

OURO PRETO: CIDADE BARROCA

Rodrigo Espinha Baeta

Universidade Tiradentes (UNIT)

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

A crítica à formação urbana no Brasil colonial tem passado, ao longo dos anos, por um desenvolvimento que excluiu uma série de fatores de absoluta relevância. Uma das ausências mais significativas foi a questão estética, especificamente a condição dos antigos núcleos como conformadores de um espaço que poderia ser qualificado como "obra de arte".

O problema esbarra na atual dificuldade de se compreender o organismo urbano como objeto estético, restringindo o discurso ao caráter morfológico do traçado, à procura maciça da "tipologia" da cidade luso-brasileira, seu partido bidimensional, o "plano" gerador. Esta atitude vem historicamente amparada pela conhecida dialética incentivada por alguns estudiosos do tema entre o "urbanismo" regulador dos conquistadores espanhóis e a cidade espontânea, de tradição "medieval", dos colonizadores portugueses. A análise baseada na preocupação exclusiva com o fato de o espaço urbano ter sido projetado previamente, de ter surgido a partir de uma reflexão intelectual, determinou, em um passado recente, um sentimento de desprezo em relação à cidade de dominação portuguesa no território brasileiro. Segundo Robert Smith, por exemplo:

“Os descobridores portugueses eram homens do renascimento, mas como urbanistas pertenciam ainda à Idade Média. Constantemente recusaram-se a adotar o sistema de arruamento em xadrez, aparecido na Europa e trazido à América pelos conquistadores espanhóis. Pelo contrário, apegam-se ao tipo de cidade medieval construída sobre uma eminência fortificada, a que pertencem as cidades portuguesas, com todas as suas limitações: ruas estreitas e irregulares e casario apertado. (...) Para onde quer que fossem, levavam consigo a tradição nacional de cidade alta e baixa, das ladeiras íngremes e tortuosas que as ligavam entre si, e das capelas e fortes espalhados pelas alturas sobranceiros aos terreiros compridos e irregulares de forma, à volta dos quais se alinhavam as igrejas e as moradas estreitas e altas.”¹

Esta supervalorização do projeto de colonização espanhol em relação à implantação dos assentamentos urbanos é pertinente em diversos campos do saber, mas não autoriza a condenação dos processos espontâneos de desenvolvimento das cidades como geradores de estruturas desprovidas de qualificação artística. Fica claro que a partir da superação da estética idealista o conceito da cidade enquanto obra de arte não se restringe mais à busca do “modelo ideal”, expressão de um único personagem, ou de uma situação ideologicamente pré-concebida. Pelo contrário, segundo Argan, para a crítica moderna importa a cidade real, que *“(...) pode, sem dúvida, ser concebida como uma obra de arte que, no decorrer da sua existência, sofreu modificações, alterações, acréscimos, diminuições, deformações, às vezes verdadeiras crises destrutivas.”²*

Da mesma forma, Rossi afirma que a cidade não é fruto exclusivo de um plano pré-concebido, e sim acúmulo de camadas históricas sucessivas, complementárias. O desenho projetual, quando existente, pode definir muito pouco em relação à consolidação do organismo urbano. Portanto, para a qualificação estética da cidade o plano é apenas o momento de gênese a partir do qual inicia-se o desenvolvimento gradativo dos elementos presentes na complexidade da estrutura urbana. Na realidade não só o traçado, mas principalmente os monumentos, os espaços públicos, a preexistência natural e

¹ SMITH, Robert. Apud.: BRENNAN, Giovanna Rosso del. *Medieval ou Barroca*. In: Revista do Barroco 12. Belo Horizonte: Imprensa Universitária da UFMG. p. 141.

² ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 73.

arquitetônica, as construções civis, o sistema fundiário, todos estes fatores concorrem para definir o caráter que cada cidade assume em seus diversos “tempos”³.

Assim, o traçado irregular das cidades coloniais brasileiras, particularmente os núcleos mineradores, não impede a sua valorização artística. Muitas vezes existe uma filiação clara ao universo barroco, pois a construção de seu espaço, concorre para a afirmação da essência conceitual do estilo. Sobre o princípio do barroco, afirma Argan:

*“Its intention, however, was not to restore the absolute and universal value of form, but to affirm openly the autonomous and intrinsic value of the image.”*⁴

Para a arte barroca, não é significativa a construção do espaço apenas como representação objetiva formal de um conceito universal, como no caso do renascimento. Toda a pesquisa dirige-se para como a articulação espacial sensibiliza o indivíduo através da imagem que suscita. Assim, *“(…) lo que importa no es saber cómo están realizadas objetivamente las cosas que nosotros vemos, lo que importa es conocer las leyes segundas las cuales nosotros vemos las cosas.”*⁵

O que os artistas barrocos desenvolveram como ninguém, o seu princípio estruturante, foi o conhecimento dos “modos de visão”. A arte não se contempla a priori, como objeto de fruição lógica e imediata. É construída com o rigor consciente de uma pesquisa visual sistemática, a criação a serviço da percepção subjetiva, para ser fruída pela mente como obra aberta.

De outra forma, não considerando este conhecimento dos “modos de ver” e a consciência do apelo subjetivo da imagem, seria muito difícil explicar a coexistência de tantas poéticas antitéticas no universo da arquitetura e da cidade dos séculos XVII e XVIII. Portanto, o caminho para a crítica à condição artística dos antigos núcleos coloniais não está na procura do legado “tipológico” do espaço urbano barroco. É preciso partir dos princípios universais da arte barroca, para a verificação da representação destes princípios na construção visibilística das cidades.

1. O Conceito Dos "Modos De Visão"

Em 1662, no auge do Alto Barroco romano, são colocadas as pedras fundamentais dos dois templos que “emolduram” o acesso norte da cidade, as igrejas de Santa Maria di Monte Santo e Santa Maria de' Miracoli. Mais do que uma obra de arquitetura isolada, os dois edifícios, projetados inicialmente por Carlo Rainaldi se destacam por definir uma nova sistematização urbana para o ingresso na Roma que adquiria paulatinamente sua feição barroca atual. Carlo Fontana e Bernini sucedem Rainaldi na obra que é concluída no início da década de 1680, sendo muitas das intervenções dignas de infundáveis discussões sobre a autoria no processo de concepção e construção dos templos⁶.

Já a muitos séculos a praça se caracterizava como o principal acesso à cidade, tendo sua relevância reforçada pela construção da igreja de Santa Maria del Popolo no quatrocentos, e pela abertura do tridente de grandes e largas vias que se formam bem em frente à porta norte, a Via Babuino, Via del Corso e Via Ripetta, rasgadas no tecido medieval da Roma quinhentista pelo Papa Giulio II. Da mesma forma, no final do período maneirista, a importância da Piazza del Popolo foi percebida por Domenico Fontana no plano de Renovação da cidade por Sisto V, quando o arquiteto transferiu um obelisco egípcio da época das conquistas do império romano para o centro da praça, no ponto focal do encontro dos três eixos.

Oitenta anos depois, dando continuidade ao processo de valorização do espaço, Carlo Rainaldi concebeu uma nova sistematização para a praça tendo como objetivo principal promover a monumentalização da área à frente da porta de acesso, através da

³ ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 22-23.

⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *The baroque age*. New York: Rizzoli International Publications, 1989. p. 10.

⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966. p. 79.

⁶ Conferir o ensaio “Carlo Rainaldi y la arquitectura del Alto Barroco en Roma” de Witkower, e “Roma Barocca” de Paolo Portoghesi. WITKOWER, Rudolf. *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. PORTOGHESI, Paolo. *Roma Barocca* Roma-Bari: Editor Laterza, 1973. V II.

construção de dois organismos arquitetônicos que emoldurassem a entrada das três vias, situando-se nos ângulos de encontro do tridente. O arquiteto pensou em duas igrejas gêmeas que funcionassem como um segundo portal, mostrando os três caminhos possíveis para percorrer a cidade santa. De início projetou dois templos em cruz grega, com uma cúpula no cruzeiro, e uma fachada plana com relevo de colunas e pilastras sustentando o entablamento e o frontão.

Porém, a idéia da cruz grega foi descartada sendo edificadas duas rotundas, cada uma com um pórtico clássico à frente e uma pequena torre, assentada do lado adjacente à outra igreja. O motivo da modificação do projeto inicial e da construção dos edifícios em planta circular, com as calotas preenchendo todo o espaço das naves, aparece decorrente do fato de que as cúpulas que coroariam os cruzeiros no projeto anterior seriam demasiadamente pequenas, não conseguindo o efeito cênico necessário para tal empreendimento⁷. Por outro lado, a imagem das duas grandes rotundas lado a lado com seus pronaos clássicos, com o obelisco egípcio à frente, ofereceria o apelo dramático que se impunha à iniciativa.

Portanto, para o sucesso da intervenção era fundamental que os dois templos fossem idênticos, absolutamente simétricos entre si. Mas os lotes apertados destinados à construção, espaços formados pelo encontro da Via Babuino com a Via del Corso, e da Via del Corso com a Via Ripetta, possuíam larguras diferentes como consequência da angulação diversa na interseção das vias. No alinhamento escolhido para o assentamento dos edifícios a área destinada à construção da igreja de Santa Maria di Monte Santo era substancialmente mais estreita do que a destinada à rotunda de Santa Maria de' Miracoli, que foi edificada tangenciando os limites leste e noroeste do terreno.

A solução escolhida para a construção da igreja di Monte Santo se baseou, conseqüentemente, na ereção de um organismo elíptico longitudinal articulado de forma que a diagonal transversal maior coincidissem em dimensão com a diagonal da rotunda de Santa Maria de' Miracoli. Os pontos limítrofes de tangência da estrutura elíptica com os contornos oeste e nordeste do terreno se encontrariam mais recuados no sentido sul que os da outra igreja, permitindo que o edifício ocupasse adequadamente o espaço destinado ao seu assentamento.



⁷ Existe uma grande polêmica acerca de quem teria concebido tais modificações. Wittkower entende que o próprio Rainaldi teria efetuado as transformações no projeto das duas igrejas. No nosso estudo, porém, concordamos com Argan e Portoghesi que compreendem a atual conformação dos templos gêmeos como obra vinculada à poética de Bernini, que efetivamente assumiu as obras de sua construção na década de 1670. Conferir em: WITTKOWER, Rudolf. *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979. PORTOGHESI, Paolo. *Roma Barocca* Roma-Bari: Editor Laterza, 1973. V II. ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico, desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

Desta maneira, apesar de possuírem uma conformação absolutamente diversa, os dois templos se mostram como duas rotundas com cúpulas perfeitamente esféricas e idênticas: na visada frontal os edifícios apresentam definitivamente a mesma largura, dada pelo diâmetro transversal da elipse de Santa Maria di Monte Santo e pelo diâmetro da rotunda di Santa Maria de' Miracoli, o que dá sugestivamente a ilusão que são iguais. Seu valor de conjunto como portais ideais para uma entrada triunfante na Roma Barroca é desta forma mantido, pois só é perceptível a diferença entre os edifícios pouco antes do ingresso em um dos caminhos, na visão contígua e em escoreço do complexo.

Na Piazza del Popolo fica claro não importa mais o "desenho" perfeito e imaculado, reflexo de uma concepção racionalista do cosmos ordenado já abandonada desde o período maneirista. Se para o início do Humanismo, como afirma Wittkower, a filiação do "desenho" aos cocientes universalmente válidos, às proporções equilibradas, à serenidade, a simetria, era fundamental para produzir um sentimento equivalente, mesmo que inconsciente, no fruidor⁸, para o Barroco a situação é substancialmente diversa.

O Barroco perde a confiança na capacidade do indivíduo de perceber a harmonia inata a uma concepção edilícia que seja fruto de um projeto que respeite as leis racionais conformadoras da natureza. No século XVII o objetivo da arte é produzir sensações no indivíduo que não estão relacionadas com a pureza de seu "desenho", mas que se fundam no efeito visual que a imagem da obra terminada suscita. Não importa o fato de as duas rotundas serem edifícios volumetricamente diferentes, não interessa se a sua concepção projetual deflagre um confronto com as leis mais primárias da simetria. A experiência do ingresso em Roma pela porta norte oferece a imagem de duas igrejas idênticas guardando os três caminhos para o interior do núcleo urbano. Esta imagem racionalmente inverossímil, produzida pela ilusão de estar contemplando oticamente dois edifícios iguais e simétricos entre si, não retira em nada a imponência da obra, pois, como afirma Argan, o importante é o que se vê, e não a realidade objetiva dos fatos.

2. O problema da imaginação

Porém, este conceito dos "modos de visão" é derivado de um princípio maior que surge como o elo de ligação entre a imensa variedade das manifestações barrocas nas suas diversas realidades culturais: a questão da imagem como fator constitutivo do processo artístico, como o princípio conformador essencial da arte.

“La defensa y revalorización de las imágenes, y por lo mismo del arte que las produce es la gran empresa del barroco; comienza cuando la Iglesia, ya segura de haber contenido el ataque protestante, pasa a la contraofensiva. Contra el anti-imaginismo y la iconoclastia de la Reforma, la Iglesia romana reafirma el valor ideal y la necesidad práctica de la demostración visual, a título de edificación e de ejemplo, de los hechos de su historia. Reafirma también la validez de la cultura clásica y del Renacimiento ya que, si lo bello agrada, puede servir como medio de persuasión. Estimula los modos más espectaculares del arte así como acentúa el carácter espectacular del rito y del culto”⁹

Porém, não são exatamente as imagens que derivam do mundo sensível ou do mundo dos conceitos que se afirmam como o tema básico para a arte, mas aquelas que nascem da habilidade criativa da mente humana, na capacidade de interpretação ilimitada contida na apreensão dos fenômenos por cada indivíduo. Portanto, além da

⁸ *“Si las leyes de los números armónicos lo regían todo, desde las esferas celestiales hasta las formas más humildes de la vida terrena, entonces nuestras almas también debían conformarse a esa armonía. Según Alberti, por un sentido innato tomamos conciencia de la armonía; en otras palabras, la percepción a través de los sentidos es posible en virtud de esta afinidad de nuestras almas. Ello implica que, si una iglesia ha sido construida de acuerdo con la armonía matemática esencial, reaccionaremos ante ella instintivamente; en efecto, un sentido interior nos dice, sin análisis racional alguno, que estamos percibiendo una imagen de la fuerza vital que yace detrás de toda materia, esto es, una imagen del mismo dios.”* WITTKOWER, Rudolf. *La arquitectura en la edad del humanismo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958. p. 34.

⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *La Europa de las capitales*. Genève: Skira, 1964. p. 38.

prática tipicamente barroca da verossimilhança, que possibilita atingir "verdades" ocultas superiores através do ilusionismo ótico¹⁰, firma-se como a operação artística por definição o exercício infinito da imaginação, que rompe implacavelmente os limites da realidade objetiva, expondo um mundo muito mais atraente, mais sedutor.

*"L'immaginazione è superamento del limite: senza l'immaginazione tutto è piccolo, chiuso, fermo, incolore, con l'immaginazione tutto è vasto, aperto, mobile, colorito."*¹¹

Mas de onde vem o sentido da imaginação? De fato, após a superação do conceito renascentista de *mimesis* o artista barroco passa a se preocupar com a representação de determinadas entidades culturais que demandam uma mudança de estratégia frente ao exercício da arte. A realidade exposta pelas instituições políticas seiscentistas não poderia ser descrita como algo presente no mundo objetivo, impotente e limitado. Pelo contrário, o arcabouço "sobrenatural" da igreja e do estado é visto contido em um universo extraordinário, delirante e arrebatador, só passível de representação a partir da capacidade imaginativa infinita dos indivíduos. O artista organiza com sua técnica retórica e persuasiva a demonstração visibilística da verdade superior das esferas culturais barrocas, e o fruidor interpreta ativamente a imagem representativa que absorve da obra¹².

Portanto, a arte possibilita a substituição da realidade pela imaginação, transforma o que está além da razão objetiva em realidade visível¹³. O ilusionismo ótico, a maravilha, o fantástico, permite o esclarecimento da "prodigiosa" organização do mundo dominante, incompreensível para a contemplação racional. As paixões que o poder das imagens emanadas pela arte despertam nos homens promovem a compreensão da mensagem sobrenatural que as grandes estruturas de poder transmitem aos seus seguidores, tornam realidade o que era antes apenas alcançado pela imaginação. A arte cumpre enfim seu papel de agente da persuasão.

*"Ciò che l'immaginazione concepisce deve diventare, subito e totalmente, realtà. Questo è il compito della tecnica. Più che nella novità e vastità delle invenzioni formali, la grandezza storica del Bernini è nella sua sconfinata fiducia nella capacità della tecnica, capace di realizzare tutto ciò che si pensa e si desidera. Anche la salvezza spirituale e la felicità terrena degli uomini: la Chiesa è l'apparato tecnico della salvezza, lo Stato l'apparato tecnico della felicità. Per insegnare ad immaginare, ad oltrepassare i limiti del finito e del contingente, ma soprattutto per fare dell'immaginazione una realtà visibile, c'è la tecnica dell'arte."*¹⁴

3. Imaginação e Persuasão: A Cidade Barroca

Quando se discute a cidade barroca um dos temas mais presentes é, sem dúvida, a consolidação e o desenvolvimento da cidade-capital no século XVII. Como sede dos grandes organismos políticos e religiosos europeus, estes centros de poder adquiriram uma capacidade não antes imaginável de transformação da estrutura urbana preexistente e, em alguns casos, da concepção e construção de cidades inteiras, como é o caso de Versalles. Não são muitos os exemplos de centros que puderam sofrer estas grandes intervenções reestruturadoras, mas seu legado se espalhou por uma parte considerável dos assentamentos menores que, conseqüentemente, buscaram a própria

¹⁰ "Alla rappresentazione dell'infinito si collega strettamente l'assurgere dei valori ottici a un ruolo strutturale nell'opera artistica. Se la cultura classica e la sua propagine rinascimentale avevano operato a posteriori il controllo della resa ottica teorizzando vari adattamenti e correzione della immagine in funzione della sua visibilità, la cultura barocca pone il problema della percezione al centro dei suoi interesse." PORTOGHESI, Paolo. *Roma Barocca* Roma-Bari: Editor Laterza, 1973. V. I. p. 19.

¹¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Milano: Rizzoli, 1994. V. III p. 222.

¹² "La imaginación en grado mayor o menor, es de todos; pero solamente es el artista quien sabe traducir en imágenes visibles las imágenes fabricadas por la imaginación." ARGAN, Giulio Carlo. *La Europa de las capitales*. Genève: Skira, 1964. p. 38.

¹³ "L'antitesi realtà-immaginazione non ha più ragione di essere; l'immaginazione sostituisce interamente, annulla la realtà." ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Milano: Rizzoli, 1994. V. III p. 264.

¹⁴ ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Milano: Rizzoli, 1994. V. III p. 262, 263.

modernização barroca, tanto mais significativa quanto maior fosse a sua importância política e econômica.

Assim, as iniciativas de remodelação da Cidade Capital e dos núcleos sob o seu domínio contribuíram para o surgimento de uma nova dinâmica: as muralhas são rompidas, a cidade adquire um caráter de expansão ilimitada, os grandes eixos viários permitem o cruzamento e a união rápida entre as suas partes mais significativas¹⁵. Porém é um equívoco acreditar que são estas ações que darão o caráter barroco ao espaço urbano. Obviamente a reordenação viária tem grande relevância para experimentação artística do ambiente oferecendo uma série de efeitos visuais que na sua construção retórica poderão expor uma filiação à poética barroca. Mas sem a conjugação destas iniciativas com os outros elementos presentes na complexidade urbana, não existe nada além de uma conformação bidimensional estéril, meramente funcional.

Insistindo nesta análise é importante repetir que a compreensão estética da cidade, como é encarada neste trabalho, não aceita a visão meramente morfológica e tipológica da trama urbana. Porém, para a crítica à cidade barroca esta análise bidimensional foi, durante muito tempo, amplamente aceita. Segundo Goitia, por exemplo:

*"Pierre Lavedan reduz a três os princípios fundamentais do urbanismo clássico; e note-se que, para um francês e em matéria de arquitectura, a palavra clássico equivale a barroco para o resto da Europa. (...) Estes três princípios são os seguintes: a) a linha reta; b) a perspectiva monumental; c) o programa ou, por outras palavras, a uniformidade. Em nosso entender, como já dissemos noutro trabalho, estes três princípios enunciados por Lavedan podem reduzir-se a um só: a perspectiva ou, se assim se quiser, mais geralmente, o que a perspectiva trouxe consigo: a cidade como vista."*¹⁶

Goitia expõe um aspecto que é fundamento indubitável para a apreciação artística da cidade barroca: a "cidade como vista". Mas reduz esta qualidade a apenas uma característica morfológica, o direcionamento viário perspectivado, solução presente em muitas iniciativas dos séculos XVII e XVIII, mas que, isoladamente, não oferece o tom dramático e persuasivo típicos do Barroco. Na verdade o próprio uso do artifício da perspectiva na poética barroca não dá prioridade àquele processo que está vinculado ao direcionamento da visada a um único ponto de vista, o esquema tradicional da "perspectiva geométrica" em desenvolvimento desde a Renascença. Segundo Argan, o Barroco prioriza a "perspectiva communis", que permite a apreciação e a interpretação de um número infinito de imagens abertas de forma genérica para todo o arco visual:

*"Esta perspectiva, que ya no es inmóvil y simétrica, sino irradiada y sucesiva, que se abre progresivamente a la mirada y se proyecta sobre todo el arco visual, está mucho más cerca de la perspectiva communis o de la escenografía vitruviana que de la perspectiva artificialis o 'geométrica' del renacimiento."*¹⁷

¹⁵ "Como esquema de organización del espacio, la ciudad-capital difiere profundamente de la ciudad medieval con su vida de barriada: prevé un rápido aumento de la población urbana, la extensión del tráfico por toda el área de la ciudad, núcleos destinados a la actividad política y administrativa cuando no a la estancia de fuertes contingentes de tropas. El tráfico rodado hace necesario las vías anchas y rectas, convergentes en amplias plazas: el trazado de calles se convierte en la gran determinante urbanística. El espacio urbano es una red de vías e nudos de comunicación: los edificios representativos de la autoridad política y religiosa constituyen los centros de la vida pública." ARGAN, Giulio Carlo. *La Europa de las capitales*. Genève: Skira, 1964. p. 34.

¹⁶ CHUECA GOITIA, Fernando. *Breve história do urbanismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 136.

¹⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *La Arquitectura Barroca en Italia*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1960. Pag. 35.



A "perspectiva communis" promove o afastamento, já incipiente no Maneirismo, da visão ambiental estática quatrocentista em prol de uma apropriação dinâmica das imagens oferecidas pela experiência de descoberta da cidade. O espaço urbano agora se oferece para todo o espectro visual, sendo desenvolvidas estratégias de conjugação ótica da preexistência arquitetônica e natural com a nova trama viária e com os novos monumentos.

Assim, a organização artística do espaço atinge uma habilidade de criar cenários poderosos nunca antes vista. Um conjunto imenso de imagens "espetaculares" são derramadas por todo ambiente citadino. O transeunte transforma-se imediatamente em espectador e protagonista de uma encenação teatral quando, inesperadamente, após longa preparação e um sentimento de tensão e suspense, se depara com acontecimentos dramáticos pontuais espalhados por toda a cidade.

Muitas vezes a própria preexistência arquitetônica irregular serve de transição para o monumental cenário que se abre subitamente, como acontecia na relação entre o bairro dos Borghi e a Piazza di San Pietro. Por isso, constantemente a experiência de adentrar em uma estrutura medieval preexistente, com suas vias apertadas, confusas e tortuosas, absorvidas como elemento de suspense e contraste para uma situação dramática logo à frente, delata um poder de persuasão barroca muito mais expressivo que o ato de caminhar por um grande eixo viário.

Desta forma, podem existir cidades que não sofreram nenhuma modificação em sua estrutura urbana, mas que passaram por verdadeiras renovações artísticas, irrompendo no contexto contemporâneo como representantes legítimas das manifestações barrocas. Isto porque, dando continuidade à pesquisa já empreendida no período maneirista, o grande fator de construção ótica ilusionística e de apelo persuasivo para a cidade é, finalmente, a arquitetura.



*"Essendo il fine dell'arte barocca la persuasione, non meraviglia che l'architettura come strumento retorico miri ad estendersi a tutta la città, diventando macchina teatrale, spettacolare illusione che dura giorni, o pochi secondi (...). Diventando effimera, l'architettura barocca si divulga e si popolarizza, rendendo partecipe dell'esperienza estetica l'intera città e tutto il popolo, spettatore collettivo."*¹⁸

A arquitetura contamina toda a cidade, tanto os grandes monumentos quanto as construções ordinárias que preparam o percurso e se abrem às visadas generosas. Cada intervenção promove ativamente uma relação com o espaço preexistente, seja na conformação de um cenário regular de preparação, seja em um grande acontecimento cenográfico, uma igreja, um palácio, uma praça, que apresentam-se no espaço urbano como uma das destinações dramáticas do universo citadino. Esta relação da arquitetura com seu contexto é inclusive reconhecida pelo próprio Bernini:

*"(...) uno dei ponti più importante è di possedere un buon occhio per ben giudicare dei contrapposti, perché le cose non appaiono soltanto come sono ma anche in rapporto a ciò che è loro vicino, rapporto che cambia la loro apparenza."*¹⁹



¹⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Milano: Rizzoli, 1994. V. III p. 293.

¹⁹ BERNINI, Gian Lorenzo. In: PORTOGHESI, Paolo. *Roma Barocca* Roma-Bari: Editor Laterza, 1973. VI. p. 19,20.

O artista barroco trabalha toda a potencialidade do espaço em função da sensibilização da mente. Tira proveito das preexistências naturais e arquitetônicas para utilizá-las em função da elevação dos efeitos cênicos, para a criação do grande teatro. Nenhum elemento possui qualquer significação fora de seu contexto, e mesmo a preexistência passa a prescindir das novas intervenções. Assim, os próprios eixos perspectivos, mesmo quando se prestam a definição de episódios monumentais, normalmente adquirem uma importância maior na comunicação, nem sempre direta, entre os espaços onde se desenvolvem os cenários mais significativos. Desta forma contribuem, juntamente com outros elementos urbanos, construídos, preexistentes ou naturais, para a amarração destas imagens poderosas, transformando todo o ambiente em uma experiência barroca superior assimilada no processo gradativo de descoberta da cidade.

Assim, as cidades seiscentistas e setecentistas não fogem ao desenvolvimento típico de toda arte barroca baseado na imaginação e na persuasão. Sua percepção se faz na experiência direta do ambiente urbano, nas preparações, tensões, surpresas presentes para quem o desvela.

*"En el campo urbanístico-arquitectónico, esta concepción del espacio conduce a la variación continua de las relaciones de tamaño, al empleo de escalas diferentes, a la búsqueda de la 'sorpresa' visual, al paso desde la restringida perspectiva de la calle a la amplitud de la plaza, a la imprevista aparición de un monumento, a la inesperada apertura de una vista; pero también a la individuación tipológica de los edificios según sus particulares exigencias prácticas, al enfoque extremadamente preciso y circunscrito de ciertos elementos, como la fachada de una iglesia o una esquina que hace de articulación entre dos perspectivas."*²⁰

4. O desenvolvimento urbano de Ouro Preto como gerador de um espaço barroco

A mineração no vale do córrego do Tripuí começa por volta de 1698, seis anos após a descoberta do ouro nas montanhas até então inacessíveis do sudeste brasileiro. Imediatamente inicia-se o rápido povoamento do vale entre as serras de Ouro Preto e do Itacolomi, que atinge o "status" de vila já em 1711. A paisagem exuberante em si oferecia uma condição de excepcionalidade para o ambiente onde se assentava o que viria a ser a capital econômica do Brasil no século XVIII, sendo difícil imaginar uma topografia menos adequada para a ereção racional de uma cidade, mas mais significativa no que se refere à organização dramática do espaço.

Na realidade, a região das Minas Gerais marca a formação da primeira sociedade eminentemente urbana da história do Brasil. Até então a cidade servia simplesmente como entreposto comercial para os agentes da economia que se encontravam no campo, por conta do cultivo da cana de açúcar. O ciclo do ouro aponta uma mudança de atitude em relação a esta condição, quando os núcleos urbanos passam a surgir aonde se desenvolvia a atividade econômica, nas zonas adjacentes à mineração, nos vales e montanhas onde era extraído o ouro. Assim, segundo Melo:

*"(...) toda uma rede urbana foi sendo formada, ao longo dos caminhos e estradas, nas encruzilhadas ou nas travessias de cursos d'água, à margem dos locais onde o ouro e o diamante eram encontrados."*²¹

²⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *La Europa de las capitales*. Genève: Skira, 1964. p. 69.

²¹ MELO, Suzy de. *Barroco mineiro*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 69.



Portanto em Ouro Preto o organismo urbano é gerado a partir da conurbação de uma série de arraiais de exploração aurífera localizados nas margens do córrego do Tripuí, unidos entre si por um caminho direto que marcava a chegada e a saída desta zona de mineração. Esta chamada "estrada tronco" define o nascimento espontâneo da antiga Vila Rica, fruto do adensamento destes núcleos independentes, absorvidos pelo "caminho velho", deixando a vila com uma feição linear e orgânica.



Como no litoral, o gregarismo dá o tom. Nas antigas cidades brasileiras as residências se "amontoam" nas quadras em função das poucas áreas privilegiadas pela segurança e pela infra-estrutura urbana. Em Minas, a ocupação residencial se faz no já referido elemento linear conformador, que vence cursos de riachos, e três altos morros para atingir todos os "bairros" e freguesias da cidade.

A partir da década de 1720, quando a capitania das Minas Gerais é desmembrada da de São Paulo tendo como sua capital Vila Rica, o tosco aglomerado disforme vai cedendo lugar a uma cidade que vai construindo aos poucos seu aspecto imponente que

a caracterizará em finais do século XVIII, quando entra em processo de decadência pelo esgotamento das jazidas mineradoras. Portanto, a imagem da capital das Minas vai se “tecendo” a partir desta “estrada tronco”, e da preexistência natural exuberante. Nunca existirá um plano, nunca uma intenção de formulação total do espaço. A cidade vai afirmando sua tendência, sua construção ótica, no processo de rápido desenvolvimento, através da amarração da experiência dos acontecimentos monumentais pontuais (os largos, praças, as novas ruas, os palácios, e principalmente a construção das igrejas), com a precária estrutura urbana inicial, e a paisagem natural. Segundo Ávila:

*“Com efeito, é o comprazimento dos olhos que se busca sempre, seja no aproveitamento das singularidades topográficas, no risco ousado da arquitetura, na elegância das fachadas, no ornato caprichoso das portadas, na decoração interior das igrejas.”*²²



Assim, todas as iniciativas edilícias efetivadas na cidade no seu período de prosperidade econômica e no início de sua decadência concorrerão para afirmar efetivamente o caráter cenográfico, a comovente articulação barroca da Ouro Preto colonial.

*“A experiência singular da Capitania das Minas Gerais constituiu, pelas peculiaridades do condicionamento econômico e do processo civilizador, um momento único da história cultural brasileira. E se o ouro e o diamante - ou melhor, se a indústria da mineração foi, no campo de economia, o fator material de cristalização e autonomia da cultura montanhosa, o atavismo barroco preparou-lhe o suporte espiritual, imprimindo à vida da sociedade mineradora os seus padrões ético-religiosos e impondo às manifestações criativas os seus valores e gostos estéticos. Sem essa unidade de conformação filosófica jamais seria possível a sedimentação de uma cultura tão autêntica em sua individualidade, fenômeno não de uma contingência histórico-regional, mas de uma polarização de virtualidades étnicas da gente colonizadora que aqui encontrariam condições excepcionais de expansão e afirmação.”*²³

Portanto, delatar uma “filiação medieval” para a conformação estética da cidade de Ouro Preto, bem como para outros núcleos mineradores do Brasil e de toda a América Latina, é desconhecer a complexidade do processo de construção artística das cidades do

²² ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 199.

²³ *Ibidem*. p. 231-232.

período barroco, que ultrapassam absolutamente a simples imposição viária de grandes eixos perspectivos.



É importante reforçar esta última colocação porque até hoje gera uma série de equívocos em relação à definição conceitual da cidade barroca. No caso de Roma, por exemplo, não são, ao contrário do que muitos críticos afirmam, os eixos perspectivos abertos por Domenico Fontana no século XVI que proporcionam a nova qualificação estética para a cidade. O que transformará a cidade medieval em barroca é exatamente o contraste entre esta nova ordem com o "fundo" preexistente irregular e com a construção e restauração estratégica de praças e monumentos. As intervenções edilícias seiscentistas e setecentistas como pontos de referências em relação às novas vias, ao tecido medieval e ao sítio natural, dão o tom da "barroquização" da nova cidade. São recursos retóricos dramáticos que através do trabalho das imagens surpreendentes "derramadas" no espaço urbano sensibilizam os que participam desta encenação barroca, o cidadão comum, que, segundo Bernini, reconhece abertamente o valor das transformações: "(...) *se qualcuno a Roma è ingiusto, non lo è però il publico.*"²⁴

Portanto, desde o acesso pelas antigas portas da cidade o transeunte passa a fazer parte de um grande teatro que se revela progressivamente ao caminhar pelos eixos de Fontana e pela tortuosa preexistência medieval. Após longa preparação ou mesmo inesperadamente o fruidor é surpreendido por qualquer cena especial que se abre para o olhar. Estas cenas vão se repetindo em outros pontos da malha urbana a partir de "eventos" diferenciados, impondo uma enorme riqueza de imagens a serem absorvidas pela mente do indivíduo.

O aparelho dramático que define a fruição de espaço barroco da Ouro Preto setecentista reage de forma parecida, na descoberta gradativa e inesperada dos grandes acontecimentos cênicos escondidos pela tortuosidade do traçado ou monumentalizados pela sua junção à exuberante topografia. Nada é óbvio e direto, mas todas as situações possuem uma imprevista "resolução" teatral grandiosa, oposta ao que seria a sua suposta herança medieval.

A experiência visibilística da cidade é apenas um dos exemplos de como núcleos de formação espontânea podem gerar situações de forte caráter barroco, e são muito comuns nos assentamentos mineradores não só no Brasil, mas em toda América Latina, como em Guanajuato no México ou Potosi na Bolívia. É um novo campo de análise que se abre à crítica artística, como reconhece Brenna:

²⁴ BERNINI, Gian Lorenzo. In: PORTOGHESI, Paolo. *Roma Barocca* Roma-Bari: Editor Laterza, 1973. VI. p. 33..

"A análise de como o discurso espacial barroco pode implantar-se como resultados cenográficos de altíssima qualidade visual, em estruturas urbanas de formação espontânea ou semi-espontânea, está ainda toda por fazer."²⁵

²⁵ BRENNNA, Giovanna Rosso del. *Medieval ou Barroco*. In: Revista do Barroco 12. Belo Horizonte: Imprensa Universitária da UFMG. p 142.