

A concepção arquitetônica de Aleijadinho — Igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto.

Raquel Quinet Pifano *

Abstract

This article consist on a study of the church of São Francisco de Assis at Ouro Preto, masterpiece of Aleijadinho. However it was already matter of many eager studies and researches the historiography concerned is no general assent on his artistic skill. Also, the overwhelming difficult to comprehend, on its total, his skill over spotlight of the european artistic pattern. Attempts to define his knowledge on the barroque architecture, showing his effort to creat popular works which are product of brazilian colonial period.

Key Words: Aleijadinho - architecture - colonial barroque

Resumo

O presente artigo consiste na análise da Igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto, autoria atribuída a Aleijadinho. Apesar de ser tema de muitas pesquisas e constantes avaliações, a historiografia pertinente não aponta um consenso quanto a seu estilo artístico. Destaca-se assim a dificuldade de compreender, em sua totalidade, a obra de Aleijadinho somente à luz dos estilos europeus. Através da comparação entre a produção arquitetônica de Aleijadinho e o modelo italiano, tenta-se perceber seu entendimento da arte barroca, evidenciando-se o acentuado caráter popular de sua obra, fruto da condição colonial.

Palavras chaves: Aleijadinho - arquitetura - Barroco Colonial.

* Mestre em História Social da Cultura pela PUC-RIO e prof.ª substituta de História da Arte do Departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Aleijadinho, artista barroco colonial

A complexidade da obra de Aleijadinho começa, justamente, pela dificuldade em identificá-la exatamente com um estilo europeu. A diferença entre o modelo europeu e a forma resultante de sua assimilação é marcante. Aleijadinho, artista colonial, incorpora, a partir do modelo imposto pela metrópole, a tipologia de determinados estilos artísticos europeus, que conhece, sobretudo, através das gravuras¹, como a voluta e a rocalha, e lhe imprime outro sentido, conseqüência de uma situação histórica colonial.

A análise da igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto, arquitetura atribuída a Aleijadinho, construída sobre a comparação com a arquitetura barroca italiana, geradora de modelo para toda Europa, nos permite compreender melhor o processo de assimilação da arte erudita pela colônia, além, obviamente, do entendimento mais aprofundado da poética de Aleijadinho.

Barroco colonial trai certo antagonismo, contudo, é exatamente seu caráter contraditório que melhor expressa a ambigüidade da arquitetura de Aleijadinho. O enunciado "Barroco Colonial" não exprime intenção consciente da Colônia de assimilar o Barroco e adaptá-lo às suas condições específicas, mas justamente o oposto: mostra a assimilação inconsciente dos valores europeus através da arte. Logo, o termo colonial encerra um importante conceito e de sua compreensão depende a avaliação (e valorização) da obra do artista mineiro. O termo pressupõe a falta de consciência do colono de sua condição de dominado e explorado pela Metrópole. Como bem o coloca o historiador Ilmar R. colonial de Mattos, inexistente a constatação de uma realidade colonial conflitante com a realidade metropolitana:

Com efeito, se a relação colonial se tornava possível pela diferença essencial entre a Metrópole e a Colônia, o ato de produção e reprodução desta relação acabava por mascarar não só o nexa colonial como também a violência que garantia e possibilitava a expropriação, de tal modo que não se tornava explícito na consciência daqueles que construíram um "Mundo Novo" [...] o caráter de exploração que ela encerrava em proveito de outro mundo — "Antigo" dizem².

1 As gravuras são reproduções, nem sempre de boa qualidade, das obras européias. O que dificulta o conhecimento do artesão colonial dos grandes mestres europeus.

2 MATTOS, Ilmar Rohboff de. *A moeda colonial*, in: *O Tempo Saquarema*. São Paulo, HUCITEC, [Brasília, DF, INL]; 1987, p. 19. (Estudos Históricos)

O colono não tem ciência de sua realidade objetiva: realidade de exploração e obediência. Ilmar R. Mattos segue afirmando:

Somente a partir da crise do sistema colonial, a partir do último quartel do século XVIII distinguiu, tornou-se possível a constatação daquela diferença. Lento reconhecimento, num processo não linear, que tanto supõe a distinção inicial entre mazombos e reinóis, quanto a constatação do antagonismo entre interesses dos habitantes da Colônia e da Metrópole, para finalmente se constituir na condição subjetiva fundamental do processo de emancipação³.

Colonial, portanto, significa a ausência do reconhecimento da realidade objetiva e, obviamente, da realidade subjetiva (descontentamento), móvel da ação: romper o estado de submissão à Metrópole. Em contrapartida, é possível observar na obra de Aleijadinho certa expressão de sua subjetividade – porém, esta não se manifesta plenamente⁴.

Da condição colonial resulta o estatuto social do arquiteto na sociedade mineira setecentista, ou seja, o estatuto de mestre-de-obra. O próprio conceito de arquiteto é posto em xeque, pois esta não é entendida como atividade intelectual⁵. A clara diferença entre o estatuto social do poeta e do artesão em Minas colonial explica tal assertiva. Em pleno século XVIII, o sistema de arte em Portugal conserva um caráter marcadamente medieval, uma vez que considerava a poesia arte liberal e a escultura, pintura e arquitetura artes mecânicas, com estatuto correspondente⁶. Na colônia, apesar do papel e função do poeta não serem bem definidos⁷ (a função da poesia subsiste à função burocrática), a participação na esfera burocrático-administrativa, reservada aos ilustres, por si só, distingue o trabalho liberal do poeta do trabalho mecânico do artesão. Enquanto as artes literárias ficam a cargo dos jovens diplomados na metrópole, procedentes de famílias abastadas, aos homens pobres e iletrados cabe o exercício da pintura, escultura e arquitetura. Dificilmente um jovem de boa família ingressa no ofício de artesão⁸, pois o trabalho manual não é considerado atividade nobre⁹.

3 Ibidem.

4 Já para Joel Neves, "o barroco mineiro materializava em suas formas o absoluto do eu individual do artista, numa espécie de euforia ou auto-afirmação romântica — prenúncio de uma liberdade interior a ser conquistada a despeito do jugo colonial". NEVES, Joel. *Idéias filosóficas do Barroco mineiro*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, EdUSP, 1986, p. 132. (Coleção reconquista do Brasil, 2ª Série; v.98)

5 Sobre a relação arquitetura/arte liberal, ver PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. [Tradução Paulo Neves] São Paulo, Martins Fontes, 1994.

6 BOSCHI, Caio César. *O Barroco mineiro: artes e trabalho*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

7 CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6ª ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.

8 Exceção feita a Mestre Ataíde, rapaz de boa procedência. A sua melhor colocação na sociedade mineradora deve-se não ao ofício de pintor, e sim à carreira das armas.

9 MELLO E SOUZA, Laura. *Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro, Graal, 1982. (Biblioteca de História, v 8)

Se a pintura, a escultura e a arquitetura não são experiências intelectuais, liberais, os pintores, escultores e arquitetos não são artistas e sim artesãos. Uma vez artesãos, situam-se na esfera da arte popular e não erudita¹⁰.

Igreja São Francisco de Assis em Ouro Preto: um monumento?

Em Vila Rica, a presença de ordens terceiras foi, se não determinante, pelo menos de grande peso para o desenvolvimento das artes, sobretudo da arquitetura religiosa. A partir da segunda metade do século XVIII, as Irmandades religiosas e as Ordens Terceiras foram as grandes promotoras das artes. Sendo a Ordem Terceira de São Francisco de Assis uma das mais "aristocráticas" da região, preocupa-se em erigir um templo representativo de sua riqueza e poder¹¹, contudo, não exatamente um monumento¹². "*O monumento representa a autoridade e os valores que ele é chamado a traduzir em sua retórica*"¹³, e a igreja São Francisco de Assis (fig. 1), à princípio, não seria representação da autoridade da Igreja católica. Sem dúvida, para a região, o edifício é imponente, mas isto, por si só, não basta para lhe conferir monumentalidade. Se o princípio de autoridade assenta-se sobre valores históricos e ideológicos, a autoridade da Igreja Católica na região mineradora pode ser colocada em xeque, pois seus valores históricos não correspondem, integralmente, à história daquele povo de formação cultural tão recente¹⁴. É oportuno, senão obrigatório, perguntar sobre a compreensão da história para tal povo e, obviamente, para Aleijadinho.

10 BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna, Europa 1500 - 1800*: [tradução: Denise Bottmann]. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

11 Tal intenção é comprovada pela alteração do risco da portada devido à disputa entre as Ordens. Em julho de 1774, a ordem dos franciscanos terceiros de São João del Rei aprova o risco de Aleijadinho de uma portada ricamente esculpida em pedra-sabão. No mesmo ano, novo risco é encomendado pelos franciscanos de Vila Rica. MARTINS, Judith. *Dicionário de artífices e artistas dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro, ISPHAN/Mec, 1974, 2v.

12 É importante frisar a participação do encomendante nos projetos artísticos, pois, por serem letrados e os artesãos iletrados, é possível que influíssem de maneira significativa na concepção da obra ao instruir e orientar sobre temas, indicar gravuras, modelos, transmitir informações sobre a arte européia. Apenas à título de exemplo, Tomas A. Gonzaga era um irmão terceiro de São Francisco e concluiu seus estudos na metrópole.

13 ARGAN, Giulio Carlo. *L'age baroque*. Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1994, p. 41.

14 A colonização das Minas tem início no final do século XVII. Aos poucos, os acampamentos dos primitivos arraiais vão cedendo lugar à fundação de cidades. Nossa Senhora do Carmo, Vila Rica, Vila Real de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, hoje Mariana, Ouro Preto e Sabará, respectivamente, são fundadas em 1711 e Rio das Mortes (São João del Rei) em 1713. Em 1714, Vila Rica torna-se sede do governo. BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Record, 2v, 1984.

Fig. 1 - Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Ouro Preto, Minas Gerais



A noção de sujeito histórico surge, como se sabe, no Renascimento; o pensamento humanístico, que tem na arte parte essencial, modifica profundamente a concepção vigente de tempo e espaço. A história é o meio de ordenar racionalmente a diversidade dos eventos no tempo, enquanto a perspectiva é o meio de ordenar racionalmente a diversidade do real sob a

forma unitária do espaço¹⁵. Os artistas do Renascimento retornam à antigüidade greco-romana, descobrem e estudam sua arte, sua cultura e seu pensamento; refazem conscientemente um percurso histórico a partir do qual criam — tal empreendimento necessita de algumas centenas de anos. Para o Barroco Católico, a história é o percurso cumprido pela humanidade em direção à salvação; conseqüentemente, voltar atrás é pecado. Assim o Barroco desenvolve, alarga, enfim, reinventa a cultura clássica¹⁶ mas basicamente conserva a concepção de história inaugurada pelo Renascimento. Para a cultura colonial, por sua vez, antigüidade clássica é expressão sem significado histórico; sequer é referência histórica. A colônia, enquanto civilização, possui tempo de existência muito curto. Para o colono mineiro, o passado histórico europeu não tem sentido pleno¹⁷: quando elementos da antigüidade clássica aparecem na arquitetura colonial, como as colunas jônicas da fachada da igreja São Francisco de Assis, são esvaziados de seu significado histórico e adquirem outra função. O colono não tem como pensar o passado, porque ele não se impõe como realidade: suas dimensões são o presente e o futuro próximo. Tarefa inglória: pensar o futuro sem conhecer o passado. Logo, o presente é conseqüência de uma sucessão de eventos cujo curso o homem colonial não tem como intervir; restando-lhe algumas referências de uma civilização que tem um oceano de distância como modelo de presente. Todavia, há que se perguntar se movimentos como a Inconfidência Mineira — no campo da política — e a arte de Aleijadinho — no campo das artes — não trairiam um esforço de submeter o presente e o futuro à ação do homem?

Parece-me precipitado chamar de monumento a igreja São Francisco de Assis, o que em nada lhe subtrai importância enquanto objeto artístico. O monumento só é concebível na dimensão da capital, e esta só é possível nos limites do Estado absoluto¹⁸. Capital colonial é algo que soa contraditório, pois falta à colônia do Brasil unidade nacional¹⁹, imprescindível ao surgimento da capital. Vila Rica, sem dúvida, é centro urbano importante no contexto colonial, daí a lhe atribuir o conceito de capitalidade vai um mundo. No que tange a concepção urbanística, ela em muito difere da capital européia, como, por exemplo, Roma. Se o monumento possui

15 ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell' arte italiana*. Firenze, Sansoni per la Scuola, 26ª edição, 1989, v2.

16 ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell' arte italiana*. Firenze, Sansoni per la Scuola, 1988, v 3.

17 Pelo menos, no que se refere ao povo colonial. Já a elite possui melhor compreensão da antigüidade clássica. O artigo do segundo Vereador de Mariana sobre os fatos notáveis da província, 1790, por exemplo, mostra bem como a antigüidade greco-romana participava da concepção artística da elite colonial, porém, cabe assinalar que participava como referência e não efetivamente.

18 ARGAN, Giulio Carlo. *L' age baroque*. Genève, Editions d' Art Albert Skira, 1994.

19 MATTOS, Ilmar Rohboff de. *A moeda colonial*, in: *O Tempo Saquarema*. São Paulo, HUCITEC, [Brasília, DF, INL]; 1987. (Estudos Históricos)

função de "articulação viva do conjunto urbano"²⁰, os traçados das cidades também são considerados monumento. A estrutura monumental orienta tanto a arquitetura quanto o traçado da cidade, o que resulta em regularidade geométrica: xadrez ou estrela. Como afirma Sérgio Buarque de Holanda, as cidades de colonização portuguesa carecem de um plano urbanístico, resultado da falta de projeto de colonização²¹, o que redundou na falta de estrutura monumental, não somente da cidade, como da arquitetura. No traçado de Vila Rica, a Igreja São Francisco de Assis não tem a função de articular a malha urbana. Ela não se liga às casas em seu redor, até pela própria topografia da cidade: a rua à sua direita encontra-se abaixo de seu nível, e do lado esquerdo há a mureta que interrompe bruscamente a passagem do espaço de prédio (igreja) ao do casario. Também as ruas não convergem para ela; parecem mesmo desviar-se dela.

No desenvolvimento urbanístico da cidade barroca a fachada tem papel fundamental. Como objeto visual, pertence menos ao edifício do qual faz parte, do que à praça e à rua; a fachada é ainda mediadora entre duas entidades espaciais distintas, o interior e o exterior. Através de elementos côncavos — nicho — e convexos — colunas, pilastras — estabelece a comunicação entre o espaço interno e externo, daí resulta ser "organismo urbano essencial"²². O mesmo não ocorre com a igreja São Francisco de Assis²³. Apesar de Aleijadinho lançar mão de elementos côncavos e convexos que projetam a igreja para o exterior, a praça na qual se situa funciona como limite ao seu desenvolvimento espacial. Mais que artifício visual, tal limite é físico: a mureta cerca o terreno e isola a igreja do conjunto urbano. Como elemento de repressão à projeção do edifício no espaço, dificulta sua comunicação com o conjunto urbano.

A cúpula barroca, ausente na Igreja São Francisco de Assis, revela "monumentalidade" por seu conteúdo simbólico, proteção espiritual da Igreja Católica ao mundo terreno. A inexistência de cúpula é comum às igrejas coloniais e à tradição portuguesa. Tal ausência pode ser compreendida como a antítese popular da obra de Aleijadinho.

Em relação à planta desta igreja (Fig. 2 na página seguinte), embora a fachada ganhe movimento com o jogo de curvas e contracurvas, permanece aparentemente fiel à tradição dos traçados retangulares do estilo

20 ARGAN, Giulio Carlo. *L'age baroque*. Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1994, p. 41.

21 HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O semeador e o ladrilhador*, in: *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1984.

22 ARGAN, Giulio Carlo. *L'age baroque*. Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1994, p. 104.

23 A construção da igreja é iniciada antes de se obter a licença que viria do reino, devido à demora da mesma. Sendo assim, data oficialmente de 1766 o início da construção, mas já em 5 de dezembro de 1771 a capela-mor foi benta e o corpo da igreja já se encontra coberto de telhas — cinco anos é tempo demasiado curto para tal fase da construção. TRINDADE, Raimundo. *São Francisco de Assis de Ouro Preto*. Rio de Janeiro, MEC, 1951.

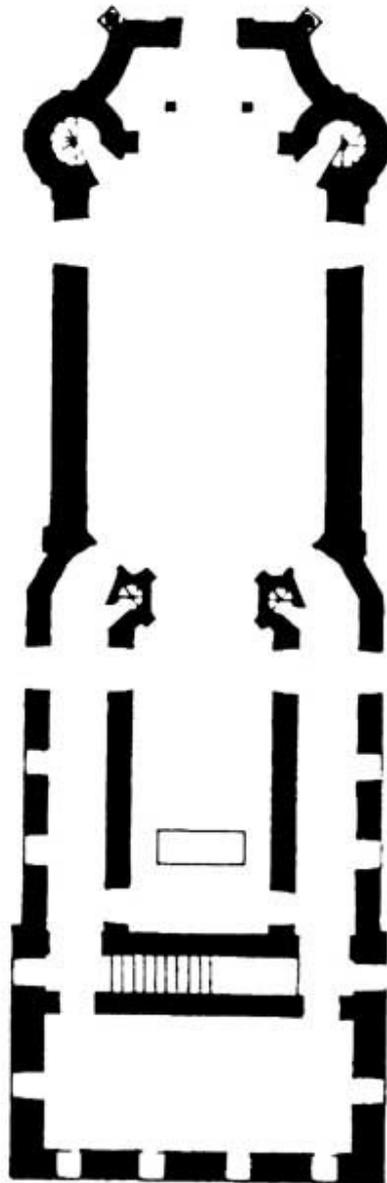


Fig. 2 - Planta da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Ouro Preto, Minas Gerais

Jesuíco²⁴. Em favor da tradição, Aleijadinho suprime as duas naves laterais, garantindo ao espaço da nave certa imobilidade — em Minas somente as igrejas matrizes seguem o partido de três naves. Em contrapartida, Aleijadinho inova a planta ao recuar as torres redondas que se fecham para trás no corpo da igreja. Ao recuar as torres, suprime os dois ângulos retos, formados pelo encontro das paredes, transformando-os em corpos convexos. Faz o mesmo com os dois ângulos restantes. As paredes convexas em lugar de ângulos retos e o deslocamento dos púlpitos para o arco-cruzeiro, dificultando a passagem da nave para a capela mor, contraem o espaço e prolongam-no em altura, obrigando a massa de ar a subir, movimento a ser completado pelo teto abobadado com pintura ilusionista de Manuel da Costa Ataíde. Tal supressão dos ângulos lembra o recurso usado por Borromini no convento de *San Carlo*, em Roma, a fim de reduzir o espaço do claustro. A contração espacial é um dos pontos de contato entre as poéticas de Borromini e Aleijadinho. Aleijadinho não repete meramente formas tradicionais; ele as assimila e inova. Sendo assim, seria legítimo atribuir a Aleijadinho certa consciência histórica, por entender sua obra como inovação que se dá a partir da compreensão da tradição artística colonial?

O conteúdo simbólico

A arquitetura barroca preserva a morfologia e tipologia classicista sem maiores inovações. De seu vocabulário formal constam colunas, pilastras, arcos, frisos, etc, ou seja, conserva elementos antigos mas altera-lhes as leis de proporção e simetria. Tais elementos, em sua origem, são a forma plástica de uma função estática; com a evolução da técnica construtiva, a função estática é separada da função de equilíbrio de valores plásticos. Por tais elementos conservarem o aspecto de quando integravam um sistema de forças e de figura espacial, tornam-se símbolo de uma função não mais em vigor: à função real sucede a função simbólica. O símbolo, signo de interpretação, cujo valor é prático e comunicativo, não tem valor intelectual. Assim, elementos arquitetônicos clássicos são remetidos à função puramente representativa.

24 "As igrejas construídas em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII pertencem a um estilo arquitetônico conhecido no Brasil como estilo Jesuíco, embora não se limite, de modo algum, às igrejas construídas pela Companhia de Jesus. (...) As características principais do estilo jesuíco são o tratamento da edificação em serenas superfícies retangulares tanto em plantas quanto nas elevações e desenho dos vãos, bem como a ausência de decoração externa, compensada por uma espantosa exuberância na ornamentação interna". In: BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*; [Tradução Isa Mara Lando]. São Paulo, Nobel, 1991, p. 28.

Negar o aspecto simbólico da igreja São Francisco de Assis me parece injusto. Certamente, seu conteúdo simbólico sofre interpretação distinta da simbologia barroca italiana e mesmo européia. A coluna jônica, elemento clássico da fachada da igreja não é símbolo de uma função construtiva extinta, simplesmente porque tal referência não tem sentido na colônia. Na arquitetura barroca italiana, quanto menos a presença da coluna clássica justificar-se pela antiga função estática, mais evidente será sua significação simbólica. A tal significação soma-se a de símbolo da firmeza da fé católica. Opostamente, na Igreja São Francisco de Assis a coluna cumpre função plástica, ordenar a visualidade do edifício, marcar o ritmo e reiterar a verticalidade do prédio, além de contraponto convexo à concavidade das paredes laterais flexionadas. Tal efeito de verticalidade que orienta o conjunto é obtido graças às desproporções da fachada — da altura em relação à largura. Por outro lado, o volume do edifício trai certo peso que se opõe àquela tendência vertical. O efeito de solidez, aliado à robustez, é obtido através de grandes áreas de massa e ausência de contrastes entre cheios e vazios na fachada. Soma-se a estes o tratamento do embasamento, característico da arquitetura religiosa local. Sua descontinuidade, não segue a altura da base das colunas e das pilastras, aumenta o peso do edifício; como se estivesse comprimido pelo peso da massa robusta da igreja. Em oposição, quando eleva sua altura nas bases das colunas e pilastras, impulsiona-as acentuando o ritmo vertical. A tensão provocada pela oposição vertical-horizontal é um dos artifícios que concorre para a contração do espaço externo do edifício. À princípio, não há nos elementos “clássicos” significação simbólica, pelo menos quanto à sua função; todavia, o volume, as paredes com poucos vãos, a falta de intervalos, as grandes áreas de massa, evocam as primeiras edificações civis na colônia: as fortificações militares. Associação clara da Igreja católica ao poder Real²⁵. A solidez da igreja-edifício é associada à solidez da Igreja Católica. O edifício simboliza a proteção da Igreja católica aos fiéis naquela terra pagã, a disposição de luta contra os exércitos pagãos: é a igreja guerreira. A aludida proteção talvez fosse mais física do que, propriamente, espiritual: num lugar onde perduravam os tribunais de Santo Ofício²⁶, tal “proteção” não ocorria apenas ao nível do simbólico. A referência às fortificações chega a ser explícita, como as gárgulas em forma de canhões e as duas bombas que ladeiam a cruz da penitência. Neste sentido, embora distinta da simbologia barroca italiana, porque esta é histórica, a igreja não é totalmente destituída de qualidade alegórica.

25 É certo que a igreja católica na colônia sempre esteve submetida ao poder Real. BOSCHI, C. *Os leigos e o poder*. São Paulo, Ática, 1986.

26 MELLO E SOUZA, Laura. *O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

O ilusionismo psicológico

A estrutura arquitetônica barroca privilegia mais o espaço visual do que o espaço propriamente arquitetônico²⁷. O espaço visual considera na mesma medida, tanto as condições objetivas da visão, quanto seu valor psicológico. Busca efeitos visuais que criam a ilusão e provocam a imaginação do espectador; uso que explica, por exemplo, a contração espacial de Borromini, cujo efeito visual, ilusório, é obtido através de dimensões desproporcionais dos elementos. O valor psicológico na igreja São Francisco de Assis não é ausente. A preocupação com os efeitos visuais da obra são manifestos, o que permite incluí-la no âmbito da arte barroca. Aleijadinho faz largo uso das massas, das relações desproporcionais de grandezas, evita os vãos, expõe o edifício a uma luz rasante, visa à máxima contração espacial, invertendo mesmo a função da perspectiva para reduzir ao invés de prolongar o espaço. Enfim, cria efeitos visuais e psicológicos, assimilando certas sofisticadas da arte erudita ao entendimento de um mestre construtor. O resultado: o barroco colonial.

A parte central da fachada de São Francisco de Assis salienta-se à frente e se une às torres, recuadas por intermédio de paredes côncavas, o que lhe proporciona certo movimento; movimento acentuado pela colunas jônicas cuja função construtiva é meramente suportar dois fragmentos de entablamento que, na imaginação do espectador, descrevem um terço de esfera a contornar o óculo fechado, destacando-o como elemento central da fachada. Esse é um artifício que perspectiva o espaço no sentido de reduzi-lo e não prolongá-lo — solução borrominesca. Em lugar do óculo Aleijadinho coloca o alto-relevo com a figura de São Francisco de Assis, interrompendo o entablamento. Tal elemento lembra o elemento "oval", preenchido por uma imagem, que rompe o coroamento do edifício colocado por Borromini em *San Carlo*²⁸.

Outro artifício é a ilusão de movimento vertical e rotatório do edifício, provocado pelas torres cilíndricas — elemento inédito nas Minas — cujas frentes apresentam pilastras em lugar de janelas, de tal forma que, embora redondas, causam a impressão de colocadas obliquamente. Efeito

27 ARGAN, Giulio Carlo. *L'age baroque*. Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1994.

28 Existem, na arte de Aleijadinho, certas características que o aproximam do barroco de Borromini, o que poderia ser justificado pelo fato da arte de Borromini ter tido maior alcance fora da Itália, uma vez que interpreta e exprime mais a aspiração espiritual do indivíduo e da comunidade do que a autoridade espiritual da Igreja e do Estado. Evoca cenas exóticas, motivos clássicos raros, fascina-se pelo arcaísmo da arte do medievo, como no campanário de *Sant' Andrea delle Fratte*; assim coloca a arte além do tempo, como expressão de uma espiritualidade que pode ser de todo homem, qualquer que seja sua cultura. ARGAN, Giulio Carlo. *Storia Dell'Arte Italiana*. Firenze, Sansoni per la Scuola, 1988, v. 3.

Teria Aleijadinho conhecido, mesmo que por meio de gravuras, a obra de Borromini para sofrer sua influência?

prolongado pelos altos coruchéus piramidais que apresentam as arestas e não as faces.

Aleijadinho compensa as grandes áreas de massa, onde a luz incide sem maiores interrupções, com o pronunciamento da parte central da fachada e o emprego de paredes côncavas, o que lhe permite modular a luz. Pela rara presença de contrastes entre cheios e vazios, como pequeno número de janelas, de colunas, ausência de nichos, enfim, de elementos arquitetônicos que possibilitam variar a frequência da luz, consegue uma luz rasa. Na escultura, obtém o mesmo efeito da luz por meio de talhos rasos e severos. A escultura da portada não é apenas elemento decorativo: é a solução encontrada por Aleijadinho para vibrar a luz, uma vez que a área plana da fachada por si só não seria suficiente para manter a modulação da luz. Ao incidir sobre a talha da portada, aumenta sua vibração correspondendo à sua elevação na escala de valores. Afinal, a imagem da Virgem e de São Francisco devem ser elementos de maior importância no conjunto da fachada, o que trai um certo caráter apologético da arquitetura desta igreja.

Na portada²⁹, Aleijadinho esculpe ornamentos como a concha e a rocalha — elemento decorativo do rococó francês — cuja presença é justificada por sua larga difusão através de gravuras. Considerando a existência, na colônia, do hábito psicológico da simetria, mas não da proporção — simetria presente também na arquitetura portuguesa — percebe-se que Aleijadinho, ao esculpir à esquerda o anjo segurando uma grande cruz ornada, e à direita, o anjo apontando, com os braços estendidos, ao medalhão central, acusa tímida intenção de subverter o tradicional esquema simétrico da composição, porém não chega a romper a antiga noção de equilíbrio.

Apesar das dúvidas acerca da autoria desta igreja³⁰, sua concepção plástica é muito semelhante à escultura de Aleijadinho. Aquela frontalidade, característica da arte popular e africana, presente em sua escultura, aqui

29 Segundo Sylvio de Vasconcelos, Aleijadinho teria se inspirado em composições heráldicas onde escudos, fitas, ramagens são elementos fundamentais. VASCONCELLOS, Sylvio de. *A arquitetura colonial mineira*; in: *Barroco 10*. Belo Horizonte, UFMG, 1978.

30 A autoria do risco desta igreja é bastante controversa. O Livro Primeiro de termos, no qual constava a função do edifício, desapareceu impossibilitando a comprovação documental da autoria do risco. Contudo, Germain Bazin tece considerações a respeito bastante satisfatórias. Argumenta em favor de Antônio Francisco Lisboa: primeiramente, reconhece seu conhecimento de construção, listando uma série de documentos onde figura como perito nas louvações de obras de construção. Em seguida, cita Joaquim José da Silva, segundo vereador de Mariana, que em seu artigo sobre os fatos notáveis atribui a Aleijadinho obras de arquitetura. Cita também a biografia de Aleijadinho escrita por Rodrigo José Bretas, e a monografia do Irmão Samuel Tetteroo O. F. M., "que escreveu uma monografia da Ordem com base nos arquivos ainda intactos". E finalmente, indica o estudo de Furtado de Menezes que teria reconhecido, em 1910, a assinatura de Aleijadinho nos riscos originais da igreja, os quais viriam a se perder em 1914. BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Record, 2v, 1984, p. 216.

também se faz notar, pelo simples fato de apresentar uma “elaborada” fachada com o corpo retangular, ou seja, a concepção da fachada não é acompanhada pelo restante do edifício — pelo menos externamente. A presença de grandes áreas de massa seria outro fator a apontar seu caráter popular. Contudo, o que me leva a crer na autoria desta obra é a síntese realizada entre elementos da arte erudita e da arte popular. Enfim, se tal obra não é de autoria de Aleijadinho — difícil afirmação, considerando a atual situação dos arquivos brasileiros —, sua concepção plástica possui muitas afinidades com a obra do mestre mineiro.