

# A DIGNIDADE DO DESENHO NO ESPAÇO ARQUITETÔNICO: análise estética dos desenhos da Capela de São Francisco de Assis

*THE DIGNITY OF DRAWING IN THE ARCHITECTURAL SPACE: an aesthetic analysis of the drawings of the Chapel of Saint Francis of Assisi*

CAROLINE ALBERGARIA

---

**RESUMO:** A partir de uma visão analítica sobre a palavra “desenho”, é necessário compreendermos que a noção de projeto não se desvincula da ação de desenhar, que é, em sua essência, realizar uma ideia, um desígnio. Não se pode tirar o sentido político, social e a relação estratégica e assertiva do desenho. O desenho é a reação de uma certa necessidade, mas não reage de maneira defensiva, esquivando-se das “pré-ocupações” ou se escondendo delas. A capela de São Francisco de Assis do conjunto arquitetônico da Pampulha é um exemplo de obra arquitetônica que transforma o espaço a sua volta e dialoga com o conviva, permitindo enxergar a obra por meio da estética. O presente artigo objetiva ponderar sobre o papel dos desenhos de arquitetura e analisar os desenhos de criação da capela de São Francisco de Assis, a fim de verificar como tais transformações se tornam possíveis. A análise buscará compreender como a obra se apresenta no espaço, atribuindo-lhe dignidade, e como se conecta com o intelecto do observador.

**PALAVRAS-CHAVE:** Desenho de arquitetura; Desígnio; Dignidade; Capela de São Francisco de Assis; Estética.

**ABSTRACT:** An analysis of the word “drawing” reveals that the notion of design cannot be disconnected from the action of drawing, which is, in essence, fulfilling an idea, or a purpose. Drawing is inherently political and social, as well as strategic and assertive. Although it happens as a reaction to a certain need, it does not do so defensively, avoiding or hiding from “pre-occupations”. The Chapel of Saint Francis

*of Assisi at the Pampulha Architectural Complex is an example of how architecture may transform the space around it and interact with people, enabling them to see architectural creations through the lens of aesthetics. This article reflects on the role of architectural drawings and analyzes the creation drawings of the Chapel of Saint Francis of Assisi, aiming to shed light on how such transformations may be possible. This analysis will seek to understand how architecture exists in space, how it grants dignity to that space, and how it may establish intellectual links with the population.*

**KEYWORDS:** Architectural drawing; Design; Dignity; Chapel of Saint Francis of Assisi; Aesthetics.

## INTRODUÇÃO

**A arquitetura faz parte da humanidade desde o princípio e, por isso, é algo inerente a todos. A noção de projeto e planejamento nasceu da necessidade de melhorar a qualidade de vida da humanidade. A arquitetura, por conseguinte, tem a capacidade de gerar espaços que proporcionem a autoconsciência e valorização do ser. Coutinho aborda sobre a capacidade de (re)educar o conviva e possibilitar dignidade em sua vida:**

Mesmo com muita simplicidade, a arquitetura tem a capacidade de (re)educar o espírito humano. Não estou aqui rogando por construções monumentais de espaços sacros. Nem estou im-

pondo a melhor maneira de se fazer arquitetura. Isto seria equivalente a sustentar que só há uma maneira de educar. Uma simples alameda de árvores pode oferecer dignidade e acolhimento estético a seus convivas.

Dignidade é um princípio primordial que, tanto com complexidade quanto com simplicidade, a arquitetura pode proporcionar. Esta dignidade arquitetônica é um passo fundamental para a educação da humanidade, cujo ápice se daria com a dignificação do próprio caráter do conviva (COUTINHO, 2021, p. 52-54).

A transformação do espaço, portanto, seria uma maneira de transformar o próprio ser.

O *habitar* foi uma das primeiras necessidades humanas, sendo necessário localizar um sítio adequado, protegido das intempéries e seguro dos animais para se morar. Até em relatos de escrituras religiosas antigas como a *Torah*<sup>33</sup> judaica, por exemplo, adotadas posteriormente pela cultura cristã no *Antigo Testamento*,<sup>34</sup> essa problemática surge. Em uma das principais passagens, o paraíso é construído especialmente para que o homem e a mulher se sentissem seguros e desfrutassem de (quase)<sup>35</sup> tudo que estivesse ali:

E plantou o Senhor Deus um jardim no Éden, do lado oriental; e pôs ali o homem que tinha formado.

E o Senhor Deus fez brotar da terra toda árvore agradável à vista, e boa para comida; e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal.

E tomou o Senhor Deus o homem, e o pôs no jar-

dim do Éden para o lavrar e o guardar (Gênesis 1:8-9 e 15).

É importante ressaltar que a noção estética já é atribuída à humanidade desde o princípio, pois Deus<sup>36</sup> oferece árvores “agradáveis à vista” no jardim do Éden, isso proporciona a Adão e à Eva a utilização das árvores para diferentes finalidades, até mesmo para a contemplação, utilizando as sensações somáticas, ou seja, os órgãos dos sentidos para a apreensão imediata do que é físico, e as sensações psíquicas, isto é, as conexões, interpretações e críticas que estimulam as emoções no ser.

Um caminho para se adquirir a educação estética é a partir das sensações e dos sentimentos transmitidos pela obra de arte. Dessa maneira, a obra de arte é aquela capaz de causar transformações expressivas em um indivíduo e/ou em uma coletividade. Lucio Costa abordou sobre o tema:

É livre a arte; livres são os artistas – a receptividade deles é, porém, tão grande quanto a liberdade: apenas estoura, diante, um petardo de festim, e logo se arrepiam, tontos de emoção. Esta dupla verdade esclarece muita coisa. Assim, todas as vezes que uma grande ideia acorda um povo, ou melhor ainda, parte da humanidade – senão, propriamente, a humanidade toda – os artistas, independente de qualquer coação, inconscientemente quase, e precisamente porque são artistas – captam essa vibração coletiva e a condensam naquilo que convencionou chamar: obra de arte – seja esta de que espécie for (COSTA, 1962, p. 19-20).

<sup>33</sup> É o livro que compõe os cinco primeiros livros da Bíblia: *Gênesis*, *Êxodo*, *Levítico*, *Números* e *Deuteronômio*, e, por isso, também é chamado de *Pentateuco*.

<sup>34</sup> A *Bíblia* é utilizada aqui como fonte de pesquisa e os mitos (o termo não deve ser interpretado no sentido pejorativo, mas em seu sentido original, de relato, narrativa, objeto de discurso) ali descritos são utilizados como a representação de uma cultura religiosa, no caso, a cristã.

<sup>35</sup> De acordo com *Gênesis* 1:17 e *Gênesis* 2:24, tudo que estivesse no jardim do Éden poderia ser dominado pelo homem e pela mulher, exceto as árvores do conhecimento do bem e do mal e da vida.

<sup>36</sup> Ou YHWH (יהוה), como é tratado o nome pessoal de Deus na *Torah* judaica.

É claro que nem todo objeto<sup>37</sup> arquitetônico é obra de arte, assim como nem toda tinta, som etc., alcançam tal patamar. A obra de arte surge a partir da interação arrebatadora e apropriadora entre obra e observador. Coutinho explica sobre essa interação a partir da tese de Schiller e Kant:

Em outras palavras, o observador é arrebatado pela obra de arte que observa, tornando-a em sentido para si, porque ela se amplia em empatia e conhecimento. A metáfora que, aqui, expresse a partir de Schiller é que a verdadeira obra de arte é aquela que tem a capacidade de tornar seu observador o seu próprio criador.

Esta é uma situação semelhante ao que propõe Kant em relação a “legislação” de um indivíduo intelectualmente maduro em relação à lei que revalida: da mesma maneira que um indivíduo é capaz de legislar a lei que já existe, o observador da obra de arte é capaz de revalidá-la em seu interior e de (re)criá-la para si, considerando sua individualidade e sua humanidade (COUTINHO, 2021, p. 40).

Importante ressaltar que nem toda produção dos grandes arquitetos são obras de arte e que a obra de arte arquitetônica pode surgir a partir de arquitetos não renomados e conhecidos, pois, a obra de arte não está vinculada apenas ao criador, mas também ao observador que se apropria das sensações geradas por ela e consegue *(re)criar-se*<sup>38</sup> em sua interioridade, recriando também o todo que convive. Essa apropriação não é, portanto, meramente superficial ou tecnicista, mas antes um profundo mergulho em si, levando a uma postura autocrítica.

Percebe-se, portanto, que a arquitetura é capaz de causar transformações *aparentes e inerentes*.

Aparentes porque a arquitetura causa transformações físicas, por meio das modificações no espaço; e inerentes porque a arquitetura é capaz de gerar transformações no intelecto e expandir o (auto)conhecimento humano, as transformações vão além do espaço físico e abrangem também o plano inteligível.<sup>39</sup> Toda obra arquitetônica construída, por se vincular à matéria e ao espaço, tem capacidade de causar transformações aparentes, porém as obras de arte conectam-se com o intelecto do observador e são capazes de expandi-lo, por isso, tem a capacidade de causar as transformações inerentes.

Além disso, a arquitetura tem a capacidade de ser instrumento de modificação do ser, quando percebida a partir de seus valores estéticos, contribuindo para a ampliação do intelecto humano. Luciano Coutinho, desenvolve tal assunto ao tratar sobre a importância da estética em seu livro *Educação Arquitetônica da Humanidade*:

A estética tem essa capacidade de possibilitar, não por racionalismo, mas por sensação vívida no todo que integramos (incluindo aí, além de certos princípios da razão, também as sensações somáticas e psíquicas), novas possibilidades de realidade, uma vez que ela nos torna a própria experiência estética na obra de arte, quando vivenciamos desde dentro, possibilitando-nos, assim, nossa própria (re)criação enquanto ser. (COUTINHO, 2021, p. 225).

Coutinho denomina essa íntima e inseparável relação entre o ser e o espaço de *psyche-espaço*, isto é, o indivíduo é sensibilizado de tal maneira pelo espaço arquitetônico que se torna um com ele, adquirindo a aptidão de (re)criá-lo e também de reeducar sua própria *psyche*.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Aqui, a escolha do termo “objeto” foi proposital, pois, não se pode pensar que arquitetura é apenas obra construída. Os produtos de arquitetura abrangem os desenhos, memoriais, plantas, imagens, maquetes, protótipos, construções etc.

<sup>38</sup> Será utilizado o mesmo termo empregado por Coutinho, que pode ser lido e interpretado a partir da palavra *criar e/ou recriar*.

<sup>39</sup> O termo *inteligível* deve ser entendido com o mesmo sentido em que foi abordado por Platão, na *República*, ou seja, um plano dotado de razão e hipóteses, que vai além do plano visível. Cf. PLATÃO, *Rep.* VI, 509-511.

Partindo da tese de que a arquitetura tem a capacidade de transformação do ser a partir da conexão entre o conviva e o espaço, propõe-se a ampliação dessa conexão não apenas aos espaços construídos, mas também a partir da conexão do ser com os projetos de arquitetura, mais especificamente com os desenhos de criação das obras arquitetônicas.

Niemeyer qualificou o desenho como fundamental para a arquitetura: “O desenho é a base da arquitetura (...) O desenho é o mais importante. Tem que saber desenhar (...) O desenho é coisa fundamental para a arquitetura.” (NIEMEYER *In*: RODA Viva, 1997). Garcia afirma que o desenho tem a capacidade de qualificar a Arquitetura como arte: “A arquitetura é uma modalidade de manifestação artística, e o desenho é capaz não apenas de assinalar, mas substancia-la como arte” (GARCIA, 2009, p. 60). Os dois arquitetos ressaltaram a necessidade e a importância do desenho na Arquitetura e, por isso, é um importante objeto de estudo para a área, pois constitui a origem do projeto e da obra arquitetônica.

O estudo do desenho é fundamental para a compreensão da transcrição de uma ideia em imagem, que corresponde à realização de um desejo, um desígnio. Como uma das principais ferramentas projetuais, o desenho é um objeto cotidiano e rotineiro tanto na experiência acadêmica quanto na prática profissional dos arquitetos.

Ao longo do tempo, o significado da palavra desenho foi modificado, paralelo a isso, o intuito da ação de desenhar também foi resignificado. Os desenhos sofreram uma desvalorização, ou seja, passaram de desígnio, como apontado por Motta (2015, p. 84), a rabisco, como escrito por Lucio Costa (1940, p. 1). É

importante que se resgate o significado original da palavra, a fim de valorizar os desenhos de criação no processo projetual e reconhecer a importância do seu papel como arte, ou seja, aquilo que pode transformar a humanidade.

Dessa maneira, este artigo tem como objetivo expor as principais referências acerca do desenho, a partir de seu sentido original, de desígnio, e analisar os desenhos do projeto da Capela de São Francisco de Assis, de Niemeyer, para buscar perceber como certas forças psíquicas presentes na criação do desenho/projeto se fazem presentes no edifício construído, permitindo ao conviva a possibilidade de uma conexão com a obra, capaz de valorizar o próprio edifício e, o mais importante, valorizar seu próprio ser, ou seja, uma dignidade a partir do desígnio do projeto de arquitetura.

## DESENHO, DESÍGNIO E DIGNIDADE

Possivelmente, caso fosse utilizado a palavra desenho em seu sentido original, muitos iriam se espantar. Não se pode tirar o sentido político, social e a relação estratégica e assertiva do desenho; Flávio Motta faz uma boa defesa desse aspecto:

Assim, o desenho se aproximara da noção de “projeto” (*pro-jet*), de uma espécie de lançar-se para a frente, incessantemente, movido por uma “preocupação”. Essa “pré-ocupação” compartilharia da consciência da necessidade. Num certo sentido, ela já assinala um encaminhamento no plano da liberdade. Desde que se considere a preocupação como resultante de dimensões

---

<sup>40</sup> *Psyche* (*psychai* no plural), em grego ψυχή, é traduzida comumente como “alma”, porém, no artigo, será utilizada a expressão *psyche*. Coutinho explica que o termo é utilizado pelos gregos antigos com significados diferentes. Por exemplo, nas poesias homéricas, a expressão tem um sentido fantasmagórico no Hades. Porém, nos diálogos de Platão, confere um sentido mais cognoscível e (auto)responsável (COUTINHO, 2021, p. 70, nota 29). Para a pesquisa será utilizado o sentido que se aproxima ao utilizado por Platão, ou seja, abrange os diversos elementos psíquicos, como a mente, a emoção, a inteligência e a espiritualidade.

históricas e sociais, ela transforma o projeto em “projeto social” (MOTTA, 2015, p.84).

O desenho é a reação de uma certa necessidade, mas não reage de maneira defensiva, esquivando-se das “pré-ocupações” ou se escondendo delas. O desenho reage no intuito de acabar com preocupações e, por isso, mostra-se estratégico e efetivo. Por conseguinte, o desenho tem a função política e social, pois estabelece um projeto para uma mudança efetiva de determinadas pessoas. O primeiro registro da palavra na Língua Portuguesa foi, no final do século XVI, em um contexto de guerra, em que Dom João III escreve para as pessoas que resistiam à invasão holandesa nas praias de Recife: “Para que haja forças bastantes no mar, com que impedir os desenhos do inimigo, tenho resoluto...” (DOM JOÃO III *apud* ARTIGAS, 2015, p.73). Neste sentido, a palavra é claramente utilizada no sentido de intenções, planos, desejos, desígnios.

Quando Motta estabeleceu a conexão do desenho com a emancipação política, ele estava em busca do resgate do sentido original da palavra e ainda mais, de defender que aquele que tem desígnio, que planeja, projeta, ou seja, desenha, pode ser livre, pois não terá ninguém para designar por ele (MOTTA, 2015, p.84). Coutinho, também nessa linha, afirma: “O conviva que não (re)pensa seu próprio espaço arquitetônico terá seu espaço (re)pensado por outros.” (COUTINHO, 2021, p. 16).

Não se pode esquecer que quando Motta publicou seu ensaio sobre o desenho, em 1967, o Brasil estava sob o governo de militares, e os artistas perdiam sua liberdade de expressão pouco a pouco. O artigo de Motta não é apenas um texto reflexivo sobre a arte e o desenho, é quase um manifesto sobre a liberdade artística e liberdade político-social. Era como se, ao escrever sobre o significado do desenho, estivesse também escrevendo sobre a necessidade de agir frente às preocupações da época.

Motta constrói seu texto de maneira objetiva, a principal intenção de seu texto-manifesto é exposta já na primeira frase: “O problema do desenho tem mui-

to a ver com a nossa emancipação política” (MOTTA, 2015, p. 84). Nos parágrafos seguintes, constrói historicamente o significado da palavra tanto na origem anglo-saxônica, como na origem latina. No primeiro caso, a palavra desenho pode ser *design, draw, drawing e draft*: design é a que mais se aproxima do sentido de desígnio, porém não é inclusiva do ponto de vista social, pois, a partir da Revolução Industrial, o design só seria benéfico a uma parcela da sociedade europeia, àquela que pudesse usufruir dos bens produzidos pela máquina industrial; *draw e drawing* possuem o sentido prático do desenho, esboço e croqui, “tirar, atrair para si, captar, puxar” (MOTTA, 2015, p. 84-85); *draft* está ligado ao produto do ato, ou seja, o próprio desenho, esboço, esquema, projeto e planta.

No caso brasileiro, o termo *desenho* também passou por uma resignificação ao longo do tempo. Motta discorre hipóteses de como e por que a palavra se distanciou de seu sentido original. Em resumo, faz-se crer que a palavra toma o sentido mais restritivo no final do século XVIII, quando a Missão francesa influenciou a produção artística no Brasil ao afirmar que “o verdadeiro desenho é a linha.” (MOTTA, 2015, p. 85).

Flávio Motta explica que a Missão Francesa foi uma das responsáveis por identificar as práticas de projeto ou como arte ou como técnica. Ele explica que às vésperas da Independência do Brasil, o contexto político luso-brasileiro fez com que as intenções governamentais se alinhassem aos princípios burgueses franceses, em oposição aos ingleses. O padre Luiz Gonçalves dos Santos escreve sobre a Missão francesa de 1816, e Motta interpreta:

Como se vê, já naquela oportunidade, cuidavam em diversificar as “belas artes” dos “ofícios fabris”, como se a arte se reservasse apenas à esfera do prazer, e a dos ofícios à área do “saber”. Até hoje, essa dicotomia perpassa os conflitos da modernidade. Inúmeros são aqueles que preferem ver a arte confinada às condições de deleite pessoal. Assim, ela passara a ser território onde se organizam as frustrações. Assim também ela

ingressa, quase que exclusivamente no terreno da laborterapia. Vira, para alguns, atividade marginal (MOTTA, 2015, p. 86).

Dessa maneira, o desenho, primeiro, ganha a percepção de objeto de deleite, para depois ser ressignificado, caracterizando-se apenas por suas características gráficas e, assim, perdeu o sentido de instrumento criativo.

Flávio Motta, a fim de incentivar a crítica sobre o desenho, incita:

Aqui apresentamos apenas uma tentativa primeira que merece aprofundamento maior. O aprofundamento se oferece em muitos aspectos, inclusive no intuito de firmarmos novas perspectivas para o nosso ensino artístico e, notadamente, o desenho (MOTTA, 2015, p. 86).

Essa não foi a primeira tentativa de resgatar os sentidos originais do desenho no Brasil moderno. Pouco antes da publicação do texto de Motta, Artigas palestrou para os estudantes da FAU-USP sobre o mesmo tema. As palavras de Artigas são expressivas e embarracam sobre a técnica, a estética, a plasticidade e a história do desenho. Menos político que o texto de Motta, ainda é uma das principais referências sobre a temática e, além de abordar sobre o desenho, é um texto que busca defender a Arquitetura como arte legítima.

De acordo com Vilanova Artigas, a palavra *desenho* deriva de *disegno*, de origem italiana. Em seu sentido original, a palavra se referia tanto à técnica (ação de marcar um signo) como também a uma “linguagem para a arte” (ARTIGAS, 2015, p. 73).

O ensino do desenho também foi abordado no ensino básico <sup>41</sup> na década de 40. Lucio Costa, a convite de Gustavo Capanema, o então ministro da educação, elaborou um programa com a intenção de reformular o ensino do desenho ministrado nas escolas.

O arquiteto retoma um sinônimo da palavra desenho, o risco. Para ele, “risco é desenho não só quando quer *compreender* ou *significar*, mas ‘fazer’, *construir*” (COSTA, 1940, p. 1). Ele ainda aconselha os arquitetos a utilizarem a expressão “risco”, e não “rabisco”, pois a primeira possui carga e intenção e, principalmente, tem sentido de “projeto”. Daí se origina a famosa frase “O rabisco não é nada, o risco – o traço – é tudo” (COSTA, 1940, p. 1).

A reformulação do ensino do desenho elaborado por Lucio Costa não se limitava a educação dos alunos, mas abrangia também a formação do professor quanto ao tema, afinal, se esse não é bem esclarecido acerca do desenho, terá dificuldades para ensinar. O objetivo principal do programa era de “reavivar a pureza da imaginação” dos adolescentes aprendizes, que, de acordo com Lucio Costa, tiveram “o dom de criar” e “o lirismo próprios da infância” amortecidos nesta fase escolar (COSTA, 1940, p. 2).

O arquiteto afirma que esse objetivo será alcançado por meio da observação e análise das formas existentes, por isso Lucio Costa caracteriza o propósito final “de natureza contraditória” (COSTA, 1940, p.2), pois como incentivar o dom de criar algo a partir da observação das coisas existentes? Lucio Costa, desde aí, tinha consciência de que a arte tem a capacidade de ampliar as *psychai* dos indivíduos que a observam e, por isso, auxiliam na criação. O programa de Lucio Costa incentivava a educação artística para a criação da arte:

(...) todas as moças e rapazes, indistintamente, tenham, senão a perfeita consciência, – o que só a experiência, depois, poderá trazer –, ao menos noção suficientemente clara do que venha a ser uma obra de arte plástica, não como simples cópia, mais ou menos imperfeita, da natureza, mas como criação à parte, autônoma, que dispões dos elementos naturais livremente e os recria

<sup>41</sup> O texto intitulado *O ensino do desenho* é dedicado ao curso secundário, da primeira à quarta série. A equivalência atual seria o ensino fundamental, do sexto ao nono ano.

a seu modo e de acordo com suas próprias leis (COSTA, 1940, p. 2).

O programa elaborado por Lucio Costa foi uma brilhante tentativa de fazer com que as crianças e os adolescentes tivessem maior afinidade com as artes visuais, e que a arte pudesse proporcionar reais transformações na vida daquele que está em formação, o estudante. E a arquitetura, arte muitas vezes negligenciada no Ensino Básico, é primordial para que o conviva, desde cedo, consiga compreender o espaço que convive, a fim de contribuir com as transformações do local. Coutinho aborda sobre educação estética nas escolas e vale a pena, aqui, evidenciar:

Torna-se indispensável a nós, ligados aos estudos de Estética em Arquitetura, criarmos debates na esfera das políticas públicas educacionais, para que estas abracem o ensino de *Estética Arquitetônica* como disciplina na Educação Básica. Não sugiro a expressão *Arquitetura e Urbanismo* como disciplina da Educação Básica, porque este é o nome ligado ao curso de Ensino Superior que busca formar arquitetos e urbanistas, segundo técnicas de projeção, construção, intervenção, recuperação etc. Sugiro *Estética Arquitetônica*, porque essa disciplina não deveria nem de longe ser pensada como ofício arquitetônico, mas como diálogo filosófico com a arquitetura (e o urbanismo) (COUTINHO, 2021, p. 130).

Um dos meios de implantar a *Estética Arquitetônica* na Educação Básica, como sugerido por Luciano Coutinho, é por meio da prática e do estudo do desenho pelos estudantes. Assim, desde cedo, estes teriam o contato com a arquitetura e seu viés filosófico.

O estudo de Perrone em sua tese de doutorado, *O desenho como signo da arquitetura*, de 1993, e o livro que resultou da tese, *Os croquis e os processos de projeto de arquitetura*, de 2018, trazem uma perspectiva menos filosófica e mais analítica sobre o estudo do desenho, com o intuito de investigar o processo projetual de determinados arquitetos por meio de

entrevistas e debates sobre os croquis feitos ao longo dos projetos. Rafael Perrone apresenta um breve estado da arte sobre o tema e afirma que os textos de Artigas, Motta e Lucio Costa (aqui apresentados) são leituras obrigatórias para os pesquisadores do tema, porém faz um alerta quanto à finalidade desses textos, caracterizando-os como instrumento de conhecimento e de reflexão, ao invés da noção de instrumento projetual prático:

Esses trabalhos, embora de interpretações e visões por vezes diversas, buscam considerar o significado do desenho, retirando dele sua característica como “coisa de lápis e papel” e sua interpretação como habilidade artística ou dom natural. Procuram verificar seus atributos como linguagem, instrumento de conhecimento e de construção de nossos desígnios. Incorporam à noção de desenho seu significado como prática social e cultural, como instrumento de conhecimento e reflexão, qualificando seu papel na atividade dos arquitetos (PERRONE, 2018, p. 29).

Embora o alerta de Perrone seja pertinente, cabe enfatizar a importância dos textos de Artigas, Motta e Lucio Costa por proporem a educação estética, a fim de auxiliar a formação do indivíduo a partir da arte. Claudia Garcia também abordou sobre a educação estética em sua tese de doutorado, *Os desígnios da Arquitetura: sobre a qualificação estética do desenho*. Motivada pelo currículo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU-UnB), Garcia explica que há poucas disciplinas, na área de expressão e representação, relacionadas com a formação artística, e os conteúdos de Estética não são abordados nas disciplinas de Teoria e História da Arquitetura (GARCIA, 2009, p. 18). O desenho é ensinado apenas como uma ferramenta de projeto, desvinculando-se de seu sentido artístico (GARCIA, 2009, p. 19). Assim, o objetivo principal da tese de Claudia Garcia é estudar o desenho a partir do sentido original, ou seja, de desígnio:

A intenção se consubstancia numa ação, que objetiva a intenção (...). Para o homem, a ação de desenhar pode significar um caminho de realiza-

ção, ou seja, de tornar real e presente uma *ideia*. O desenho traduz um pensamento, um propósito, um *desígnio*. É uma ação e uma atitude cujo objetivo é realizar algo particular. Portanto, transformar a partir de uma realidade fenomênica traduzida pela imaginação do homem (GARCIA, 2009, p. 58).

Como algo que se origina na *psyche* do ser, o desenho é uma ideia capaz de suscitar o intelecto do indivíduo. Zuccaro explica sobre o assunto ao utilizar uma metáfora entre o desenho, a luz e a lanterna, capazes de iluminar a alma do ser e servirem de guia do intelecto:<sup>42</sup>

Assim, dissemos que o Desenho é luz e lanterna, ou alma do intelecto e virtude interna da própria alma, o meio através do qual as ciências foram iniciadas, e cria em nós uma natureza produtiva na qual as coisas artificiais vivem uma ardente centelha de divindade em nós, o primeiro movimento interno, o começo e o fim de nossas operações e o que nutre e nutre todas as virtudes internas e externas, emite um vigor de nobreza na alma racional (ZUCCARO, 1778, p. 155, tradução nossa).<sup>43</sup>

Dessa maneira, Zuccaro afirmava que o desenho é “luz do intelecto e causa da inteligência”<sup>44</sup> (ZUCCARO, 1778, p. 19, tradução nossa). O desenho, como ideia, é o guia do intelecto do artista e é por meio dele que o artista faz a obra, por vezes, a obra de arte. No processo criativo, o artista reconhece sua própria interioridade por meio da luz do desenho. Como explicado por Zuccaro, o desenho produz uma “ardente centelha” em nós e ensina o intelecto a comandar

as partes do corpo, em especial, as mãos, a fabricar obras “belas e maravilhosas”<sup>45</sup> (ZUCCARO, 1778, p. 19, tradução nossa).

As palavras de Zuccaro nos fazem compreender o aspecto intelectual, sensitivo e somático do desenho, capaz de recriar o interior do ser e produzir obras de arte. Por se tratar de um processo que se origina internamente, o desenho é constantemente retratado pelos projetistas como algo que surgiu na mente, fruto da imaginação. Isso implica um reconhecimento da interioridade do ser e, principalmente, o surgimento da centelha que ilumina o intelecto humano. Assim como Coutinho explica que não é a obra arquitetônica que dignifica o conviva, o desenho, como objeto arquitetônico, tem a capacidade de direcionar o arquiteto (por vezes, arquiteto-artista) a sua própria dignidade e transformar o espaço que projeta:

Mas seria imenso idealismo crer que uma obra arquitetônica de caráter artístico torna o caráter de seu conviva mais digno. Não é a arquitetura propriamente que torna o conviva digno, mas antes é o próprio conviva que se faz digno. A arquitetura é, assim como a boa medicina ou a boa educação que direcionam bem um paciente ou um educando, uma boa direcionadora que oferece meios para a (auto)transformação do conviva. Assim como não é a medicina propriamente que cura o paciente (pois mesmo uma cirurgia precisa ter boa resposta no organismo do paciente) e não é também propriamente a educação que educa o estudante (pois seus métodos e seus conhecimentos precisam ressoar no ser do estu-

<sup>42</sup> Coutinho explica a mesma citação a partir da analogia de Platão ao comparar a ideia de “bom” e o Sol. Cf.: COUTINHO, 2021, p. 97-98.

<sup>43</sup> Tradução para: *Così dicemmo che il Disegno è luce, e lanterna, o anima dell' intelletto e virtù interna dell' anima stessa, mezzo, per cui s'avvivano le scienze, e arti in noi natura produttiva in cui vivono le cose artificiali, scintilla ardente della divinità in noi primo moto interno principio e fine delle nostre operazioni e quello che nutrisce e alimenta ogni virtù interna ed esterna fuscita vigore di nobiltà nell' anima razionale* (ZUCCARO, 1778, p. 155).

<sup>44</sup> Tradução para: *Luce dell' intelletto, e causa dell' intelligenze* (ZUCCARO, 1778, p. 19).

<sup>45</sup> Tradução para: *belle, e meravigliose* (ZUCCARO, 1778, p. 19).

dante), também não é o traço arquitetônico propriamente que modifica e recria o humano, mas dele vem a força estética propulsora que leva o humano a reconhecer-se nela, recriando, assim, sua própria humanidade, com dignidade, por empatia individual e humana (COUTINHO, 2021, p. 54).

O desenho, como na visão de Zucaro, é um direcionador do intelecto humano. Dessa maneira, quando o arquiteto se recria por meio do desenho, direciona a própria humanidade a se recriar por meio da arquitetura e, conseqüentemente, direciona os convivas a uma (auto)transformação que os fazem dignos.

## PAMPULHA: A OBRA MAIS IMPORTANTE

Na década de 40, Oscar Niemeyer foi convidado por Juscelino Kubitschek para projetar o complexo da Pampulha. O arquiteto aceitou o desafio e afirmou que a Pampulha é sua obra mais importante, pois significou o início do espírito arquitetônico que desejava projetar:

Pampulha foi muito importante para mim. Foi importante por constituir o início da arquitetura que eu faço até hoje. Sem muita modificação. O espírito é sempre o mesmo (NIEMEYER In: RODA VIVA, 1997).

A Capela de São Francisco de Assis do conjunto arquitetônico da Pampulha é um exemplo de obra arquitetônica que transforma o espaço a sua volta e dialoga com o conviva, permitindo enxergar a obra por meio da estética. A seguir, faremos uma análise da capela, a fim de verificar como tais transformações se tornam possíveis. Aqui, a análise buscará compreender como a obra se apresenta no espaço e como se conecta com o intelecto do observador.

Como já explicado, Oscar Niemeyer considerava a Pampulha uma obra importante em sua carreira: “Em Pampulha, a minha ideia já era fazer uma arquitetura diferente.” (NIEMEYER In: A VIDA é um sopro, 2007). Lembrando que, no caso da arquitetura religiosa, as edificações de Minas Gerais seguiam o “espírito”<sup>46</sup> barroco há séculos, como é o caso do Santuário Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto (figura 1), do século XVIII. Santos explica sobre o barroco no país:

No Brasil, a arquitetura barroca foi a que predominou desde quando se ergueram, no país, os primeiros edifícios religiosos dignos de nota, em fins do século XVI, até à chegada da Missão Francesa, em princípios do século XIX. E como a chegada da Missão coincidiu, aproximadamente (poucos anos de diferença), com a Proclamação da Independência nacional, pode dizer-se que a Arquitetura barroca religiosa abrangiu, no Brasil, o período colonial completo, sendo, por isso, também conhecida como “colonial” (SANTOS, 1951, p. 56).

Mesmo no século XX, quando os fundamentos do classicismo eram novamente incorporados nas novas construções, o espírito barroco ainda vigorava nas construções religiosas de Minas Gerais, como na Basílica de São Geraldo, em 1912 (figura 2).

Oscar Niemeyer, muitas vezes, ressaltou a necessidade de se fazer uma arquitetura brasileira, diferente da arquitetura portuguesa e, ao falar sobre a capela da Pampulha, afirmou que “a arquitetura se fez diferente, fez mais ligada ao nosso país. Mais leve, mais vazada, mais próxima das velhas igrejas de Minas Gerais.” (NIEMEYER In: A VIDA é um sopro, 2017). Santos explica sobre a dinamicidade das igrejas barrocas:

<sup>46</sup> Cf. Santos para a explicação da diferença entre os termos “espírito” e “estilo”: “o Barroco não seria propriamente um ‘estilo’, mas um ‘espírito’, elo invisível entre aqueles vários estilos e consequência de um estado de crise que, segundo uma lei observada em todos os períodos da História da Arte, teria de dar-se infalivelmente, mais cedo ou mais tarde” (SANTOS, 1951, p. 43).



Figura SEQ Figura \\* ARABIC 1- Santuário Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto, construção datada entre 1727 e 1746. Fonte: <<https://www.ouropreto.com.br/atrativos/religiosos/igrejas/santuario-de-nossa-senhora-da-conceicao-de-antonio-dias>> Acesso em: 09 de nov. de 2021.



Figura SEQ Figura \\* ARABIC 2- Basílica de São Geraldo, em Curvelo, construção datada entre 1912 e 1919. Fonte: <<https://www.otempo.com.br/turismo/curvelo-terra-da-basilica-de-sao-geraldo-realiza-exposicao-agropecuaria-1.2174950>> Acesso em: 09 de nov. de 2021

O Barroco é uma Arte dinâmica por excelência. Sua dominante é o “movimento” que, associando “o espaço” ao “tempo”, se insinua por entre as “massas”, comunicando-lhes como que um frêmito de inquietação e de rebeldia contra as leis da gravidade.

As impressões que promanam da interferência de cada um e de todos esses diversos fatores: “massa”, “espaço”, “tempo” e “movimento” são

puramente subjetivas e não devem ser entendidas no sentido vulgar que lhes é atribuído, mas, ao revés, como resumo de múltiplos e complexos valores só inteligíveis pelos que se familiarizam com a linguagem barroca. Tampouco podem ser avaliadas pelos métodos usuais de apreciação das composições a duas dimensões (SANTOS, 1951, p. 54).

A partir do projeto do complexo da Pampulha, Niemeyer priorizou as linhas tortas e curvas, a arquitetura leve e vazada, a valorização dos artistas e da obra de arte. Niemeyer resgatou a essência do barroco brasileiro para projetar a Capela de São Francisco de Assis, mas atribuiu à obra uma nova roupagem. Niemeyer, a partir de uma educação estética arquitetônica, recriou-se e pôde recriar o espaço que projetava.

A estrutura do projeto da Capela de São Francisco de Assis foi calculada por Joaquim Cardozo, um parceiro constante nas obras de Niemeyer que, inúmeras vezes, foi desafiado pelos partidos propostos pelo arquiteto. O projeto se complementa com o paisagismo de Burle Marx e os painéis de Candido Portinari. Vale lembrar que arquitetura se faz num contexto que vai além do edifício construído isoladamente, logo, o entorno e os detalhes incorporados na edificação são de fundamental importância para o entendimento da obra como um todo; afinal seria difícil imaginar, por exemplo, a Capela da Pampulha sem o famoso painel azul e branco de Portinari.

Destacamos com principal relevância a implantação da obra, posicionada na ponta de uma pequena península da Lagoa da Pampulha. As outras construções da Pampulha possuem implantação semelhante, na beira da Lagoa. Nas figuras 3 e 4, o arquiteto desenhou a implantação da Capela em primeiro plano, enquanto é possível ver as outras obras à beira da Lagoa e a linha do horizonte ao fundo.

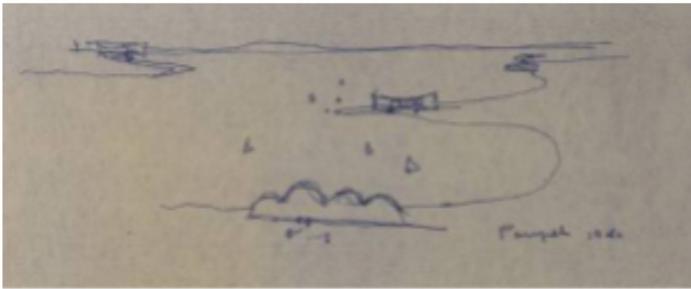


Figura 3 - Conjunto da Pampulha. Em primeiro plano, a capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: < <http://niemeyer.org.br/obra/pro008> > Acesso em: 14 de abr. de 2021.



Figura 4 – Desenho perspectivado do conjunto da Pampulha. Em primeiro plano, a capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: < <http://niemeyer.org.br/obra/pro008> > Acesso em: 14 de abr. de 2021.

A implantação valoriza a paisagem, integrando os elementos naturais à arquitetura. Possivelmente, o desenho da figura 3, datado de 1940, seja anterior ao desenho da figura 4, pois, naquele, a Capela ainda possui um traçado preliminar, não perspectivado, apenas mostrando o desejo da fachada com curvas. O desenho da figura 4 apresenta a capela perspectivada, com o formato das abóbadas definidas e o painel de Portinari representado. O caminhante, que sai da avenida que contorna a Lagoa, se aproxima da capela e, brilhantemente, o que se vê, primeiramente, são os fundos do edifício, pois a entrada principal encontra-se às margens da Lagoa. A fachada posterior, muitas vezes ignorada pelos arquitetos, materializa-se como um cartão postal da obra, que recebe

o painel de Portinari e se une com o azul e branco do céu, e com o verde da Lagoa e das árvores próximas. Com a intenção de mostrar como a vegetação e as nuvens dialogam com o painel, Niemeyer mantém o ritmo das linhas sinuosas fora do edifício (representando a natureza) e as linhas que representam o painel (figura 4).

A obra é composta por diversas abóbadas parabólicas moldadas no concreto armado, porém, se mantém com uma fina espessura em todo seu perímetro. Niemeyer resgata, como uma nova linguagem, a utilização das abóbadas na arquitetura que esteve presente como recurso estrutural e estético desde os povos mesopotâmicos.

Vale lembrar que as construções românicas utilizaram as abóbadas de berço, que foram resgatadas posteriormente no Renascimento, enquanto nas construções góticas a preferência era a utilização das abóbadas de aresta. Porém, o uso desse elemento arquitetônico foi se fazendo escasso após o Renascimento e, por isso, tornou-se sinal de uma arquitetura clássica. No período moderno, o uso das abóbadas era basicamente na construção de galpões, pois a forma do elemento garante a construção de grandes vãos sem a necessidade de pilares internos.

Niemeyer resgata o elemento, pouco explorado na contemporaneidade, modificando-o de maneira brilhante. As abóbadas parabólicas propostas não são apenas elementos que podem ser vistos no interior do edifício ao olhar para o teto, as abóbadas são o próprio edifício, que ao mesmo tempo é estrutura e fechamento, característica seminal nas obras de Niemeyer que, ao definir a estrutura, define a própria arquitetura enquanto linguagem.

Ao compararmos a figura 5 e 6, é possível perceber o estudo e a evolução da forma dos elementos da capela. No desenho da figura 5, Oscar Niemeyer representa o campanário próximo ao volume principal da capela. O campanário é um elemento alto, com base maior que o topo. A cruz se encontra no topo do campanário, assim como era normalmente im-

plantada nas igrejas e capelas, no ponto mais alto da edificação. Nesse desenho, aparentemente, Niemeyer ainda não tinha incluído a abóbada da nave da capela, pois, devido ao ângulo da perspectiva, a nave apareceria entre a abóbada mais alta e o campanário (figura 5).

A figura 6 possui o desenho mais parecido com a obra construída, por isso, pode ser considerado posterior ao da figura 5. O campanário ainda é representado como o elemento mais alto da construção, porém está mais distante do volume principal da capela. A capela e o campanário se conectam por meio de uma leve marquise, baixa, mas não tímida, marcando a entrada do visitante. O campanário tem uma forma diferente comparada ao estudo anterior, sua base é menor que o topo, além disso, Oscar Niemeyer retira a cruz do topo do campanário, mas não representa em nenhum de seus desenhos.<sup>47</sup> Nesse desenho, a abóbada da nave é representada e, por isso, o arquiteto repensa a altura de cada abóbada da fachada posterior.



Figura 5 – Desenho perspectivo da capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: <https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/igreja-da-pampulha/> Acesso em: 14 de abr. de 2021.



Figura 6 – Desenho perspectivo da capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Fonte: <https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/igreja-da-pampulha/> Acesso em: 14 de abr. de 2021.

A leitura de sua forma é desafiadora, pois as abóbadas se complementam mesmo com dimensões

diferentes. Além disso, a abóbada principal, que constitui a nave da capela, muda sua altura desde a entrada principal até o encontro com as abóbadas da fachada posterior. Dessa maneira, a melhor apreensão da forma da capela da Pampulha é feita a partir de seu volume tridimensional, por isso Niemeyer apresentava, na maioria das vezes, a capela por meio de desenhos perspectivados.

Ao seguir o caminho que vai em direção à obra, o conviva é impactado pelo painel de Portinari, mas sua trajetória não é interrompida devido os caminhos que o direcionam para a entrada principal. Chegando ali, já de costas para a Lagoa, o interior é convidativo e acolhedor devido ao uso da madeira na abóbada da nave. As marcações do encontro das tábuas de madeira direcionam o olhar para o painel do altar, isto é, o observador é convidado a vislumbrar uma outra realidade estética, que lhe proporciona um arrebatamento dos sentidos, emoções diferentes do habitual (figura 7).

É importante lembrar que a capela de São Francisco de Assis da Pampulha foi inaugurada em 1943, mas até 1959 foi rejeitada pela população e pelos membros religiosos, que se negavam a realizar celebrações ali. Tanto a Capela quanto as outras edificações da Pampulha inauguraram a arquitetura moderna de Belo Horizonte, mas causaram um enorme estranhamento na população, que preferiu ignorar as mudanças vigentes e se contentar com o que já era estabelecido. A assimilação estética da obra foi feita aos poucos, mas passou a ser tão bem aceita que se tornou um dos marcos arquitetônicos da cidade.

Sendo assim, a capela foi fundamental para a apreensão e entendimento das mudanças que ocorreram no campo artístico da época. É claro que a aceitação das obras modernas pelos convivas foi ficando menos custosa a medida que outras obras modernas eram implantadas em Minas Gerais e no Brasil,

<sup>47</sup> Vale lembrar que, por mais que a cruz não tenha sido representada em nenhum de seus desenhos, Oscar Niemeyer a implantou desconectada do edifício. A cruz é alta, implantada diretamente no chão, em frente à Lagoa e faz parte da caminhada do conviva que visita a obra.

porém o desígnio do arquiteto para essa obra, de retomar o princípio das velhas igrejas de Minas Gerais a partir de uma forma inovadora, contribuiu para que os convivas, que ali se conectavam (aos poucos) com a obra, fossem direcionados a uma (auto)transformação e a um reconhecimento de merecimento daquele espaço, ou seja, um reconhecimento da dignidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 7 – Perspectiva do altar da capela de São Francisco de Assis. Autor: Oscar Niemeyer. Disponível em: <https://www.vivadecora.com.br/pro/arquitetura/igreja-da-pampulha/> Acesso em: 14 de abr. de 2021.

A Capela de São Francisco de Assis, projeto de Oscar Niemeyer, é um exemplo de como suas características físicas causam transformações no intelecto do ser, ou seja, aquela capaz de causar transformações na *psyche* do observador e da sociedade.

Sem se pautar em um idealismo milagroso em que os desenhos de arquitetura sempre irão transformar os arquitetos e os convivas, a pesquisa apresentada tem o intuito de mostrar a capacidade que os desenhos de criação tem de elevar o intelecto do ser a partir da vinculação da *psyche* com a arte. Quando o projeto é concebido, desde o princípio, com a intenção de acabar ou de minimizar com as *pré-ocupações* de seus convivas, o arquiteto se dignifica a partir desse desígnio e, conseqüentemente, possibilita a interação de uma maneira mais efetiva entre convivas e obra arquitetônica.

No melhor dos cenários, essa conexão entre espectador e obra é arrebatadora, o conviva se recria e se sente merecedor do espaço ali habitado. Não é o desenho da obra que pode dignificar o ser diretamente, mas quando o conviva percebe que o desígnio daquela obra é transformar sua vida, ele se sente merecedor da obra concebida, ou seja, ele se dignifica.

## BIBLIOGRAFIA

- ARTIGAS, V. “O Desenho”. In: *Monolito*, São Paulo, n. jun./jul. 2015, p. 70-76, 2015.
- A VIDA é um sopro. Direção de Fabiano Maciel. Brasil: Santa Clara Comunicação, 2007. 1 vídeo (90min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CASrRa7B6-c>. Acesso em: 16 mai. 2021.
- BÍBLIA. Bíblia: Almeida Corrigida Revisada e Fiel. *BÍBLIAONLINE*. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/1>. Acesso em: 16 mar.2020.
- COSTA, L. *O ensino do desenho*. 1940. Disponível em [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O\\_Ensino\\_do\\_Desenho.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O_Ensino_do_Desenho.pdf) Acesso em: 04 de setembro de 2019. Fonte: IPHAN – Domínio Público.
- \_\_\_\_\_. *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.
- COUTINHO, L. *Educação Arquitetônica da Humanidade*. Brasília: Tanto Mar Editores, 2021.
- GARCIA, C. da C. *Os desígnios da arquitetura: sobre a qualificação estética do desenho*. 2009. 235f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, Brasília.
- MOTTA, F. L. “Desenho e emancipação”. In: *Monolito*, São Paulo, n. jun./jul. 2015, p. 84-89, 2015.
- NIEMEYER, O. [Entrevista cedida ao] Programa Roda Viva. *TV Cultura*, São Paulo, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mNjeEibgRmc>. Acesso em: 16 jun. 2021.
- PERRONE, R. A. C. *Os croquis e os processos de projeto de arquitetura*. São Paulo, Altamira, 2018.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena de Rocha

Pereira. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001.

SANTOS, P. F. *A arquitetura religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos, 1951.

ZUCCARO, F. *L'idea de Pittori, Scultori ed Architetti*. Roma: Stamperia Di Marco Pagliarini, 1778.