

# A EXTINTA PUREZA: A IGREJA DA PAMPULHA E AS CAPELAS DE OURO PRETO (BRASIL)<sup>1</sup>

*THE EXTINCT PURITY: THE CHURCH OF PAMPULHA AND THE CHAPELS OF OURO PRETO (BRAZIL)*

ALEXANDRE BENOIT, RAFAEL URANO FRAJNDLICH

## RESUMO

A Igreja da Pampulha, feita em Belo Horizonte em 1943, por Oscar Niemeyer, é reconhecida como marco das vanguardas arquitetônicas brasileiras. Seu programa religioso colocava-se como desafio para o arquiteto, pelo primado de símbolos e significados que remontavam ao passado colonial das catedrais e capelas valorizadas pelos intelectuais modernistas, como Drummond de Andrade, Lucio Costa, Mário de Andrade. Entre os anos 1920 e 1930, é intenso o debate intelectual acerca da herança do barroco mineiro como portadora de uma força de atualização do presente que sintetizaria modernidade e identidade nacional. As capelas e arquiteturas de autoria não definida são contrapostas às monumentais criações de artífices notáveis, como Aleijadinho. Niemeyer não era alheio a este debate sobre como o passado colonial seria referenciado nas obras de vanguarda, preferindo na sua igreja construir correspondências tipológicas com as capelas de Ouro Preto e arredores construídas no século XVIII, problematizando, na arquitetura, questões da ordem do dia dos modernistas, no que tange a relação com o passado no presente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arquitetura moderna. Igreja da Pampulha. Oscar Niemeyer.

## ABSTRACT

*The Church of Pampulha in Belo Horizonte, designed by Oscar Niemeyer, is renowned as a landmark in the Brazilian Avant-Garde Architecture. The religious building was a challenge for the architect, due to its symbolic requirements and significations that dated back to the Brazilian colonial past, with its cathedrals and chapels — all of which were highly appreciated by Modernist Intellectuals as Drummond de Andrade, Lucio Costa, Mário de Andrade. During the 1920's and 1930's, Brazilian modernists intensively debated the heritage of Baroque tradition of the state of Minas Gerais as a powerful totem of the simultaneity of values of the past and present, synthetizing modernity with a national identity. In those discussions, an opposition was established between anonymous works of architecture and those build by notable artisans, such as Aleijadinho. Niemeyer wasn't ignorant of the discussions on how the Colonial past should be referred to in Avant-Garde projects and*



*chose to build the Church at Pampulha with a myriad of typological correspondences with Ouro Preto's early chapels and its surroundings from the 18th century, using architecture to raise important questions for the Brazilian modernists regarding its connections with the past.*

**KEYWORDS:** Modern Architecture. Church of Pampulha. Oscar Niemeyer.

## INTRODUÇÃO

A igreja da Pampulha, desenhada em 1940 por Oscar Niemeyer, tinha um duplo papel: reforçar o acervo de edifícios de vanguarda brasileira em torno da Lagoa Pampulha, ao mesmo tempo que cumprir um programa litúrgico de natureza retórica e tradicional que remetia aos debates sobre a atualização do passado no presente. Diferentemente do arranha-céu do Ministério da Educação e Saúde Pública, das rampas do Cassino em Belo Horizonte ou da estação de hidroaviões de Correa Lima, que apontam diretamente para o futuro, a igreja possuía face de Jano, cuja relação com a religião construía diretas pontes com o passado.

Tratava-se de uma questão inédita: ainda não existiam no país santuários com arquitetura de vanguarda<sup>2</sup>, e mesmo Le Corbusier e outros personagens europeus não

tinham desenhado ainda suas construções religiosas. O desafio ganha contornos mais complexos considerando a relação de Niemeyer com profissionais arquitetos como Lucio Costa, Carlos Leão e literatos como Carlos Drummond de Andrade, iniciada no projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP), e que se desdobrou no trabalho dentro do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico (SPHAN) — aparelho que congregou intelectuais em torno da elaboração ideológica de uma identidade nacional. O arquiteto carioca era parte do quadro do Serviço, não tendo nele uma atuação intensa, mas sua rede passava pelos salões da sucursal (Figura 1).

O SPHAN buscava, em seus tombamentos e inventários, cancelar a identidade nacional como um motor de modernização. O barroco aparecia como exemplar pelos seus aspectos supostamente únicos em contraste com o ecletismo europeu: a austeridade de suas construções, a inventividade de gênios alheios aos cânones, como Aleijadinho e Mestre Ataíde e sua idílica permanência em arraias distantes da metrópole. Se este intento é ponto pacífico na historiografia, nela ainda é lacunosa a explicitação



**FIGURA 1** — Carteira do SPHAN de Oscar Niemeyer, 1938.  
Fonte: Acervo da Fundação Oscar Niemeyer.



**FIGURA 2** — Capela do Padre Faria (1956) e Igreja da Pampulha (1945) registradas por Marcel Gautherot. **Fontes:** Acervo do Instituto Moreira Salles (IMS), Coleção Marcel Gautherot.

de que não existia consenso entre os intelectuais que formariam o SPHAN do que seria a imagem excelente desse passado. Um grupo em torno de Mário de Andrade e Rodrigo de Melo Franco de Andrade via nas expressões de Aleijadinho, desde meados dos anos 1920, a mais interessante demonstração da genialidade brasileira, em oposição a Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e Lucio Costa<sup>3</sup>, que preferiam valorizar os vilarejos, seu casario e suas pequenas capelas feitas por corporações.

Lastreando-se na documentação existente que registra o debate sobre Minas Gerais feito pelos intelectuais do círculo do SPHAN antes de sua fundação e ao longo dos primeiros anos de sua existência, busca-se evidenciar que a igreja da Pampulha sedimenta uma preferência: tece correspondências de ordem tipológica menos com as consideradas obras-prima do auge do ciclo do ouro e mais com capelas como a de São João Batista, a do Padre Faria e outras similares: pequenas, sem autoria definida e associadas a uma ato de fundação do território (Figura 2).

Essa conexão com o passado encontra pouca reverberação nos escritos de Niemeyer à época. Na publicação de inauguração do conjunto, o arquiteto revela seu desejo de criar uma arte totalmente emancipada:

Respeitamos a lição do passado. Mas, somente isso. As velhas formas arquitetônicas perdem o sentido diante das novas possibilidades técnicas. Não acreditamos tampouco em estilos forjados sobre desenhos ou elementos arquiteturais mais ou menos remotos (NIEMEYER, 1944, não paginado).

A sobrevivência dessa narrativa das novas técnicas em detrimento das formas do passado foi apreendida por diferentes comentadores que viam relação entre a igreja com obras que inspiraram as vanguardas. Scottà (2010) atenta para a renovação da

arquitetura litúrgica ocorrida na Alemanha no princípio do século XX, mostrando templos com espacialidades e soluções estruturais análogas a da Pampulha. Macedo (2002, p.260) vê “uma possível genealogia” da igreja na Pampulha “nas abóbadas sucessivas criadas para depósitos no cais de Casablanca”. Comas (2002) supõe que a obra tinha inspiração nos hangares de Orly feitos por Freyssinet.

No entanto, o historiador gaúcho é também sensível aos vínculos da igreja da Pampulha com o barroco mineiro. Traça conexões entre ela e a Igreja de São Francisco de Ouro Preto (COMAS, 2002). Comas também aproxima o templo na Pampulha da Capela do Padre Faria, principalmente pela sua “planta em ‘L’ de nave retangular, escada externa comunicando a sacristia com o púlpito [...] [e] a ambientação no meio do terreno, a cruz e a torre sineira destacadas” (COMAS, 2002, p.235).

Essa relação com o passado encontra ainda outros lastros históricos, tendo em conta que Niemeyer vinha de um projeto como o Grande Hotel Ouro Preto. Ali, as soluções equilibravam-se nas sucessões espaciais de planta livre e estrutura independente corbuseanas articuladas com citações a elementos históricos, como muxarabis e telhados cerâmicos. Danilo Macedo atenta para esse período “nativista” de Niemeyer: “[...] Oscar incorporava também em seu trabalho diversos elementos codificados por Lucio [Costa] como constantes da arquitetura brasileira, como telhado cerâmico, gelosias, paredes caídas de branco, amplos avarandados e pátios internos” (MACEDO, 2002, p.153).

Conforme a dissertação, essa tentativa nativista viria a se “modificar definitivamente” com a Pampulha, “conclusão de um ciclo que vinha se desenvolvendo de busca de brasilidade” (MACEDO, 2002, p.243).

Comas, ao ver motivos da arquitetura religiosa mineira na igreja da Pampulha, considera que essa busca de brasilidade continuava após o Grande Hotel e parece, nesse sentido, melhor alinhado com os debates do período. Embora o templo ficasse em um bairro periférico de Belo Horizonte, cidade moderna fundada no final do século XIX, Niemeyer dificilmente poderia se distanciar desses fermentos que problematizavam passado e presente. A distância de Ouro Preto não o dispensava da necessidade de remontar ao seu acervo religioso.

## PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

No estudo da forma da igreja de São Francisco de Assis, espera-se expor como esta, mais do que cristalizar o debate em concreto armado e vidro, cria vias de problematização espacial das intenções ideológicas dos modernistas brasileiros. Essa pretensão encontra respaldo metodológico nas afirmações de Tafuri:

A construção do espaço físico certamente é o lugar de uma ‘batalha’ [...]. Aqui se abre um amplo campo de investigação: investigação sobre os limites da linguagem, sobre os limites das técnicas, sobre os umbrais que lhe dão espessura [...]. Dá-se a possibi-

lidade de construir a história de uma linguagem formal somente destruindo, passo a passo, a linearidade daquela história e sua autonomia (TAFURI, 1984, p.12).

Conforme Tafuri, a arquitetura é excelente testemunho material das tensões do período, sobretudo em casos como o da Igreja da Pampulha, quando se intensificam os debates sobre atualização do passado em um programa eclesástico que servia de alibi para atualização de um programa cuja funcionalidade litúrgica é ofuscada pelas citações, correspondências e representações.

O historiador, no entanto, ressalta que é necessário ir além da análise dos edifícios como estão construídos, e se aprofundar nos estudos de sua documentação. Segundo ele, é necessário “reconhecer que o desenho de arquitetura modifica a obra realizada. Não há nada mais enganoso e hermético do que uma arquitetura sem desenho, e certamente, sem documentos” (TAFURI, 1983, p.24).

Essa premência de remontar ao desenho técnico para dar autoridade à construção histórica se torna problemática diante do cotejamento de duas obras francamente contemporâneas: como dar relações comuns a uma igreja do século XX e capelas da época do ciclo do ouro? Toma-se como referência analítica a contribuição de Colin Rowe e seu apelo às persistências tipológicas. Em seu conhecido “A matemática da Villa ideal”, o americano advoga pela busca de relações geométricas quintessenciais: “prédios que são, nas suas formas e evocações, superficialmente tão completamente distintos que cotejá-los parece risível”, escreveu Rowe, ponderando, “entretanto [que], se a intuição normal sugere isto, um estilo wölffliniano de exercício crítico [...] pode apelar primariamente àquilo que é visível [...] [e] ter o mérito de novas interpretações” (ROWE, 1989, p.3).

Rowe e Tafuri possuem mais oposições que convergências<sup>4</sup>, mas opta-se pelo ponto comum dos dois autores: permitir interpretações longas que desloquem a compulsão da linearidade cronológica. Ambos entendem que a linha do tempo deve ser perturbada pela arquitetura e pelos seus intentos ideológicos. Essa valorização de correspondências de dimensões, proporções, funcionalidade de planta, por sua vez, exclui diferenciações materiais, no uso de adornos, na ausência de estrita correspondência entre o vocabulário da arquitetura do século XVIII com aquela informada pelas vanguardas europeias que aparecem na igreja da Pampulha. Trata-se de uma aproximação de análise para que se corrobore os meios pelos quais Niemeyer buscava atualizar, no presente, o passado. Não se subscreve, assim, à historiografia sobre o barroco feita no período (SANTOS, 1951; MACHADO, 1969), já superadas por conta de sua imprecisão factual dessa conexão, tecida pelo SPHAN e Niemeyer entre séculos distantes e suas obras como elemento retórico (BASTOS, 2013; ANDRADE, 2016).

## EXTINTA PUREZA

Um grupo de intelectuais mineiros se organizava em Belo Horizonte, tomando o viés republicano da nova capital como degrau de pensamento cultural inovador e supra-regional

(BONEMY, 1994). Para esses autores, havia uma oposição entre Belo Horizonte e a antiga capital do estado, Ouro Preto, vista então como detentora de uma herança contrária aos valores emancipatórios da nova cidade.

Segundo Bonemy (1994, p.64), definia-se “Ouro Preto [como] cidade/sociedade barroca, do aristocratismo e da autoridade, da ordem e do poder dos privilégios, em oposição aos conceitos modernos de democracia, mercado, impessoalidade e igualdade”. Esse desencanto não diminuía o fascínio reconhecido acerca do berço do barroco mineiro, mas é certo que ele aparece relativizado aos olhos dessa geração.

Em 1929, “O Jornal” publica edição especial sobre Minas Gerais, expondo como os republicanos lidavam com aquele período antitético da história. Alphonsus de Guimarães faz sua cobertura de Mariana utilizando lembranças de sua infância (embora seja nascido em Ouro Preto), o recifense Manuel Bandeira abre o jornal e assina os desenhos dos monumentos mineiros com traços quase expressionistas (Figura 3), ao mesmo tempo em que tece elogio às autenticidades da antiga capital mineira, reconhecendo nela alguma melancolia.

Carlos Drummond de Andrade assina o texto sobre Sabará. Comenta que “o passado dói fisicamente quando a gente se aproxima dele com os olhos ainda cheios de presente. As linhas, cores e volumes de outrora são brutalmente diversos dos de hoje” (DRUMMOND DE ANDRADE, 1929, não paginado). Se as formas são distintas, pesa também o legado violento que a maior parte desses arraiais ostenta em suas pedras:



**FIGURA 3** — Desenho da Capela do Padre Faria, feito pelo escritor Manuel Bandeira e publicado em “O Jornal” em 1929.

**Fonte:** Acervo do Arquivo Público Municipal de Ouro Preto.

Em Vila Rica e nas outras cidades ‘extintas’ de Minas, é impossível esquecer o elemento histórico, que se insinua traiçoeiramente em toda conversa, leitura, mirada, até mesmo nos momentos de gozo estético mais desabalado. Aqui houve tocaias e combates (DRUMMOND DE ANDRADE, 1929, não paginado).

Drummond faz uma construção compacta entre o histórico de sofrimento e a estética barroca dos edifícios. Por essa razão, constrói seu reconhecimento sempre cheio de ressalvas, e elogia Sabará por ser a ‘menos violenta’ das cidades, embora igualmente seja a ‘menos interessante’ (1929).

Aproveita o ensejo para criticar a leitura feita por Oswald de Andrade na ocasião das viagens dos modernistas paulistas a Minas, em que escreveu que “Meu amor me ensinou a ser simples como um largo de igreja”. Drummond (1929, não paginado) discorda, alegando que não há para ele “coisa mais complicada e perturbadora do que um largo de igreja dos bons, dos legítimos”.

O estranhamento, o peso da história, a legitimidade: Drummond marca advertências para que o olhar sobre as cidades históricas tenha em mente a complexidade que aquela unidade esconde. A menção a Oswald pode ser lida como extensível a toda a expedição paulista, sobretudo a Mário de Andrade. Guiomar de Grammont responsabiliza os paulistas, especialmente Mário, pela formatação ideológica modernista que faz de Aleijadinho peça-chave, criando uma “imagem personalista do artista nacional advinda do modelo de ‘sincretismo cultural’”, que nasce “na viagem dos modernistas [paulistas] em busca das assim chamadas raízes da cultura brasileira” (GRAMMONT, 2008, p.155).

Essa admiração tem nexos central na força que Mário atribuía ao escultor, de se aproximar da realidade, mas de modo sensivelmente deslocado, criando uma sensação dúbia que o escritor atesta em uma digressão sobre arte e genialidade:

Toda arte rudimentar deriva para a observação fiel da natureza ou, em razão das suas poucas forças, para a idealização do que não se pôde reproduzir; todo gênio inculto tende para o realismo ou para a estilização. O artista das cavernas pré-históricas foi assim. O Aleijadinho, em sua última análise também assim foi apenas a sua potência criadora, se tantas vezes produziu obras dum realismo incorreto, pôs uma alma dentro de cada pedra que desbastou (ANDRADE, 1993, p.84).

Aleijadinho é posicionado de forma grandiosa: suas obras rivalizam com aquelas mais conhecidas do barroco europeu. Na moldura desse argumento, a eventual fuga das proporções e outras questões preceptivas colaborariam para o posicionamento do seu trabalho no panteão das belas artes.

Drummond, em seu artigo sobre Sabará, tece uma imagem mais cética sobre a fama de Aleijadinho. Parte da ponderação historiográfica de que o mito passa a solapar a

realidade. “Antonio Francisco Lisboa continua assim à mercê da inventiva popular, que lhe atribui feitos improváveis e obras de duvidosa autenticidade” (DRUMMOND DE ANDRADE, 1929, não paginado). Ao final do texto, o escritor mineiro define a contribuição do artífice como a de um “criador simples, forte e desabusado”, e que sua sombra chega até em Sabará, “cidade menos fecundada pelo seu gênio, [onde] resta coisa sua, e os ornatos das igrejas a que ele deu expressão exalam a nostalgia desse demiurgo da plástica” (DRUMMOND DE ANDRADE, 1929, não paginado).

As cidades mineiras e seu ilustre escultor autodidata são matizados: Mário tem um projeto ambicioso para essa herança, propõe colocá-la no foco de uma investida definitiva de criação da modernidade nacional. Drummond, por outro lado, tem em vista a dualidade entre a reconhecida genialidade de Aleijadinho com as escalas mais nostálgicas e auspiciosas que advém das pedras dessas cidades.

Isso recai de modo análogo nos seus tratamentos dos edifícios religiosos de menor escala. O interesse de Mário de Andrade por Aleijadinho ofusca sua leitura de outras obras por que passou, como as capelas do século XVIII: o escritor lhes dedicou poucas linhas dentro de seu itinerário. “Das capelas primitivas”, escreveu, “poucas têm algum interesse artístico, isso mesmo porque foram várias vezes reformadas”<sup>5</sup> (ANDRADE, 1993, p.80; Cf. NATAL, 2007).

Drummond vai em outra direção: prefere em seu artigo de 1929 destacar a pequena Igreja de Nossa Senhora do Ó de Sabará ao invés da sua Matriz, exaltando “a impressionante velhice dessa capelinha, talvez a primeira casa de Deus que se construiu no país do rio das Velhas” (DRUMMOND DE ANDRADE, 1929, não paginado). Sempre na chave da importância histórica, o escritor atenta que essa velhice lhe faz testemunha de “tempos heroicos e barulhentos, mas também de tempos de milagre” do princípio da apropriação do arraial.

A associação entre as primeiras capelas e o ato fundador do arraial, tempo histórico anterior à retórica das grandes construções religiosas tardias, seduz também Manuel Bandeira. Na capa do jornal, o poeta destaca três ações fundacionais que “retém a minha imaginação mais que os tumultos da sedição de 1720, mais do que o esplendor fabuloso da procissão do Triunfo Eucarístico de 1735” (BANDEIRA, 1929, não paginado). Tratam-se de gestos pioneiros, dos quais o terceiro é o mais importante: a mítica primeira missa celebrada pelo Padre Faria no local onde seria edificada a capela de São João Batista. Escreve Bandeira (1929, não paginado):

Na capela de São João, simples rancho coberto de palha, disse o padre a primeira missa. E como se a palhoça estivesse situada bem no espigão da montanha, o padre abrindo os braços em frente do altar abençoava as duas grandes vertentes históricas, a do Rio Doce e a do rio das Velhas.



Essa discreta divergência mitológica entre colegas permanece na década seguinte, quando todos trabalham juntos dentro do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Mário de Andrade publica, no número inaugural da “Revista do SPHAN”, artigo sobre a Capela de Santo Antônio, em São Paulo, no qual não disfarça seu desapontamento. Na sua procura dentro de seu estado, esperava encontrar “alguma S. Francisco”, ou ao menos alguma “inédita, como a São João D’El Rei”. No entanto, tem de se contentar com “ruínas, tosquidões” (ANDRADE, 1937, p.119). A Capela de Santo Antônio é o que sobra, o que força o autor a rever suas ambições, afirmando que o critério “tem de ser histórico, e em vez de se preocupar muito com beleza, há de reverenciar e defender especialmente as capelinhas toscas, as velhices dum tempo de luta” (ANDRADE, 1937, p.119).

Mário encaixa sua capela na moldura geral do recém fundado SPHAN, percebe que para a nova instituição o patrimônio protegido deve passar por obras cuja validade advinha de seu testemunho, mas seu tom difere bastante da efusividade de O “Aleijadinho e Álvares de Azevedo”, publicado dois anos antes, em 1935 (revisão de um texto de 1928). Ao visitar seu escultor predileto, o escritor atenta que as suas obras “não possuem majestade”, “mas são muito lindas, são bonitas como o quê. São dum sublime pequenino, dum equilíbrio, duma pureza tão arranjadinha e sossegada” (ANDRADE, 1935, p.44)<sup>6</sup>.

Por outro lado, os mineiros seguem em sua convicção de dar lastro às obras vernaculares. No mesmo número do artigo de Mário de Andrade, Epaminondas Vieira de Macedo publica um ensaio sobre a Capela de Sant’Ana no qual se reafirma a sua importância na auro-ra de Vila Rica. Rodrigo de Melo Franco escreve sobre Aleijadinho, mas em um texto técnico voltado para a construção de lastros filológicos para suas obras, sem entrar na defesa direta do escultor. As capelas anônimas, feitas por corporações, das primeiras missas e do período anterior à descoberta do ouro receberam sempre reconhecimento de patrimônio importante aos olhos dos modernistas, em um fio herdado dos movimentos anteriores ao SPHAN que estudavam a cidade (GRAMMONT, 2008; LIMA, 2015). Para além dos debates nas revistas e jornais do período, elas aparecem em 1938 no “Guia de Ouro Preto” de Manuel Bandeira (BANDEIRA, 1938) e em correspondências entre os modernistas como locais de visita indispensável para se conhecer a cidade histórica (BANDEIRA, 1949).

Os arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer se inserem de modo ambíguo nessas questões. Entre os anos 1930 e princípio dos 1940, Niemeyer passava por um período de formação do qual se tem poucos registros escritos. Lucio Costa, por outro lado, era voz consolidada nos debates cariocas, matriciais às discussões da identidade nacional até antes dos fermentos vanguardistas chegarem na arquitetura.

Nos anos 1950, Costa considera Niemeyer e Aleijadinho ligados por um fio histórico de liberdade criativa e espontaneidade, alinhando-se àquelas premissas de Mário de Andrade. Segundo o autor, Niemeyer é dos maiores precursores contemporâneos, da mesma forma como já se expressara no século XVIII Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (SCHLEE, 2010). Costa liga diretamente a Capela de São Francisco de Ouro

Preto a da Pampulha, vendo nesta, qualidades que ressoam com os predicados de Mário ao Aleijadinho, como “engenho e graça” (XAVIER, 1987, p.253).

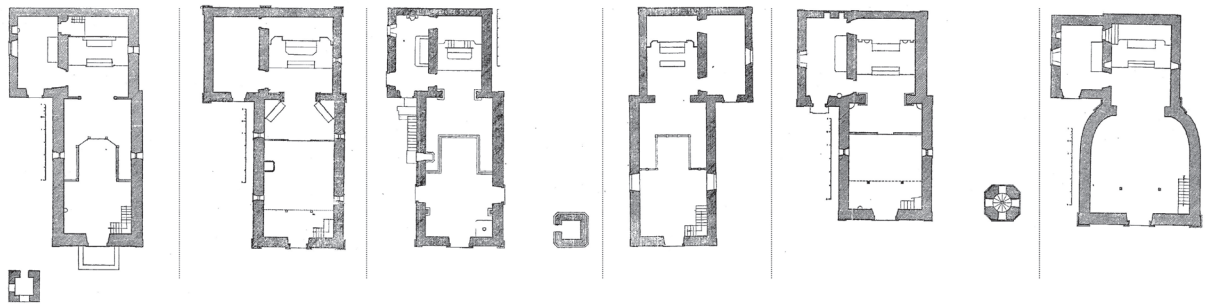
Entretanto, essa fixação pelo escultor aparece com pujança na metade em diante dos anos 1940. Schlee infere que se trata de um processo que se inicia em 1937 e que se estende até o final da construção do Parque Guinle, em 1948 (SCHLEE, 2010). Mais enfático, Otávio Leonídio não tem dúvidas quanto às desqualificações que o arquiteto fez de Aleijadinho durante os anos 1920 e 1930 (LEONÍDIO, 2007), sobretudo contrastando-o com os elementos persistentes da arquitetura colonial. Essa visão muda ao final dos anos 1940, quando Costa “já havia percebido que a arquitetura moderna a ser produzida no Brasil teria de contar, para seu próprio bem, com uma individualidade excepcional” (LEONÍDIO, 2007, p.218). Por essa razão, Aleijadinho crescia como matriz ideológica interessante, o que fez Costa renegar, veladamente, seu texto publicado em 1929, naquela edição de “O Jornal” em que publicaram Drummond e Bandeira. Ali, o arquiteto faz ensaio derogatório do escultor (LEONÍDIO, 2010), ao escrever que “Aleijadinho nunca esteve de acordo com o verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura [...] a nossa arquitetura é de linhas calmas — tranquilas —, e tudo que ele deixou é torturado e nervoso” (COSTA, 1929, não paginado).

Wisnik, em seu ensaio comparativo entre Costa e Mário de Andrade, demonstra que entre as interpretações dos dois intelectuais existe um descompasso temporal:

Enquanto para Mário a verdadeira arte nacional é um resultado que se alcança com um desenvolvimento local do influxo português, quase que por negação dialética, para Lucio esse ‘verdadeiro espírito’ já se encontra presente na Colônia desde o início, na aclimação da tradição lusitana ao território americano, apenas se depurando ao longo do tempo (WISNIK, 2007, p. 169).

A leitura do crítico paulistano aproxima Costa de uma modernidade mais alinhada com o grupo mineiro, ao menos nas décadas de 1920 e 1930. Costa não tem, como Drummond, o viés melancólico na leitura das cidades setecentistas. No entanto, ao colocar que o “verdadeiro espírito já se encontra presente”, mais uma vez recorre-se ao argumento fundacional. Se Mário lamentava a ruínosa capela de Santo Antônio no primeiro número da “Revista do SPHAN”, Costa, na mesma edição, publicava “Documentação Necessária”, defendendo que:

A nossa antiga arquitetura ainda não foi convenientemente estudada. Se já existe alguma coisa sobre as principais igrejas e conventos — pouca coisa, aliás, e girando o mais das vezes em torno da obra de Antônio Francisco Lisboa, cuja personalidade tem atraído, a justo título, as primeiras atenções — com relação à arquitetura civil e particularmente à casa, nada, ou quase nada se fez (COSTA, 1937, p.31).



**FIGURA 4** — Capelas de Ouro Preto levantadas por Paulo Santos: Capela de Sant'Ana, Capela de Nossa Senhora da Piedade, Capela do Padre Faria, Capela do Bom Jesus das Flores do Taquaral, Capela de São Sebastião e a mais antiga, Capela de São João Batista.

**Fonte:** Santos (1951, p.130).

Em 1937 Costa já era arquiteto autor do Ministério da Educação e Saúde e suas convicções vanguardistas já estavam expostas. Seu posicionamento em prol do casario entre-meia aqueles interesses pela arquitetura colonial adaptada ao meio que o motivavam na sua fase neocolonial com uma visão vanguardista da arquitetura vernacular e anônima, aquela que tanto interessava Le Corbusier<sup>7</sup> pela suposta funcionalidade e lirismo que dela advinha.

Niemeyer e Lucio Costa, nesse período entre 1936 e 1940, trabalham intensamente juntos: faziam em conjunto o Ministério de Educação e Saúde Pública (MES) em 1936, o Pavilhão do Brasil em Nova York em 1939 e depois Costa indicaria o colega para desenhar o Grande Hotel Ouro Preto em 1939, desafio que unia o SPHAN, as vanguardas e a capital primeira de Minas Gerais.

A Pampulha é de fato o desponte individual do autor, na qual criava seus próprios diálogos com o entorno, com as vanguardas e com os colegas artistas. De onde viria o substrato para sua arquitetura religiosa? Das igrejas de Aleijadinho ou das capelas sem autores?

Tanto no Grande Hotel quanto na Residência Peixoto (1941), seu procedimento se baseia em problematizar questões construtivas tradicionais com o uso ostensivo de uma abordagem vanguardista do espaço. No caso da igreja da Pampulha, isso recaiu em todos os aspectos do debate sobre o barroco mineiro assim como foi desenvolvido entre os modernistas. Se o filósofo berlinense Walter Benjamin escreveu, em 1925, que a origem é o turbilhão no rio do devir, pode-se dizer que a construção religiosa da Pampulha é nau que buscava se aprofundar no giro dessas espirais que superasse a antítese entre o ímpeto revolucionário dos seus colegas com a nostalgia pela pureza extinta daqueles arraiais.

## SÍNTESE FUNDACIONAL

São muitas as capelas setecentistas construídas pelos primeiros bandeirantes na região de Ouro Preto (Figura 4)<sup>8</sup>. Em todas elas, a sacristia lateral é comum nas capelas dessa escala feitas nas colônias portuguesas e na própria metrópole (RAMOS, 2008). As sineiras externas são menos comuns, e Paulo Santos via nisso um traço marcante da tipologia mineira. Segundo o autor, “o emprego de pequenos campanários independentes parece ser muito

antigo em Minas, sendo, no entanto, desconhecido noutros pontos do país” (SANTOS, 1951, p.157; Cf. MIRANDA, 2003). Sua solução é geralmente por torre baixa, com a cobertura em telhas cerâmicas, no mesmo modo que a cobertura das capelas.

A igreja da Pampulha é resolvida com sacristias laterais alinhadas com o altar, constituindo-se em sucessivas abóbadas. A nave, resolvida como uma única abóbada cuja inclinação em direção ao altar termina em uma defasagem, abre uma fresta de luz nessa parte para onde converge o rito litúrgico. O campanário, onde se ergue o sino é feito em uma edificação fora da igreja e a ela se integra por meio de uma marquise. A fachada de acesso é em vidro e brises metálicos, enquanto o alçado posterior contém murais de Portinari — que também realizou as pinturas do fundo do altar. As abóbadas são resolvidas com pastilhas em um desenho abstrato de Paulo Werneck.

Em termos estilísticos, nada remontaria às capelas, porém, é fácil entrever as correspondências programáticas: trata-se de um programa com sacristia, nave única, coro e

capela-mor. Tipologicamente, as sacristias dessas obras setecentistas são paralelas à nave central. Niemeyer prefere criar um eixo transversal, deslocando as alas privativas para a parte posterior da composição; segue, porém, a mesma clareza de organização espacial dessas construções, segundo a qual os volumes demarcam os usos e funções — o que na Pampulha é expresso por meio das abóbadas sucessivas (Figura 5). A igreja moderna em Belo Horizonte tem área construída quase igual a das capelas do século XVIII, e sua relação de proporções fica dentro dos termos dimensionais na altura (Figura 6).

Nas capelas a austeridade se desdobra para a relação entre as paredes e o forro, onde es-



**FIGURA 5** — Capela de Nossa Senhora da Piedade, vista posterior da nave central e sacristia.

Fonte: Acervo pessoal dos autores (2017).



**FIGURA 6** — Interiores das Capelas de Ouro Preto, com as barras inferiores das tesouras aparentes. Capela de Sant’Ana, Capela de Nossa Senhora da Piedade, Capela do Padre Faria, Capela do Bom Jesus das Flores do Taquaral e Capela de São João Batista.

Fonte: Acervo pessoal dos autores (2017).

tão expressas as pinturas. Estes, geralmente curvados, denotam a precariedade da solução estrutural pela exposição das barras horizontais de sustento da cobertura ou nas soluções de mitigar a chegada da abóbada nas paredes paralelas, haja visto o uso de rodapés ou de facetamentos nas tábuas de madeira (Figura 6). Não obstante a modéstia do espaço, era no interior em que recaíam as exigências eclesiais:

O cuidado com o tratamento interior era o mais esmerado possível, seja pelo esforço em homenagear os padroeiros, seja pela pressão das autoridades eclesiais que exigiam ‘decoro e decência’ no templo e em seus ornamentos (MIRANDA, 2003, p.43).

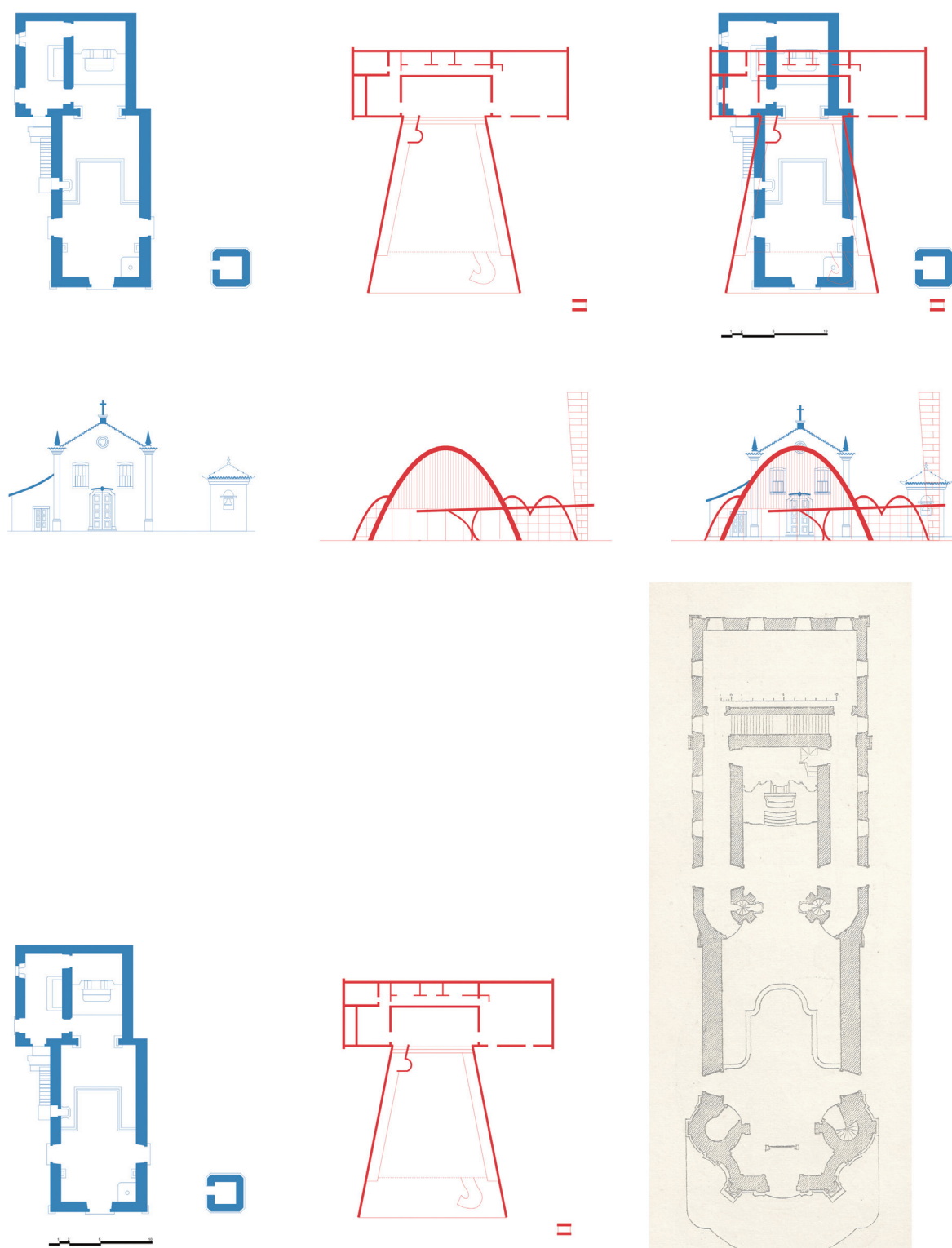
Ainda que fosse alheio a essas especificidades históricas, a eloquência estrutural de Niemeyer problematizava essas tensões. A técnica das abóbadas contínuas foi usada pela primeira vez pelo arquiteto nesse projeto. Até então, seu uso limitou-se à uma articulação de volumes na Casa de Fim de Semana de Oswald de Andrade, em 1938 (VALLE, 2000). Ao longo de sua carreira, essa solução de abóbadas sucessivas que partem do chão é incomum: existem abóbadas que se abrem nas laterais, que se elevam para se tornarem cobertura, com vedações planas de alvenaria resolvendo o programa, mas como elemento único de constituição do espaço aparece apenas em 1947, na residência Burton Tremaine e em 1968, no Convento Dominicano em Saint-Baume (VALLE, 2000). Dentro dessa linguagem, o uso de abóbadas como articulação de diferentes alturas para marcar distintas relações entre programas é exclusivo da igreja de São Francisco de Assis. O concreto armado permitia que se fizesse um monólito unindo corpo e forro, cobertura e paredes, sacristias, nave central e capela-mor (Figura 7).

Um gesto que integrasse todas as requisições e fizesse do espaço única expressão não somente de dilemas divinos, mas da mundana questão de fazer algo modesto e sagrado. O São Francisco de Assis retratado entre animais no altar-mor por Portinari dava ainda mais peso a esse discurso.

Entretanto, Niemeyer não se posicionava como iconoclasta, como a arquidiocese mineira o tratou, na época, recusando-se a sacramentar a igreja. O jovem arquiteto vivia imerso nesses debates acerca do barroco, o que lhe enviesava para entender o que seria aquele movimento irmão do fulgor libertário vanguardista do qual fazia parte. “Niemeyer não refuta a qualificação barroca em seu trabalho”, escreveu Valle, “naquele momento [durante a elaboração do conjunto da Pampulha], [a apropriação do barroco foi] absolutamente consciente de sua parte” (VALLE, 2000, p.156).

A noção de que o barroco poderia ser algo maior do que um período histórico já tinha bom trânsito no SPHAN (NAKAMUTA, 2010). Eram conhecidas as lições de Wölfflin e Panofsky, de que no barroco o jogo de reentrâncias, intempesvidades e movimentos esgarçam as expressões da pintura à cidade, rasgando a arquitetura.

A igreja da Pampulha possui esse aspecto, mas não de modo extremado: as abóbadas não subvertem o percurso litúrgico de acesso pela nave central até o altar, e a sacristia



**FIGURA 7** — Comparação de dimensões e medidas da Capela do Padre Faria e Igreja da Pampulha e Comparação de dimensões e medidas da Capela do Padre Faria e Igreja da Pampulha com a Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

**Fonte:** Elaborado por Juliana Godoy (2017), com base em Santos (1951) e Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (c1980).

continua como programa de apoio, lateral à experiência do fiel. A relação com o parque da barragem é sugerida pelo desenho de piso, mas suas amplas portas de vidro e *brises* encerram sua fachada e garantem penumbra interior.

Pode-se tomar as considerações de Deleuze sobre o barroco como significativas dos dilemas de Niemeyer:

A lei da cúpula, figura do barroco por excelência, é dupla: sua base é um vasto cinto contínuo, móvel e agitado, mas que converge ou tende para um vértice. Sem dúvida, a ponta do cone é substituída por um arredondado que forma uma superfície côncava em vez de um ângulo agudo; [...] forma infinitamente dobrada, curvada em concavidade, assim como a base é matéria desdobrável e redobrada (DELEUZE, 2016, p.214).

Niemeyer compacta tudo em uma única concavidade, subvertendo essa dupla função cupular, tornando o espaço da sua igreja toda forro, e a partir dessa radicalização, prefere que esse teto seja a única parte que não recebe obras de arte senão na face exterior, com os murais de Werneck. A sucessão de abóbadas unidas como em um fio único faz da igreja subversão da linha de terra nas margens da barragem, por saltar como dobras que remontam ao alto das grandes igrejas. Teto ao alcance do chão, ato construtivo análogo à modéstia das capelas, recriados em pouquíssimos gestos de acurácia técnica levada ao limite no seu contato com o sacro, assentando-se de modo pequeno, mas marcante, na periferia de Belo Horizonte. A sineira, questão vertical concreta de ascensão divina, é a única que, de fato, é transgredida na inversão das linhas de força do chão ao teto para o sentido contrário.

## EDIFÍCIO ESPLENDOR

Os debates sobre tradição e modernidade parecem à primeira vista homogêneos entre os intelectuais brasileiros da primeira metade do século XX, mas nas minúcias surgem as divergências. Drummond tem reconhecido ceticismo acerca do avanço progressista acrítico, e no seu poema “A máquina do mundo” de 1951 (ANDRADE, 2002, p.301), os contrastes entre as cidades históricas com as virtualidades maquinais são expostos e terminam preteridos em favor dos antigos agrupamentos urbanos:

A treva mais estrita já pousara sobre a estrada  
de Minas, pedregosa,  
e a máquina do mundo, repelida [...].

Sua consciência negativa o levou a escrever outro poema, anos antes, que chamava de “Edifício Esplendor” de 1942 (ANDRADE, 2002, p.96). Nele, “Oscar” abre o poema em direta referência ao jovem arquiteto:

Na areia da praia  
Oscar risca o projeto.

Esse risco é colocado como oposição a diversas imagens nostálgicas tecidas pelo autor, que vê tudo se perder, no qual menciona o seu lamento por uma extinta pureza:

E vinha mesmo, sub-reptício,  
em momentos de carne lassa,  
certo remorso de Goiás.  
Goiás, a extinta pureza [...].

Apesar da menção ao estado vizinho a Minas Gerais, ele envolve o todo daquela mítica originária virginal, presente em seus textos de 1929, de aviso acerca do prejuízo inerente dos avanços modernos. O poema termina sombrio:

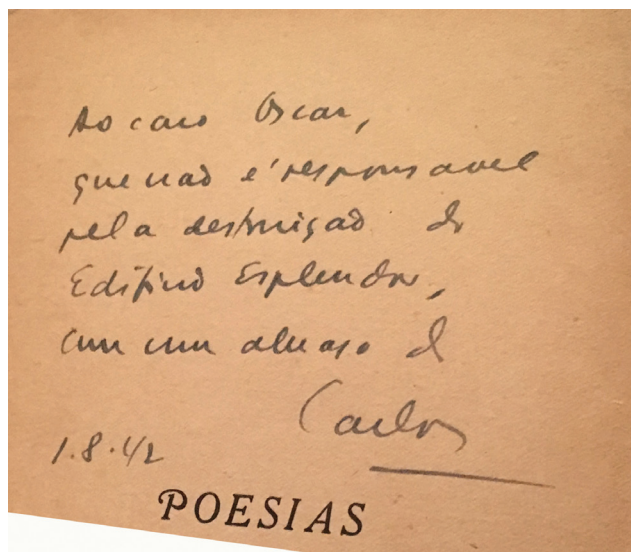
Que século, meu Deus, diziam os ratos,  
E começavam a roer o edifício.

“Edifício Esplendor” é de 1942<sup>9</sup>. A Pampulha estava já em construção, completos os projetos da igreja<sup>10</sup>. Os ‘ratos’ poderiam significar a imanência destrutiva das correntes vanguardistas, mas sobretudo, são imagem para a civilização moderna, que incendiava seus mais humanísticos discursos em uma guerra plena de barbarismos tecnológicos. Minas Gerais, para Drummond, não absorvia o modernismo apenas como postulações de

ruptura e arte espontânea.

Niemeyer teve acesso ao poema já em 1942. Drummond lhe escreve uma dedicatória singular, que aparece como emblemático fechamento dos debates apresentados (Figura 8):

Ao caro Oscar,  
Que não é responsável pela destruição do Edifício Esplendor.  
Com um abraço do  
Carlos  
1.8.42



**FIGURA 8** — Dedicatória de Drummond de Andrade para Oscar Niemeyer.  
**Fonte:** Acervo da Fundação Oscar Niemeyer.

O poeta isenta o jovem arquiteto de toda desordem e caos assentados no esplendoroso século XX, confiando a ele um fio de otimismo.



A igreja da Pampulha materializa esse debate, expondo as tensões entre a modernidade que se desenha no horizonte e seus alicerces fincados na pureza de um longínquo passado. Naquele momento, não era possível imaginar o salto que seria dado em pouco menos de duas décadas com as virtualidades da construção da capital do país, cristalizando esse traço seminal das vanguardas arquitetônicas brasileiras: intervir no presente como um contínuo ato de “fundação”, que libertasse suas ambições emancipatórias dos vícios e violências que marcam a história do Brasil.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O debate intelectual moderno durante os anos 1920 e 1930 tem diferentes interpretações das cidades mineiras, do seu legado e dos modos pelos quais aquele patrimônio poderia ser atualizado para fomentar a modernização do país. Perfazendo o debate de autores como Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Rodrigo de Melo Franco e Lucio Costa, surge a oposição entre Aleijadinho como campeão artístico nacional e o interesse inventariante por arquiteturas anônimas.

Ao receber o encargo de desenhar uma igreja, Niemeyer prefere as capelas dos primeiros arraiais como motor de inspiração pelo seu alinhamento com as correntes que viam na arquitetura anônima ecos das funcionalidades e despojamentos vanguardistas, mas também porque ali era possível remontar a um ato fundacional. Era necessário “problematizar” esse legado, o que o leva a tomar a decisão das abóbadas sucessivas como gesto único que resolve a planta em consonância tipológica com essas capelas, mas subvertendo a dualidade entre nave e forro sempre presente nessas modestas construções.

Nos anos seguintes, Niemeyer continuará desenhando igrejas, e nelas persistirá o ímpeto fundacional, sobretudo na estrutura temporária de tecido para a primeira missa em Brasília e sua cristalização em concreto na Superquadra 308. Na Catedral da nova capital federal, outras questões são levantadas; a planta central, a separação da sacristia em outro volume a afastam dessa necessidade de tecer modernidade como comentário crítico sobre o passado. Novas questões surgiram, mas na igreja de São Francisco de Assis parece que as curvas em concreto se desdobram em direção ao nosso tempo, como eco lasso e fantasmagórico de uma extinta pureza.

## AGRADECIMENTOS

À Fundação Oscar Niemeyer por ceder o uso da imagem de documentos de seu arquivo.

## NOTAS

1. Apoio: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo nº 2016/13340-2 — Horizontes políticos e arquitetônicos: Kubitschek e Niemeyer 1940-1961), Fundo de apoio à pesquisa, ensino e extensão da Universidade Estadual de Campinas (FAEPEX, convênio nº 519.292)

- Horizontes políticos e arquitetônicos: Kubitschek e Niemeyer 1940-1961) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Código de Financiamento nº 001).
2. Lucio Costa desenhou uma igreja dentro do Plano de Monlevade mas, além do fato de não tê-la construído, tratava-se da releitura de edifício de Perret (COMAS, 2002; VASCONCELLOS, 2016).
  3. O primeiro artigo em que Costa trata de Aleijadinho data de 1929 e suas interpretações são mais céticas do que aquelas, mais laudatórias, dos anos 1950.
  4. Sobre o legado de Rowe e suas conexões com Tafuri, ver: Ockman (1998) e Aureli e Eisenman (2013).
  5. Ademais, mesmo ao dar dicas de viagens para seus colegas, Mário de Andrade omitia as capelas em preferência pelas grandes obras monumentais. Na correspondência com Manuel Bandeira de 1928 sobre as cidades mineiras — provavelmente referente à viagem da qual o recifense faria seu relato no “*O Jornal*” —, Mário destaca apenas obras de Aleijadinho (MORAES, 2001; FROTA, 2002).
  6. Quando considera a obra de Aleijadinho “pequenina”, Mário de Andrade tem em mente as igrejas de Roma.
  7. Para os interesses de Corbusier na América do Sul vernacular, vide seu fascínio pelas casas suburbanas de Buenos Aires conforme consta nas suas “Precisões” (LE CORBUSIER, 2004; LIERNUR & PSCHUPIURCA, 2012).
  8. As capelas modestas foram construídas em Minas Gerais ao longo do século XVIII e XIX, sendo uma tipologia que teve evolução própria dentro das requisições eclesiásticas (MIRANDA, 2003).
  9. Para uma análise mais detalhada sobre o poema, ver Ferraz (2002).
  10. De acordo com o Acervo Fazendário do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, a obra da igreja inicia-se provavelmente depois de agosto de 1943 (compra das primeiras tábuas para formas de concreto, (ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE, 2005). Entretanto, croquis iniciais da igreja são publicados no relatório do prefeito da capital mineira para o governador do princípio de 1942, já aparecendo croquis do projeto (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 1942). Embora esses desenhos iniciais colaborem para o recorte do artigo, ainda se disputa o quanto eles refletem o traço de Niemeyer com fidelidade, ou o quanto são desenhos de divulgação feitos dentro da prefeitura.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C.D. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, F. *Uma poética da técnica: a produção da arquitetura vernacular no Brasil*. 2016. 364f. Tese (Doutorado em História) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- ANDRADE, M. *O Aleijadinho e Alvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: RA Editora, 1935. p.44.
- ANDRADE, M. A capela de Santo Antônio. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v.1, n.1, p.119-125, 1937.
- ANDRADE, M. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo: Experimento e Giordano, 1993. p.80-84.
- ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE. *A Pampulha no Acervo Fazendário do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, 1936-1947*. Belo Horizonte: APCBH, 2005. p.53.
- AURELI, P.V.; EISENMAN, P. A project is a lifelong thing: If you see it, you will only see it at the end. *Log*, n.28, p.67-78, 2013.
- BANDEIRA, M. Da Vila Rica de Albuquerque a Ouro Preto dos estudantes. *O Jornal*, número especial do Estado de Minas Geraes, 1929.

- BANDEIRA, M. *Guia de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- BANDEIRA, M. [Correspondência]. Destinatário: Cândido Portinari. Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1949. 1 carta. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/>>. Acesso em: 23 jan. 2017.
- BASTOS, R. *A maravilhosa fábrica de virtudes: o decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais*. São Paulo: Edusp, 2013.
- BONEMY, H. *Guardiões da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994. p.64.
- COMAS, C.E. *Precisões brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos, a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, M.M.M. Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945*. 2002. 335f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) — Université de Paris, Paris, 2002, f.81-235.
- COSTA, L. Documentação necessária. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v.1, n.1, p.31-39, 1937.
- COSTA, L. O Aleijadinho e a arquitetura tradicional. *O Jornal*, número especial do Estado de Minas Geraes, 1929.
- DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 2016, p.214.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C. Viagem de Sabará. *O Jornal*, número especial do Estado de Minas Geraes, 1929.
- FERRAZ, E. O poeta vê a cidade. *Revista Poesia Sempre*, n.16, p.22-35, 2002.
- FROTA, L. *Carlos e Mário: correspondência completa*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002, p. 338-343.
- GRAMMONT, G. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. p.155.
- INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. *Conjunto arquitetônico e paisagístico da Pampulha: processo de avaliação e tombamento*. Belo Horizonte: IEPHA, c2015.
- LE CORBUSIER. *Precisões*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.211-225.
- LEONÍDIO, O. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007, p.51-218.
- LEONÍDIO, O. Lucio Costa: palavra definitiva. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 1., 2010, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. [S.l.]: ANPARQ, 2010.
- LIERNUR, J.F.; PSICHEPIURCA, P. *La red austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en Argentina 1924-1965*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- LIMA, K.T. *Ouro Preto: da cidade-memória à cidade monumento (1897-1937)*. 2015. 243f. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- MACEDO, D. *A matéria da invenção: criação e construção das obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1954*. 2002. 532f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002. f.153-260.
- MACHADO, L.G. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- MIRANDA, S.M. *A arquitetura da capela mineira nos séculos XVIII e XIX*. 2003. 195f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. f.43-183.
- MORAES, M.A. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2001. p.372.
- NAKAMUTA, A.S. *Hannah Levy no SPHAN: história da arte e patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2010.

NATAL, C.M. Mário de Andrade em Minas Gerais: em busca das origens históricas e artísticas da nação. *História Social*, n.13, p.193-207, 2007.

NIEMEYER, O. *Pampulha*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

OCKMAN, J. From without utopia: Contextualizing Colin Rowe. *Journal of the Society of Architectural Historians*, v.57, n.4, p.448-456, 1998.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. *Relatório do prefeito Juscelino Kubitschek Oliveira para o governador Benedicto Valladares Ribeiro*. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 1942. p.50a.

RAMOS, N.M.M. *Caracterização construtiva e patológica de igrejas e capelas no Concelho de Estarreja*. 2008. 129f. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) — Universidade de Aveiro, Aveiro, 2008.

ROWE, C. *The mathematics of the Ideal Villa and other essays*. Cambridge: The MIT Press, 1989. p.3.

SANTOS, P. *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1951. p.130-157.

SCHLEE, A.R. Lucio Costa o senhor da memória. In: LEITÃO, F. (Org.). *Brasília: 1960-2010: passado, presente e futuro*. Brasília: Governo do Distrito Federal, 2010. p.11-16.

SCOTTÀ, L. *Arquitetura religiosa de Oscar Niemeyer em Brasília*. 2010. 170f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

TAFURI, M. L'archeologia del presente. In: BIANCHINO, G. (Ed.). *Il disegno di architettura*. Parma: Centro di Studi e Archivio della Comunicazione, 1983. p.22-29.

TAFURI, M. *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984. p.12-24.

VALLE, M.A.A. *Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998)*. 2000. 325f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. f.156.

VASCONCELLOS, J.C. O racionalismo estrutural de Auguste Perret na arquitetura moderna brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO, 4., 2016, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

WISNIK, G. Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lúcio Costa e Mário de Andrade. *Novos Estudos*, n.79, p.69-193, 2007.

XAVIER, A. *Depoimento de uma geração*. São Paulo: Abea, 1987. p.253.

**ALEXANDRE BENOIT** | ORCID iD: 0000-0003-1428-8407 | Associação Escola da Cidade | Sequência de Disciplinas Meios de Expressão | São Paulo, SP, Brasil.

**RAFAEL URANO FRAJNDLICH** | ORCID iD: 0000-0003-2378-5069 | Universidade Estadual de Campinas | Faculdade de Engenharia Civil | Departamento de Arquitetura e Construção | R. Saturnino de Brito, 224, Cidade Universitária, 13083-889, Campinas, SP, Brasil | Correspondência para/ *Correspondence to*: R.U. FRAJNDLICH | *Email*: <urano@fec.unicamp.br>.

## ELABORAÇÃO

R.U. FRAJNDLICH e A. BENOIT são responsáveis pela pesquisa e elaboração do texto.

## Como citar este artigo/How to cite this article

BENOIT, A.; FRAJNDLICH, R.U. A extinta pureza: a igreja da Pampulha e as capelas de Ouro Preto. *Oculum Ensaios*, v.16, n.2, p.291-310, 2019. <http://dx.doi.org/10.24220/2318-0919v16n2a4129>

Recebido em  
21/12/2017,  
reapresentado  
em 11/7/2018  
e aprovado em  
7/9/2018.