

O BARROCO SOB A LUZ DO MODERNISMO: LÚCIO COSTA E OS JESUÍTASPaulo Roberto Masseran¹**Resumo:**

O objetivo deste texto é o levantamento de questões referentes à construção historiográfica da arquitetura e da cidade colonial, empreendida por arquitetos modernistas a partir da década de 1930, tendo por objeto específico o artigo escrito por Lúcio Costa, denominado “A arquitetura dos jesuítas no Brasil”, e publicado pela Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 5, de 1941. Desde o primeiro número da revista do SPHAN em 1937, Lúcio Costa já publicava o artigo “Documentação necessária”, e no terceiro número, o artigo “Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro”. O texto a seguir trata especificamente do terceiro artigo publicado pelo arquiteto, na revista, onde aborda a produção artística ligada às atividades da Companhia de Jesus no Brasil. Define, conceitua, indica as fundamentações dessas manifestações, ancorado no seu tempo, amparado por sua própria experiência e vivência, imbuído do espírito de renovação do fazer da arquitetura, do pensar a sua história. Disse por várias vezes, em textos e entrevistas, que os mesmos arquitetos “modernos” que se empenhavam em renovar o passado, eram também aqueles que lutavam para preservá-lo. Logicamente este passado a manter-se presente passava por um filtro modernista, e este mesmo filtro lastreava a construção do projeto de modernização da intelectualidade brasileira. A criação do SPHAN, seus atos e movimentos dão conta dessa batalha, e representam hoje, da maneira mais diletante, essa profissão do credo nas transformações do mundo industrial.

Palavras-chave: Arquitetura colonial; Arquitetos modernistas; Historiografia modernista.

Em 1941, a Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em seu quinto número, publicou um artigo do arquiteto Lúcio Costa denominado “A arquitetura dos jesuítas no Brasil”. Contava ele então 39 anos, já era um arquiteto renomado, havia construído o prédio do Ministério da Educação e Saúde (MES) para a administração de Getúlio Vargas, havia dirigido no início da década de 1930 a Escola Nacional de Belas Artes e promovido a renovação “moderna” no ensino de arquitetura nesta instituição. Enfim, vivia um dos momentos de maior prestígio de sua carreira que culminaria em seguida ao projeto e construção de Brasília, nas décadas seguintes. Convidado pelo amigo Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa era peça exponencial na criação e consolidação do SPHAN, criado em 1936 nessa vaga modernista que reunia a intelectualidade da época entorno do fim comum, de modernização das artes, do conhecimento e reconhecimento do país. Desse momento em diante, Costa assume uma liderança, serena e perene, do Movimento Moderno, conferindo-lhe o necessário lastro intelectual.

Desde o primeiro número da revista do SPHAN em 1937, Lúcio Costa já publicava o artigo “Documentação necessária”, e no terceiro número, o artigo “Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro”. O texto a seguir trata especificamente do terceiro

¹ Mestre em Arquitetura e Urbanismo, Doutorando em História, Universidade Estadual Paulista – UNESP, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Professor assistente Universidade Estadual Paulista – UNESP, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC, Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo. Endereço: Av. Eng. Luiz Edmundo Carrijo Coube, s/nº, Vargem Limpa – Bauru – SP, CEP 17033-360, Tel: (14) 3103 6059, e-mail: masseran@faac.unesp.br

artigo publicado pelo arquiteto, na revista, onde aborda a produção artística ligada às atividades da Companhia de Jesus no Brasil. Define, conceitua, indica as fundamentações dessas manifestações, ancorado no seu tempo, amparado por sua própria experiência e vivência, imbuído do espírito de renovação do fazer da arquitetura, do pensar a sua história. Disse por várias vezes, em textos e entrevistas, que os mesmos arquitetos “modernos” que se empenhavam em renovar o passado, eram também aqueles que lutavam para preservá-lo. Logicamente este passado a manter-se presente passava por um filtro modernista, e este mesmo filtro lastreava a construção do projeto de modernização da intelectualidade brasileira. A criação do SPHAN, seus atos e movimentos dão conta dessa batalha, e representam hoje, da maneira mais diletante, essa profissão do credo nas transformações do mundo industrial.

O considerável acervo de obras de arte que os padres da Companhia de Jesus nos legaram, fruto de dois séculos de trabalho penoso e constante, poderá não ser, a rigor, a contribuição maior, nem a mais rica, nem a mais bela, no conjunto dos monumentos de arte que nos ficaram do passado. É, contudo, uma das mais significativas (COSTA, 1941, p.09).

Assim inicia Lúcio Costa seu artigo. Denomina por “obras de arte” a um conjunto composto pela arquitetura e pelos interiores, principalmente os retábulos. Afirma que essa produção jesuítica é a mais significativa dentre as manifestações artísticas dos séculos XVI ao XVIII, no Brasil. Diz também que apesar dessa importância, essa produção não se destaca como manifestação rigorosamente artística.

Condena adiante a tendência de alguns autores, sem denomina-los, englobarem toda a produção artística dos séculos XVII e XVIII no Brasil, como decorrência da ação jesuítica. E mesmo as manifestações empreendidas pelos jesuítas cobrem um longo período de dois séculos, prenhe de mudanças de rumos e paradigmas.

Ora, as transformações por que passou a arquitetura religiosa, juntamente com a civil, durante esse longo período, obedeceram a um processo evolutivo normal, de natureza, por assim dizer, fisiológica: uma vez quebrado o tabu das fórmulas neo-clássicas renascentistas, gastas de tanto se repetirem, ela teria mesmo de percorrer – independentemente da existência ou não da Companhia de Jesus – o caminho que efetivamente percorreu, até quando o Barroco, por sua vez impossibilitado de renovação, teve de ceder o lugar à nova atitude classicista e já o seu tanto acadêmica de fins do século XVIII e começo do XIX (idem, p.09).

Bem, podemos perceber aqui alguns princípios interpretativos. O primeiro e mais nitidamente compreensível refere-se ao entendimento da ação artística configurando-se como um processo evolutivo, “fisiológico”. Desse modo, a toda ação corresponde um movimento inverso de reação – a um movimento classicista corresponde e segue outro anti-clássico, e a este se sobrepõe uma nova ação acadêmica, classicizante. Nesse pressuposto a arte se realiza ciclicamente. Podemos concluir, assim, que o conceito de evolução fisiológica da arte, nesse caso, se traduz por uma seqüência de ciclos de tese e antítese desenvolvidos em etapas e vinculados inerentemente entre si. As fórmulas repetidas gastam, com o tempo, envelhecem, e conseqüentemente renovam-se no seu inverso. Isso significa assumir que a arte se realiza a partir de cânones, estabelecidos por formulações apriorísticas. Há, portanto, as leis, que presidem antecipadamente o ato artístico.

Há ainda outra indicação significativa: esse movimento evolutivo fisiológico da ação artística, que se realiza em ciclos de ação e reação, preconcebida em formulações canônicas, independe do ato individual ou grupal, dos artistas que a realizam. É, portanto, um

movimento natural, regido e presidido por suas próprias leis, e seus movimentos independem da volição humana.

Afirma convenientemente que aquilo que se denomina correntemente por “arte jesuíta” e abarca toda a produção artística sacra do século XVI até o XVIII, deve ser melhor definida. Há diferenças evidentes de estilos, de acomodações às características locais, no uso de materiais e técnicas, que transformam-se de século a século, de lugar para lugar. Assim, tempo e espaço impõem sua diversidade, e ao estudioso da arte jesuítica é imperioso o trato dessas diferenças. Porém, apesar delas, há um liame que as une, há um traço característico de uma arte genuinamente jesuítica, há um “espírito” jesuítico, segundo o autor, que preside essa manifestação artística.

Define então, o que denomina “estilo jesuítico”, que em outras partes do Novo Mundo, hispânico, tende a vincular a ação artística dos jesuítas à liberdade barroca. No Brasil, os jesuítas ficaram mais apegados ao estilo sóbrio e comedido do Renascimento:

Quando se fala aqui em estilo jesuítico, o que se quer significar, de preferência, são as composições mais renascentistas, mais moderadas, regulares e frias, ainda imbuídas do espírito severo da contra-reforma (idem, p.11).

Delinea uma defesa ao barroco, entendido e visto por muitos autores não citados, como um momento decadente das artes, de exagero, de aberrações, e tudo aquilo que denominam de “anomalias artísticas”, o autor as define como

[...] um processo legítimo de renovação (idem, p.11).

E explica:

Se o frontão já não era mais tão somente uma empena, a coluna um apoio, a arquitrave uma viga, mas simples formas plásticas de que os arquitetos se serviam para dar expressão e caráter às construções – porque não encarar de frente a questão e tratar cada um desses elementos como formas plásticas autônomas, criando-se com elas relações espaciais diferentes e garantindo-se assim novo alento de vida ao velho receituário greco-romano “à bout de forces”? (idem, p. 11)

Desse modo, se a arquitetura já não é mais a expressão da verdade, de seu caráter, da estrutura, dos elementos, dos materiais, dos pesos e forças, se ela tornou-se apenas a simulação do que não é, então que assuma o simulacro. Quando a arte barroca tomou para si a liberdade de simular a verdade, legitimou a dissimulação renascentista, e portanto, se tornou “lógica e sã”. Ela passa a ter uma função “nobre” de denúncia e explicitação da perda da verdade.

A expressão “arte barroca” não significa, assim, apenas um estilo. Ela abrange todo um sistema, verdadeira confederação de estilos – uma “commonwealth” barroca, poder-se-ia dizer. Estilos perfeitamente diferenciados entre si, mas que mantêm uma norma comum de conduta em relação aos preceitos e módulos renascentistas (idem, p.12).

Ciente dos estudos mais recentes que preconizavam, do mesmo modo, uma reabilitação do barroco, apesar de não cita-los nominalmente, os acusa de complexidade exagerada. Como expressa no fragmento transcrito acima, para Lúcio Costa o barroco era um movimento heterogêneo, composto de várias faces, ou estilos, ou formas, mas o traço comum, que conferia unidade ao movimento, era a busca de uma inovação anticlássica perante o renascimento.

Diz que no Brasil, o barroco foi mais profícuo nos interiores das igrejas, especificamente nas talhas dos retábulos, e deixa bastante claro que é esse o ponto focal do seu trabalho. É aí,

[...] que se pode observar com maior nitidez essa extraordinária variedade de estilos peculiar ao barroco (idem, p.12).

Evidencia ainda, que o objetivo do texto é a construção de uma classificação estilística dos retábulos, pois

[...] esse critério apresenta, sobre os demais, a vantagem de grifar livremente as características próprias de um determinado período, de uma determinada técnica ou de uma determinada região, o que, no caso, pareceu preferível (idem, p.12).

Desse modo, a arquitetura sóbria e clássica das igrejas jesuítas contrasta, e ao mesmo tempo se estabelece como suporte para uma outra, mais livre, mais desenvolta, menos clássica, que se realiza em seus interiores. E essa arte, por sua diversidade inerente à liberdade de composição desejada, é a expressão de seu tempo, de seu lugar.

Quando se estuda qualquer obra de arquitetura, importa ter primeiro em vista, além das imposições do meio físico e social, consideradas no seu sentido mais amplo, o “programa”, isto é, quais as finalidades dela e as necessidades de natureza funcional a satisfazer; em seguida, a “técnica”, quer dizer, os materiais e o sistema de construção adotados; depois, o “partido”, ou seja, de que maneira, com a utilização dessa técnica, foram traduzidas, em termos de arquitetura, as determinações daquele programa; finalmente a “comodulação” e a “modenatura”, entendendo-se por isto as qualidades plásticas do monumento (idem, p.12-13).

Temos aqui exposto, de forma clara, o seu método de abordagem, ou melhor, de estudo da arquitetura: o meio físico e social determina a finalidade do espaço, suas funções, seu programa de necessidades; condiciona os materiais e técnicas de construção, pois são frutos do meio; possibilita a determinação de um partido arquitetônico, de como traduzir esse meio, estilisticamente; e finalmente resta a eleição, por parte do artista, da composição dos elementos arquiteturais e ornamentais para conferir o caráter, ou a qualidade estética da obra. Antes de mostrar-se como método de interpretação, podemos também entendê-lo como um método de projeto, logicamente o projeto “moderno”. Nesse ponto, ler e fazer, interpretar e conceber, a arquitetura, o espaço humano, caminham juntos, apresentam imbricadamente a relação entre o fazer e o pensar. Na verdade o olhar do interpretante já traz em si o projeto, que nada mais é do que o seu próprio entendimento do objeto, um constructo de legibilidade do que seria a arquitetura.

Ao explicar genericamente o programa das igrejas e colégios dos jesuítas, Lúcio Costa comenta brevemente a relação desses conjuntos com o meio urbano onde se inseriam. Diferentemente das missões jesuíticas do sul do país, que construíram suas próprias cidades, os colégios se inseriram isoladamente do corpo das vilas.

Sendo o objetivo da companhia a doutrina e a catequese, a igreja devia ser ampla afim de abrigar número sempre crescente de convertidos e curiosos e localizada, de preferência, em frente a um espaço aberto – um terreiro – onde o povo se pudesse reunir e andar livremente, não se prevendo, o mais das vezes, a construção ordenada de casas em volta dessa praça (idem, p.13).

Certamente os colégios não projetavam, muito menos edificavam as casas dos moradores das vilas e cidades, ao redor dos terreiros ou pátios, como acontecia nas missões do sul, onde todos os seus habitantes estavam intrinsecamente ligados aos jesuítas. Mas é certo também, que nas demais vilas, o terreiro somente se estabelecia de fato, quando da

realização das construções ao seu redor, conformando o caráter desse espaço livre, essencial para os trabalhos de ensino e catequese desenvolvidos pelos jesuítas.

No correr do texto, Lúcio Costa aplica seu método para desenvolver a análise. Divide em duas partes: uma dedicada à arquitetura propriamente dita, a análise da modenatura das fachadas, das portadas, da volumetria, das plantas, dos pórticos; outra para o estudo das talhas, dos retábulos, da imaginaria, dos interiores dessa arquitetura.

Na primeira parte discorre, em texto fluido, sem truncagens, sobre os vários elementos que compõem o arcabouço das igrejas. Classifica, analisa, relaciona esses elementos. Preocupa-se a todo o momento em datar precisamente as construções, ou outras vezes, em corrigir essa datação já feita por outros autores. Procura também desfazer equívocos, lançando mão, não de uma documentação oficial, mas de relatos, na sua maioria de padres da companhia, e principalmente de sua análise morfológica dos edifícios, de plantas, fachadas, elementos construtivos, todos desenhados, ou melhor, esquematizados pelo autor para comprovar as suas assertivas.

Conclui, nesse ponto, o seguinte:

Vê-se, pelo exposto, que a arquitetura da companhia, no Brasil, foi quase sempre inimiga dos derramamentos plásticos, despretensiosa, muitas vezes pobre, obedecendo, em suas linhas gerais, a uns tantos padrões uniformes. E se devêssemos resumir, numa só palavra, qual o traço marcante da arquitetura dos padres, diríamos que foi a sobriedade (idem, p.42-43).

Iniciando sua análise dos interiores das igrejas, notadamente dos retábulos, o autor esclarece de pronto que a “evolução do risco” desses retábulos perpassa correntemente a todas as etapas e fases da arte europeia, desde o medievo até o barroco.

Diz ainda que os momentos mais “antigos” dessa arte dos jesuítas no Brasil, é completamente, ou rigorosamente indeterminável, inclassificável, pois se compõe a partir de uma “justaposição e confusão” dos elementos renascentistas e barrocos:

[...] post-renascentistas ou proto-barrocas, as obras dessa fase formam, entre os dois movimentos, uma espécie de “terra de ninguém”. Pareceu-nos assim mais razoável, uma vez que a nossa arte colonial se enquadra dentro do ciclo barroco, considerarmos aqui tais obras como um começo desse ciclo, de preferência a classificá-las como sobras ou resto de “Renascença” (idem, p.43).

No esforço de classificação dessa arte colonial, conforme os quadros europeus, a confusão se instaura, e obnubila o olhar habituado às classes, ao rigor dos movimentos artísticos, quando desenrolado num ambiente europeu supostamente transposto para a colônia.

Depois do período inseguro, confuso e sombrio das lutas e invasões, vamos encontrar retábulos de um estilo completamente diferente dos primeiros, tanto na composição como na talha, [...] (idem, p.43-45).

Encontra desta forma, as justificativas para a “confusão” da arte nesse período – ela reflete a insegurança política e institucional da colônia. Após esses momentos de conturbação, a arte descobre seu caminho “rico, severo e bonito” da talha franciscana, de inspiração oriental, pois esta ordem tornara-se então, a guardiã do Santo Sepulcro.

O raciocínio acolhe de maneira bastante fluida seu método: a arte, a arquitetura e o conjunto de suas manifestações são, ou melhor, corporificam os resultados de situações extrínsecas a elas; os condicionantes são de ordem política, social e econômica. A arte não tem autonomia, e assim reflete pura e simplesmente, o seu tempo – linear, evolutivo, seqüencial.

Desenha. Esquematiza os retábulos. Pinta o quadro da arte barroca no Brasil. Colore. Nesse quadro há apenas quatro cores possíveis de uma mesma tonalidade barroca:

[...] a 1ª de fins do século XVI e primeira metade do século XVII; 2ª, meados e segunda metade do século XVII e princípios do século XVIII; 3ª, primeira metade e meados do século XVIII; 4ª, segunda metade do século XVIII e princípios do século XIX (idem, p.47).

Estes são os limites e a evolução dos tempos dessa arte. Há uma continuidade evolutiva marcada por inflexões de características que decorrem dos deslocamentos da história social e política.

Como o objetivo central de sua análise é a classificação dos estilos, das igrejas e interiores, o método é comparativo – agrupa os objetos conforme a semelhança de caráter e os compara, antepõe uns diante dos outros para concluir as datas, as procedências, as influências, as origens. Adjetiva seus objetos, qualificando-os. Curioso, soberbo, harmonioso, belo, belíssimo, notável, precioso, bárbaro, impetuoso, bonito, etc, são os termos que precisam essa análise segundo ele, objetiva.

Exemplar belíssimo de transição entre o estilo desse período e o seguinte é o que se pode admirar no que ainda resta da magnífica Igreja de Gerú, em Sergipe – infelizmente dilapidada por um padre insensato – obra mestica e vigorosa que se enquadra no importante surto de arte ocorrido de fins do século XVII a meados de setecentos, naquela região, e que constitui a bem dizer uma escola à parte. O partido do desenho dos fustes das colunas robustas procede ainda, de certo modo, conquanto diferente, daquele que vimos nos fustes decorados do grande retábulo baiano (Fig. VIb), mas os goticismos a que já nos referimos, no começo deste estudo, repontam ainda de forma inequívoca por toda a parte. Observem-se, por exemplo, as estranhas figuras que dividem em painéis, de acordo com as normas usuais do estilo, o espaço da empena compreendido entre o arco-cruzeiro e o forro, ou seja, o aparecimento dos “culs-de-lampe” entre as colunas para receberem as imagens, dantes colocadas dentro de nichos (Fig. VIId) (idem, p.65).

Percebemos na transcrição acima, nos termos sublinhados, que a análise objetiva desejada pelo autor, se estabelece por meio de comparações entre o objeto abordado e seus possíveis precedentes tipológicos, de modo a encontrar, ou definir o tipo original, e conseqüentemente, seus afiliados. Isso permite, segundo ele, uma datação precisa das peças, uma classificação de tempo e espaço, que proporciona o agrupamento tipológico dos objetos artísticos: tal retábulo pertence a tal escola, ou vertente barroca, presidida por tais estilos, precedido por tais objetos, com sua origem em tal obra, fundamental para a compreensão desse grupo.

Diferentemente do que poderíamos esperar, pelos desenhos elaborados, a análise pouco se pauta pela leitura morfológica, através dos esquemas compositivos, e quando aparece é adjetivada pelas sensações que provocam no observador. E nesse caso, ele próprio.

A representação do traço dos objetos de arte e arquitetura destacados por Lúcio Costa, se desenha basicamente por três modos: esquemas bidimensionais de plantas e elevações; desenhos de fachadas, também bidimensionais; e desenhos tridimensionais de detalhes. O traço é contido, comedido. Não é um risco corrido, fluido, e as perspectivas, quando aparecem, são de observação. Nem sempre revelam as sensações presentes no texto. Parecem instrumentos de análise dos objetos artísticos, voltados à compreensão estrutural da forma, que decididamente não se rebate no texto. Assim, ele classifica e caracteriza o objeto, o desenho o decompõe estruturalmente, mas a relação entre os textos

escrito e pictórico, não se estabelece – um é descritivo e qualifica o objeto por meio de sensações, o outro é frio, dissecatório, busca a estrutura, mas não a lê. A única possibilidade relacional entre ambos é aquela que submete o desenho, a iconografia, e o texto ao esforço classificatório. Aí sim, cada qual tem sua função: o desenho do esquema reduz a forma a uma classe, a imagem a exemplifica, e o texto a descreve, e qualifica, dá o caráter.

A análise, ou uma tentativa, que Lúcio Costa faz do púlpito da Igreja de Santo Alexandre, em Belém do Pará, é representativa dos choques evidenciados por esse esforço:

São também do terceiro período, além do altar do Santíssimo na igreja da Baía, de que trataremos depois, os numerosos altares e principalmente os púlpitos de Sto. Alexandre em Belém do Pará. Na composição e na talha de uns e de outros observa-se o mesmo acento bárbaro referido anteriormente, quando aludimos à arquitetura dessa igreja. Mas, apesar da técnica grosseira, do que resultou, por vezes, um aspecto quase grotesco, apesar da falta de escala e de meia tinta, o arrojo plástico e o sentido apaixonado da concepção dos púlpitos revelam um tal fervor, tamanho arrebatamento, que a sua análise não cabe dentro dos limites comedidos de uma crítica objetiva. A impetuosidade com que as formas irrompem pela parede acima tem mesmo qualquer coisa de telúrico, fazendo lembrar esculturas hindus talhadas sobre encosta de montanha (Fig. 34) (idem, p.66).

Antes de reconhecer-se incapaz de ler uma obra desse caráter, o texto revela uma admiração, irritada, conflituosa, mas uma perplexidade do autor perante um objeto “bárbaro”. A barbaridade é uma exceção à regra e desse modo, impassível de uma objetivação classificatória. Assim, a classe exclui a exceção, ou melhor, a classifica como tal.

Caminhando para o fechamento de seu trabalho, o autor aborda ainda, sem contudo aprofundar-se nos temas, as artes pictórica e imaginária. Quanto às pinturas manifestadas nas igrejas jesuíticas, as divide em dois grupos distintos: o primeiro caracterizado pela pintura de painéis em forros de caixote, ou por desenhos de motivos geométricos, arabescos e florais; o segundo, já no século XVIII, definido pela representação de motivos arquiteturais, principalmente nos tetos,

[...] em conformidade com a nova concepção ilusionista barroca, inaugurada na Europa, no século anterior [...] (idem, p.83),

com a intenção de gerar as sensações de altura e profundidade, como uma extensão “natural” da nave da igreja, e definida por elementos da arquitetura.

Nesse momento, o autor tece o seguinte comentário:

As preferências por esse partido, tão engenhoso, que consiste no emprego de elementos arquitetônicos pintados em perspectiva – balaustradas, colunas, platibandas, etc – procurando-se dar assim a impressão de que a nave se abre, da cimalha real para cima, diretamente para o azul do céu, onde aparecem os santos e Nossa Senhora, num resplendor de glória entre as nuvens e os anjos – são a melhor prova de que ainda havia nos artistas barrocos aquela mesma preocupação que atormentou os arquitetos medievais, isto é, a de conseguir exprimir, graças ao recurso de expedientes plásticos e técnicos apropriados, a idéia de ascensão. Apenas, de acordo com o espírito mais objetivo da época, em vez de recorrerem a malabarismos de estereotomia para manterem as ogivas equilibradas a uma grande altura, eles recorreram à pintura e assim atingiram, num salto, o próprio céu (idem, p.83).

A idéia de ascensão permanece desde o medievo. Altera-se a forma, da elevação real da nave para sua ilusão, e nesse caso, uma representação muito mais sedutora que a anterior, pois ali se sente a força expressiva do céu e suas personagens bíblicas; muito mais objetiva afinal.

Essa colocação no mínimo irônica se refere à conclusão desconcertante do texto – todo o seu final será dedicado a rechaçar a idéia, apregoada por muitos autores contemporâneos, sem denominação do autor, da teatralidade implícita da arquitetura barroca. E aqui podemos relacioná-la àquela condenação feita no início, dos exageros cometidos por esses autores que trataram, de alguma maneira, a questão barroca.

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

Esta imagem, no fundo, afinal, pejorativa, não deve ser aceita assim sem maior exame, mormente no que diz respeito às nossas igrejas – muito particularmente às jesuíticas, geralmente concebidas dentro do melhor espírito litúrgico – afim de restringi-la as suas devidas proporções (idem, p.87).

Certamente as manifestações artísticas jesuíticas foram inflamadas pelo “melhor espírito litúrgico”, e certo é também que o teatro era o instrumento catequético de maior alcance, tanto para os indígenas quanto para os colonos, e desse modo, a arquitetura dessas igrejas era litúrgica, era catequética, e era teatral. Mas o teatro ao qual Lúcio Costa se refere não é esse teatro jesuítico, que tinha nos terreiros, adros e naves, os seus espaços de realização. É dos teatros do século XIX, “de estuque” e douramentos como diz ele, dos salões, da dissimulação, das aparências efêmeras, tanto que seu maior argumento é frizar que as nossas igrejas já eram velhas quando surgiram os teatros do século XIX.

Continuando sua argumentação contra a comparação do barroco com os estuques dos teatros, lembra ele, novamente, as igrejas góticas, para reforçar suas diferenças com as “nossas” igrejas barrocas, onde o altar-mor é o ponto focal de toda a composição interior. Não há, portanto, nada além do altar como acontecia nas góticas; o altar é o fim.

Para nós, porém, a imagem parecerá sempre artificiosa e insincera, porquanto a nossa idéia de igreja não está de forma alguma, condicionada à lembrança das igrejas góticas. Pelo contrário, igreja, para nós, é mesmo assim: é o coro logo por cima da entrada; é a nave com as suas tribunas e os púlpitos em evidência; é o arco-cruzeiro; é o altar-mor com o seu retábulo, bem resguardado lá no fundo da capela e para onde converge toda a composição, uma vez que a igreja acaba de fato ali. Igreja barroca não é, portanto, nem salão nem teatro – é simplesmente igreja (idem, p.88).

É evidente que o que está em jogo aqui, é o embate entre a verdade e a falsidade, e nesse caso as igrejas barrocas, descritas assim, são a pura representação do real, e o teatro do século XIX, a expressão do falso, do inverossímil, da dissimulação. Teríamos retornado aqui à idéia do simulacro? Da verdade de expressão da liberdade barroca contra os academismos do renascimento, ou mesmo dos neoclassicismos do século XIX?

Adiante, o autor vincula o termo “encenação”, que com toda certeza era legítima nas igrejas barrocas, tanto quanto nas góticas, ao termo “estilo” – encenar, para ele, é caracterizar estilisticamente – e o estilo, nada mais é que a expressão da sua época, algo extrínseco à arte, que verdadeiramente, é a espacialização do seu tempo, um resultado, puro, de condicionantes sociais, políticos e econômicos, entendidos como um conjunto de fatores. Assim:

Quando as catedrais eram góticas, também eram góticos o edifício da municipalidade, a casa das corporações, o castelo e a cozinha do castelo. Quando as nossas igrejas se faziam de pau-a-pique, de taipa de pilão ou de pedra e cal, as casas dos governadores, as casas de câmara e cadeia e as casas de morar toda a gente também eram feitas com a mesma técnica, repetindo, umas e outras, os mesmíssimos pormenores e obedecendo à mesma comodulação. As diferenças de aspecto decorriam, muito naturalmente, das diferenças de programa, de proporções e de intenção (idem, p.88).

O nosso “estilo” colonial, portanto, é determinado pela técnica de construção empregada e definida pela função do edifício. Assim esse estilo adquire legitimidade e autenticidade – é a expressão das necessidades reais, e conseqüentemente, imbuído de sinceridade com o seu tempo, que é o caráter maior, ou o mais nobre da arquitetura, a expressão de sua época.

E se a igreja pretende, como sempre fez no passado, acertar o passo com os tempos – rumo a essa nova idade que deverá surgir da “débacle” atual – terá de construir as casas de Deus do mesmo jeito que se faziam, já desde 1854, os chamados “palácios de cristal” e como se fazem as fábricas hoje em dia, não para se tornar mais burguesa ou para se proletarizar, mas, simplesmente, porque foi naquelas estruturas de exposição e nestas de caráter industrial que a nova técnica de construir e o estilo decorrente dela puderam desenvolver-se sem compromissos, em toda a sua pureza, pela primeira vez (idem, p.91).

A técnica moderna impõe o estilo moderno, ou melhor dizendo, o estilo novo, ou ainda, a maneira moderna de fazer arquitetura. Tudo nos leva a crer que existe uma relação estreita, imbricada, entre esse novo *modus operandi* da arquitetura, moderna, e a forma de olhar, interpretar a sua história. Ambas partem das necessidades da época, que determinam os programas, que por sua vez, tem funções a cumprir, a desempenhar, e que deve, portanto, responder a esse quesito, compondo-se da melhor maneira, o espaço, nesses princípios. O artista, ou o arquiteto, e nesse caso também o historiador da arquitetura, tornam-se os instrumentos, os agentes de realização desse ensejo. Olhar à luz aquilo que se quer ver.

Após a conclusão, Lúcio Costa insere uma espécie de apêndice, na verdade, um relato escrito durante uma viagem que fez, em 1937, aos Sete Povos das Missões, no Rio Grande do Sul. Começa afirmando que esta manifestação jesuítica, acontecida no sul do país, e vinculada às Reduções da Província Jesuítica do Paraguai, são completamente distintas e radicalmente diferentes da obra dos jesuítas realizadas no resto do país. Justifica essa distinção argumentando que as Reduções seriam verdadeiras cidades, ou burgos construídos e geridos pelos próprios padres. Destaca a qualidade do desenho dessas cidades, centralizado por uma grande praça, culminada pela igreja e colégio, ladeada e definida pelas moradias das famílias indígenas, e organizada racionalmente na distribuição disciplinar das várias atividades e funções que abrigava. Um todo composto com simetria e monumentalidade.

A planta de todos eles obedecia a um padrão uniforme preestabelecido. Os quarteirões, com as colunas dos alpendres em fila e bem alinhadas, se arrumavam como regimentos em volta da praça. Tudo se distribuía e ordenava com uma disciplina quase militar. Os jesuítas revelaram-se, nestas missões, urbanistas notáveis, e a obra deles, tanto pelo espírito de organização como pela força e pelo fôlego, faz lembrar a dos romanos nos confins do império. Apesar do atual desmantelo, ainda se advinha, nos menores fragmentos, uma seiva, um vigor, um

“impulso”, digamos assim, que os torna – estejam onde estiverem – inconfundíveis (idem, p.95).

Há várias comparações para caracterizar a ação dos jesuítas – à ordem militar, ao padrão disciplinar, à organização dos romanos – que os tornam típicos, reconhecíveis em qualquer lugar, em qualquer época. Há uma ordem uniforme que preside essa manifestação social, política e econômica. E se há força e uniformidade, há coesão e poder em sua representação. Há uma profunda admiração. As missões, cidades edificadas pelo poder da fé, algo superior, perceptível até nos fragmentos; sobrados. Poder de expressão desses formidáveis urbanistas da ordem. É impossível não ver em suas palavras, o mesmo desejo de ordem, disciplina, monumentalidade, que presidem a concepção do espaço urbano da sua Brasília. Há até analogias formais entre o desenho da fé jesuítica em sua ordem, e o desenho da fé de uma nação, no progresso. Mas isto já é conjectura.

Bibliografia:

COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. **Revista do SPHAN**, Rio de Janeiro, nº 5, 1941.

COSTA, Lúcio. **Lúcio Costa: registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

MASSERAN, Paulo Roberto. **Teatros Paulistas no ciclo do café: tipologia e arquitetura**. Dissertação (mestrado em arquitetura e urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, USP, São Carlos-SP, 1998.

TELLES, Augusto Carlos da Silva. **Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/FAE, 1985.