos, para o autor, os pardos nativos iriam tomar lugar dos mestres portugueses na constituição da arquitetura vinculada ao Barroco Mineiro:

A extraordinária atividade construtiva que se estendeu por toda a região, logo após a descoberta do ouro, não só atraiu considerável número de profissionais do litoral brasileiro e de Portugal, como também favoreceu o aprendizado de jovens nativos, que, esgotado o surto migratório, foram paulatinamente substituindo seus mestres em suas diferentes especialidades.

O trabalho manual não era, porém, prezado pelos brancos. Os pretos, com menor oportunidade de

aprendizado, concentravam-se nas tarefas mais rudes, especialmente nas de mineração. Em consequência o artesanato abria amplas possibilidades aos mulatos, que, freqüentemente libertados da escravidão ao nascer, eximiam-se tanto dos preconceitos adotados pelos brancos como das injunções impostas aos negros³⁶.

A personalidade mais conhecida da arte barroca brasileira, o mulato Antônio Francisco Lisboa, seria fruto desse esquema de produção, em que os valores individuais do artista eram de pouca importância frente ao caráter coletivo que as intervenções absorviam – situação que resgataria alguns esquemas presentes na sociedade medieval. Não obstante, a arquitetura mineira não se furtaria de oferecer uma resposta autêntica e madura em relação ao espírito da época. De fato, para Vasconcellos, teria sido a manifestação mais avançada do período colonial no que diz respeito à constituição da arte e da arquitetura ligada ao fenômeno barroco.

Consequentemente, é ao analisar a obra de Antônio Francisco Lisboa que o autor demonstraria o seu apreço na incessante busca pela origem ilustrada da produção artística mineira. Na verdade, o Aleijadinho nunca iria deixar de ocupar um papel central nas investigações empreendidas por ele, sendo encontradas discussões sobre sua obra em quase todos os livros do crítico mineiro. Esse interesse pela figura do Aleijadinho culminaria na última referência bibliográfica importante do autor, que entraria em circulação no mesmo ano de sua morte, em 1979: a monografia *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*.

Nesse importante estudo, o arquiteto mineiro focalizaria não só a obra do mulato, mas também o ambiente em que ela se inseria e principalmente a própria vida de Antônio Francisco – apreensivo ao perfil psicológico e às transformações que sua personalidade teria sofrido no decorrer dos anos. Portanto, a produção artística e arquitetônica do Aleijadinho seria derivada diretamente do meio em que viveu e teria sido influenciada por sua

³⁶ VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. São Paulo: Editora Nacional, 1979, p. 3.

formação profissional, bem como por seu caráter.

A obra de Antônio Francisco Lisboa corresponde perfeitamente ao meio, período e circunstâncias em que se inseriu. Embora admirável, é expressão natural do ambiente que a ensejou e não fruto de milagroso acaso, pois, se gênios definem determinado espaço e tempo, são por estes, também, definidos³⁷.

Para ilustrar essa busca, é interessante o juízo que faz da evolução da obra escultórica do mestre; a forma como gradativamente as figurações vão adquirindo um caráter mais sisudo e dramático com o envelhecimento do escultor, tornando-se trágicas exatamente quando um panorama de desolação atinge as Minas Gerais ao final do século XVIII e início do XIX – em função da decadência da economia aurífera e do fracasso do movimento de libertação da Inconfidência Mineira:

Curiosamente, à crescente exuberância e monumentalidade das obras decorativas de Antônio Francisco corresponde, paralelamente, crescente gravidade nas expressões fisionômicas de suas figuras. Estas são, a princípio, tranqüilas e doces, tornando-se, com o tempo, perplexas e, finalmente, trágicas.

Devem ter contribuído para tanto a própria maturidade do mestre, problemas pessoais e a enfermidade que o atacou. Contudo não se pode deixar de observar que as expressões aflitivas dos rostos que esculpiu na última fase de sua vida coincidem, no tempo, com a decadência regional e com a violenta repressão desencadeada contra

³⁷ VASCONCELLOS, 1979, *op. cit.*, p. 8. Apesar de Vasconcellos dar grande valor às discussões sobre a vida do Aleijadinho, ele recusa relacionar sua obra aos males pelos quais passou, pois afirma que sua doença (que o deixou desfigurado e aleijado) não guarda qualquer significância para a qualificação da obra do mestre: “Relacionar o valor de determinada obra aos precários meios de sua execução é procedimento supérfluo e carente de sentido. Antes pretende justificar supostos defeitos do que exaltar os méritos. A excepcionalidade da obra de Antônio Francisco lhe é inerente e, como tal, deve ser considerada; nada tem a ver com dificuldades que, porventura, tenha ele enfrentado”. VASCONCELLOS, 1979, *op. cit.*, p. 25. Nesse contexto, é interessante como o autor nunca se refere ao mestre como Aleijadinho. “Por respeito ao homem”, usa o seu nome de batismo, Antônio Francisco Lisboa.

os envolvidos na conspiração pela independência da colônia.

[...] A significação que conferiu aos profetas de Congonhas do Campo, enfatizada pelas inscrições que portam, mostram, além de dúvidas, condenação aos poderosos e esperanças de libertação que se ajustam perfeitamente ao espírito da Inconfidência Mineira³⁸.

Fica claro que a crítica empreendida vai, muitas vezes, além do que contemporaneamente trataria a história da arte propriamente dita, assumindo um objetivo exterior a ela: a obra como reflexo direto da vida e do meio em que viveu o artista. Ou seja, importa mais a personagem que produz a obra, sua vida e suas supostas concepções do mundo, do que a arte propriamente dita.

Portanto, o escopo básico do estudo de Vasconcellos passa a ser a investigação de toda a produção do escultor e arquiteto mineiro para verificar a pertinência das atribuições das obras conferidas até então ao mestre. Esse processo impulsionaria um tipo de interpretação das realizações do artista que acabaria deflagrando o trabalho de um “perito”, que busca a coerência da composição plástica da obra com o “estilo” do mestre. A “perícia” proposta pelo autor será baseada na escassa documentação primária sobre o objeto estudado, mas principalmente no cruzamento das características plásticas da obra com as habilitações profissionais e com o perfil psicológico do artista.

Logo, é interessante avaliar como o autor, já em 1956, reconheceria grande erudição na concepção arquitetônica de uma das principais obras da arquitetura brasileira colonial: a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de Ouro Preto. Tentando provar a formação culta do Aleijadinho, que teria projetado o templo, Vasconcellos mostra como na composição do frontispício do edifício estão impressos jogos de proporção de grande juízo, de gênese ilustrada, só justificados em função do talento

³⁸ VASCONCELLOS, 1979, *op. cit.*, pp. 114-115.

incondicional do mulato, ou do possível conhecimento que ele tinha do que de mais avançado se fazia na Europa [Fig. 5]:

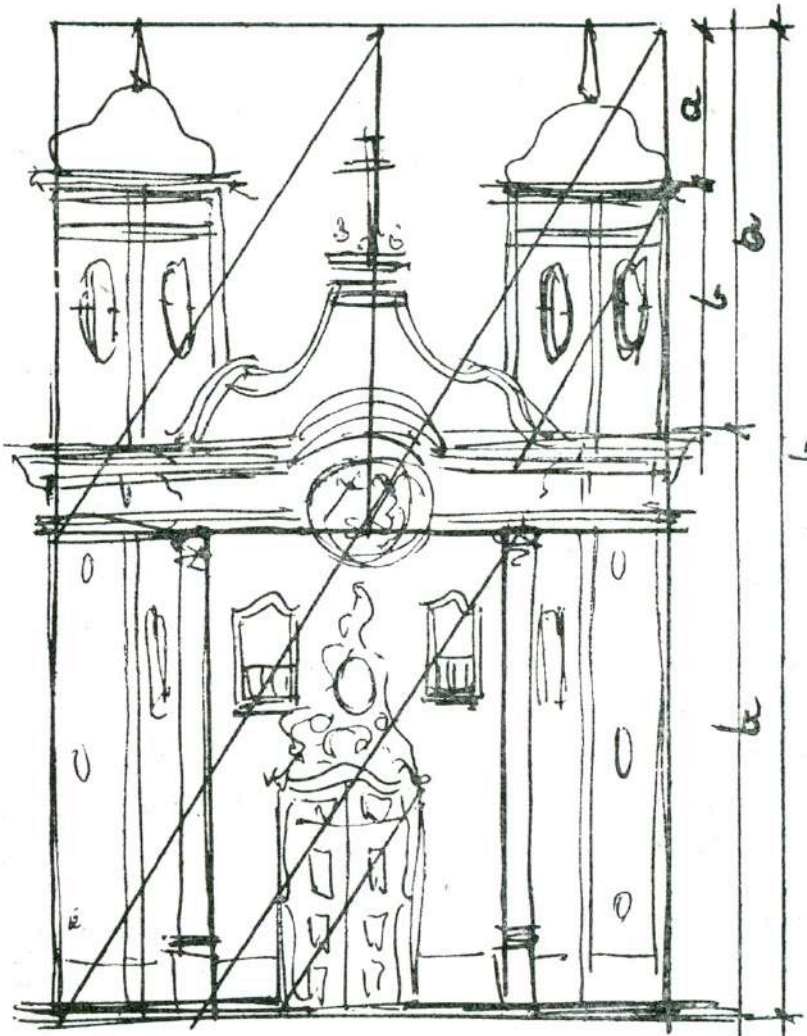


Figura 5

Sylvio de Vasconcellos

As proporções áureas da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, 1968

Croquis

VASCONCELLOS, 1968, *op. cit.*, p. 183.

Toda a fachada da capela de São Francisco de Assis de Ouro Preto enquadra-se perfeitamente no sistema (traçados reguladores). Rebatida em plano, fica compreendida num retângulo áureo, posto ao alto, e se a formos decompondo em seus vários elementos componentes os encontraremos igualmente enquadrados nas mesmas proporções. Em consequência, estabelece-se também o princípio do paralelismo das diagonais. Três partidos, portanto, que comprovariam a erudição de quem os usou: traçado regulador, a proporção áurea, paralelismo das diagonais. Podem ser atribuídos à intuição do mestre, a coincidências ocasionais, mas de tal forma são evidentes, claros, exatos que ou os aceitamos como fruto de conhecimentos mais profundos ou como resultantes de uma genialidade excepcional, ambas conclusões muito favoráveis ao artista mineiro³⁹.

Por outro lado, Sylvio de Vasconcellos expressou, em seu livro de 1979, a importância de se verificar a procedência das soluções formais, iconográficas ou tipológicas, das obras de Antônio Francisco – e do Barroco Mineiro, por extensão – e o rebatimento que essa prática poderia ter para a avaliação dos objetos arquitetônicos e das obras de arte em si, ou para a discussão sobre seu nível de originalidade. Com grande propriedade, combateria a ideia de que o Aleijadinho, bem como os outros artífices em exercício no século XVIII nas Minas Gerais, não teria feito muito mais do que reproduzir soluções oriundas de outras obras consagradas do período barroco (que chegavam às Minas por diversos meios):

Também na arquitetura e nas artes decorativas o processo repetitivo de determinadas soluções plásticas sempre se impôs através da história, e é exatamente esta similitude de soluções, verificada em certo período de tempo, que caracteriza o que se convencionou designar como estilo.

³⁹ VASCONCELLOS, 1997, *op. cit.*, pp. 366-367.

Em conseqüência, o relacionamento das obras de António Francisco com outras de seu tempo é perfeitamente compreensível. O estudo deste relacionamento, compreendendo a identificação dos modelos que teria utilizado e dos padrões artísticos, universais ou portugueses, que presidiram o desenvolvimento de sua arte, é de considerável importância: contribui para situá-la historicamente mas, por outro lado, pouco influi em seu valor intrínseco.

[...] Diversos artistas podem esculpir ou pintar o mesmo retrato ou cena, e cada obra se diferenciara, embora executadas em um mesmo estilo. É esta diferença de tratamento que distingue o medíocre do genial e é só ela que importa à caracterização da peça.

O fato de se haver utilizado de modelos alheios, de ter sido levado a repetir soluções e realizado obra que se filie a outras anteriores, não interfere absolutamente no caráter próprio da produção de António Francisco. Muito pelo contrário, contribui até para valorizá-la, na medida em que, apesar da circunstância, ela se distingue definitivamente não só de todas as demais contemporâneas, como também dos próprios modelos por acaso utilizados⁴⁰.

Nos últimos anos, alguns estudos esclarecedores sobre a produção do Aleijadinho, e sobre as obras sacras do Barroco Mineiro, viriam a discutir a importância dos tratados de arquitetura e das fontes iconográficas para a concepção da arquitetura nas Minas Gerais no período colonial. Essas investigações demonstraram como a utilização desses meios de expressão importados da Europa não diminuiria minimamente a qualidade e a originalidade dos edifícios produzidos na região, confirmando a tese exposta anteriormente por Sylvio de Vasconcellos⁴¹.

⁴⁰ VASCONCELLOS, 1979, *op. cit.*, p. 35.

⁴¹ Conferir em: DANGELO; BRASILEIRO, 2008, *op. cit.*

Considerações Finais: Cultura Mineira, Niemeyer e Antônio Francisco Lisboa

Voltando a 1968 – ao capítulo intitulado *Cultura Mineira*, do já debatido ensaio *Mineiridade* –, Sylvio de Vasconcellos retomaria a comparação entre o Aleijadinho e Oscar Niemeyer, tratada por Lúcio Costa 20 anos antes, na polêmica travada com Geraldo Ferraz. Ao enaltecer a formação erudita de Antônio Francisco no que se refere ao exercício da arquitetura, principalmente expressa na utilização do “iluminismo cartesiano” para a composição da fachada barroca de São Francisco de Assis de Ouro Preto, afirmaria que essa prática do mestre se aproximaria da apropriação que Oscar Niemeyer – o novo Aleijadinho, segundo Lúcio Costa – faria do “rigorismo funcionalista corbusiano” com o objetivo de criar formas sinuosas e sensuais, autenticamente brasileiras – barrocas.

Assim, como nas Minas, antes, o barroco se casara ao iluminismo cartesiano para ensejar uma arquitetura local peculiar, agora o rigorismo funcionalista corbusiano se casaria com a desenvoltura imaginosa nacional para buscar a mesma autenticidade local que havia construído a glória de Antônio Francisco Lisboa. Na obra dêste e na de Niemeyer descobre-se, imediatamente, uma constante que se traduz em pureza, em movimento e elegância discreta, em essencialidade formal, enfim⁴².

Mais uma vez o arquiteto mineiro demonstraria seu compromisso com o Movimento Moderno e com seu mestre, Lúcio Costa – 20 anos depois de ele ter afirmado a interface entre os dois artistas brasileiros. Ou seja, novamente a produção de Antônio Francisco Lisboa seria elevada a modelo para a obra de Niemeyer, provando a continuidade das concepções culturais do Barroco Mineiro no espaço da modernidade. Por outro lado, em um tom abertamente ufanista, o autor não se privaria de atestar que as primeiras realizações importantes do arquiteto carioca foram executadas na Pampulha, em Minas Gerais, contratadas pelo prefeito

⁴² VASCONCELLOS, 1968, *op. cit.*, p. 165.

mineiro, que depois iria construir Brasília – Juscelino Kubitschek: “É também um filho das Minas, da tradicional cidade de Diamantina, Juscelino Kubitschek, que permite em Belo Horizonte o desabrochar do talento de Niemeyer⁴³. [...] Brasília á a maturidade do espírito nascido em volta da reprêsa da Pampulha, de Belo Horizonte. Outra vez é um mineiro, o mesmo de Diamantina, que a impulsiona da Presidência da República”⁴⁴.

Para o autor, a cultura das Minas Gerais – por suas características revolucionárias expressas no incondicional caráter de contestação, na busca frequente e obstinada pela inovação – desenharia o cenário no qual, mais uma vez, a arte brasileira se libertaria das amarras rígidas da tradição europeia, perseguindo caminhos próprios. Essa ação seria conduzida pela fusão do talento absoluto do arquiteto carioca Oscar Niemeyer, com o conhecimento agudo que tinha das regras da nova arquitetura (proposta pela vanguarda racionalista) e um aberto desejo de extrapolá-las: seu resultado apareceria no território das “Minas”, por iniciativa de avançados gestores mineiros.

No período colonial, Antônio Francisco Lisboa seria o agente da revolução; no contexto moderno, o carioca Oscar Niemeyer, descoberto e patrocinado pela sensibilidade mineira, ampliaria os limites estabelecidos pelo rigorismo do funcionalismo modernista, desvelando um amor pelas formas simples e pelas curvas – assim como fez o Aleijadinho. Ou seja, seguindo Lúcio Costa, o autor inclui na relação entre Oscar e Antônio Francisco a origem mineira das suas inovadoras e revolucionárias manifestações arquitetônicas. Finalmente:

A obra de Oscar Niemeyer não é resultado do acaso, capricho individual ou exotismo. Expressa uma cultura ou, pelo menos, uma aculturação específica. Ambos, Oscar e Antônio Francisco, procuram desesperadamente

⁴³ Antes, o autor lembrou ter sido, não por acaso, outro mineiro, o ministro Gustavo Capanema, o promotor da primeira grande obra da arquitetura moderna brasileira: o Ministério da Educação e Saúde.

⁴⁴ VASCONCELLOS, 1968, *op. cit.*, pp. 165-166.

as proporções mais simples, diretas, conclusas, contidas em mínimo de elementos interessados a um máximo de expressão. “Agrada-me sentir que estas formas têm uma ligação com a velha arquitetura simplista do Brasil colonial” diz Niemeyer, “não com a utilização simplista de elementos daquela época, mas exprimindo a mesma intenção plástica, o mesmo amor pela curva e pelas formas ricas e apuradas que tão bem caracterizam”⁴⁵.

⁴⁵ VASCONCELLOS, 1968, *op. cit.*, pp. 166.