

Rodrigo Baeta

## **OURO PRETO** **cidade barroca**

O trabalho analisa a condição artística da cidade de Ouro Preto, revelando que a alta dramaticidade do seu cenário barroco não se fundamenta na regularidade do traçado, nos grandes eixos perspectivados, nas praças monumentais que seguem um desenho geométrico puro e bem definido. Na verdade, sua qualificação artística é derivada da própria formação espontânea da cidade, dela retirando toda a sua expressividade.

A condição artística das cidades coloniais luso-brasileiras ainda é pouco compreendida pela crítica. A tendência de reduzir as possibilidades da qualificação estética dos núcleos urbanos a alguns eventuais exercícios de planificação continua dominando as investigações sobre o tema, apesar de ser resquício da já superada visão idealista da arte. Obviamente, essa análise bidimensional é um verdadeiro entrave para a apreciação artística dos núcleos de formação espontânea que, independentemente de sua configuração “orgânica”, muitas vezes assumem uma intensa carga dramática. Este artigo discute o caráter cenográfico de um desses aglomerados urbanos, a cidade de Ouro Preto, buscando a sua inserção no contexto geral da história da arte, através da verificação da hipótese que afirma a filiação de seu espaço urbano à mais pura experiência barroca.

Na verdade, no período barroco, a organização artística do espaço atinge uma carga de expressividade visibilística nunca antes vista. Um conjunto intenso de imagens “espetaculares” é derramado por todo o ambiente citadino. O transeunte transforma-se imediatamente em público e protagonista de uma encenação teatral, quando, inesperadamente, após longa preparação e um sentimento de tensão e suspense, depara-se com acontecimentos dramáticos e pontuais, espalhados por toda a cidade.

Assim, é óbvio que a complexa estrutura artística que envolve as cidades barrocas não pode ser avaliada pelos tradicionais processos de apreciação estética dos organismos urbanos. Ao contrário do que normalmente se afirma, não só o traçado, mas principalmente os monumentos, os espaços públicos, a preexistência natural e arquitetônica, as construções civis, o sistema fundiário, todos esses fatores concorrem para definir o caráter que cada núcleo urbano assume em seus diversos “tempos”, contribuindo para construir a unidade indivisível da obra de arte “cidade”.

É nesse sentido que será desenvolvida a apreensão artística de Ouro Preto e, finalmente, a averiguação da suposição que coloca a sua estrutura compositiva como formadora de uma autêntica experiência barroca.

### **Considerações sobre o conceito de arte: a cidade como obra de arte**

“O conceito de arte não define, pois, categorias de coisas, mas um tipo de valor. (...) O valor artístico de um objeto é aquele que se evidencia na sua configuração visível ou, como vulgarmente se diz, na sua forma, o que está em relação com a maior ou menor importância atribuída à experiência do real, conseguida mediante a percepção e a representação. Qualquer que seja a sua

relação com a realidade objectiva, uma forma é sempre qualquer coisa que é dada a perceber. As formas valem como significantes somente na medida em que uma consciência lhes colhe o significado: uma obra é obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal. Portanto, a história da arte não é tanto uma história de coisas como uma história de juízos de valor.” (ARGAN, 1992, p. 14)

Como explicita Argan, um objeto não assume a condição de obra de arte em função de seu processo de formulação, da intenção que precede a sua concepção, da sua conformação a leis compositivas celebradas historicamente – a cânones figurativos predeterminados. Da mesma maneira, a essência da obra de arte não reside na condição material, na sua qualidade como “coisa”. Portanto, o seu valor nunca é eterno; pelo contrário, modifica-se constantemente, de tempos em tempos, de cultura para cultura, de indivíduo para indivíduo.

Na verdade, a atribuição desse valor é o que define a qualificação artística do objeto. Por isso, a existência da obra de arte depende diretamente do sujeito moderno que a aprecia frente à sua experimentação do mundo contemporâneo, reconhecendo-a como tal. Até que esse processo seja deflagrado, o objeto é apenas mais um entre tantos outros produtos da atividade humana que não apresentam nada de especial, pelo menos quanto à sua valoração estética. Assim, afirma Brandi:

“Então, se revelará subitamente que o especial produto da atividade humana, que se dá o nome de obra de arte, o é pelo fato de um singular reconhecimento que se produz na consciência: reconhecimento duplamente singular, seja pelo fato de ter de ser realizado cada vez por um único indivíduo, seja porque de outra forma não se pode motivar, a não ser pelo reconhecimento que cada indivíduo lhe confere. O produto humano ao qual se dirige esse reconhecimento se encontra à frente, diante de nossos olhos, mas pode ser classificado genericamente entre os produtos da atividade humana, até que o reconhecimento, que a consciência lhe outorga como obra de arte, não lhe excetue de modo definitivo do conjunto dos demais produtos. É esta, seguramente, a característica peculiar da obra de arte, enquanto não se questiona a sua essência e o processo criativo que a produziu, mas quando passa a formar parte do mundo, do particular estar no mundo de cada indivíduo. Tal peculiaridade não depende das premissas filosóficas das quais se parte, mas, independentemente delas, deve ser subitamente evidenciada para que se aceite a arte como um produto da espiritualidade humana.” (BRANDI, 1977, p. 4)<sup>1</sup>

Desse modo, a relação do sujeito moderno com a obra de arte é eminentemente crítica e se baseia no juízo de valor que este assume frente a ela. Mas essa apreensão crítica não se desenvolve somente no campo da arte contemporânea, como pode parecer a princípio, mas reside inevitavelmente nos domínios da história da arte. E não é uma simples participação metodológica na disciplina; pelo contrário, o juízo crítico se confunde com o próprio objetivo da história da arte, pois ele se formula a partir da avaliação das obras remanescentes em função da visão moderna do mundo, na condição das obras preexistentes como fenômenos absorvidos no momento contemporâneo. Argan conclui:

“Todavia, esta diferença (entre crítica e história da arte) não encontra justificção no plano teórico: aquilo a que se chama juízo sobre a qualidade das obras é, como veremos, um juízo sobre a sua actualidade, sobre o seu descolamento do passado e sobre as premissas que estabelecem para os desenvolvimentos futuros da pesquisa artística. O juízo crítico inclui-se por isso no âmbito de actividade do historiador.” (ARGAN, 1992, p.16)

Assim, somente partindo do juízo crítico individual é possível promover a inserção de um determinado objeto no contexto geral da história da arte e, mais especificamente, a sua caracterização como fenômeno partícipe de um dos períodos reconhecidos pela disciplina.

Desse modo, a condição artística da cidade só pode ser apreendida através da conjugação de todos os elementos que compõem o “cenário” que se desvela aos olhos, avaliados como uma unidade figurativa indivisível, numa escala geográfica que “abrace” todo o sítio onde se assenta o núcleo urbano.

Entretanto, até hoje, para a crítica à cidade colonial brasileira, a condição artística dos núcleos urbanos e a sua filiação ao universo barroco não se relacionam em nada com essa abordagem que busca a apreensão de tudo que é experimentado pelo observador na cidade. Pelo contrário, a forma urbana colonial é avaliada a partir do conceito modernista de “partido”, através da investigação da conformação tipológica das cidades ou dos conjuntos urbanos do período colonial. Essa prática acaba restringindo forçosamente a análise a uma interpretação morfológica do traçado, à preocupação exclusiva com a ordenação viária dos assentamentos, mecanismo que não pode ser confundido com uma apreciação estética dos objetos contemplados, pois fragmenta a obra em grupos de análise isolados, classificando-os individualmente – situação que nega sistematicamente a unidade compositiva presente em toda manifestação artística.

Outro problema, que aparece como verdadeiro entrave para a crítica estética da arquitetura e da cidade do período colonial, está ligado diretamente à preocupação insuperável com a “autoria” e com a “intenção” que permeiam o processo de formulação das obras de arte. Quase sempre, a comprovação da gênese consciente das características plásticas e espaciais dos objetos avaliados é interpretada como regra intransponível para a qualificação da arquitetura, e acaba, muitas vezes, confundindo-se com uma avaliação plenamente artística dos núcleos urbanos, o que não é, obviamente, aceitável.

## **A cidade barroca**

“Fugindo” da avaliação tipológica ou da busca idealista pela intenção que preside as obras, é possível contemplar um processo bem mais coerente de apreensão da arte barroca e, conseqüentemente, viabilizar o julgamento crítico das suas principais realizações urbanas. Na verdade, é pertinente colocar que a apreensão estética dos organismos urbanos não é feita de imediato e não permite jamais o abarcamento visual de todo seu espaço figurativo. Pelo contrário, as diversas visadas, os percursos, os panoramas, até mesmo as “coisas” ocultas que nunca serão descobertas, mas que guardam uma enorme expectativa, são estruturantes para a compreensão artística do ambiente. No caso da cidade barroca, marcam definitivamente o “enredo” da encenação teatral, desenvolvido através da conjugação de uma gama imensa de imagens inebriantes, espalhadas por toda a extensão do núcleo urbano.

E o que dará o tom da construção desses cenários “fantásticos” será a filiação do espaço resultante aos princípios essenciais do Barroco: o apelo persuasivo e o uso do poder ilimitado da imaginação.

A persuasão provém da necessidade de desenvolvimento de um enérgico mecanismo de divulgação e de exposição do imenso poder emanado pelas estruturas políticas e religiosas que povoaram o cenário seiscentista: uma estratégia de representação que fosse acessível a todos, desde os mais humildes aos mais doutos.

A imaginação é derivada, por sua vez, do desinteresse que o artista barroco demonstra pelo conhecimento e pela representação da natureza: a fusão entre ciência e arte, pregada pela Renascença e base para grande parte dos dramas maneiristas, será rompida definitivamente. Na verdade, os problemas oriundos da interpretação do mundo afastam-se do domínio da arte e voltam-se exclusivamente para a experimentação científica e para a filosofia.

Esse afastamento da arte dos séculos XVII e XVIII em relação à contemplação e à representação da natureza revela que os artistas não buscam mais o domínio do “real”, a experiência sensível ou inteligível do mundo. Como consequência, a “verdade” não interessa senão como referência para a sua superação; a técnica artística não está mais a serviço da representação “correta” da natureza, mas da ampliação das “barreiras” do possível, assumindo, desse modo, o alcance ilimitado da imaginação humana – e só o poder “fantástico” da imaginação seria capaz de demonstrar a estrutura sobrenatural da Igreja e do Estado europeus.

Por isso, a cidade se transforma no baluarte do projeto de propaganda barroca, absorvendo uma estrutura francamente dramática para a sedução do transeunte. Porém a cenografia imposta pela cidade barroca atua de forma diferenciada de uma peça de teatro: na encenação teatral, o espectador permanece parado, enquanto tudo se move à sua frente; no espaço urbano, o espetáculo é imóvel, exigindo a movimentação do fruidor para a revelação dos inesperados acontecimentos pontuais, antecidos por momentos de expectativa e espera – toda a estrutura visibilística do organismo urbano concorrendo para despertar o poder insuperável da imaginação. Segundo Argan:

“De resto a cidade também era um teatro; assim, não fazia sentido distinguir entre espaço real e ilusório, arquitetura construída e aparato cênico, já que são igualmente objetos de percepção e estão incluídos na ilimitada fenomenologia da imaginação.” (ARGAN, 1993, p. 173)<sup>2</sup>

Assim, para a arte barroca, não é significativa a construção do espaço como representação objetiva formal de um conceito universal, como era o caso do Renascimento. Toda a pesquisa se dirige para a maneira como a articulação espacial sensibiliza o indivíduo através da imagem, que suscita o que Argan denomina de “modos de visão” (ARGAN, 1973, p. 79).

Nesse sentido, na mais importante capital do período barroco, a cidade de Roma, não são – ao contrário do que muitos críticos afirmam (TRADÓ, 1991, p. 25) – os eixos perspectivais abertos por Domenico Fontana no século XVI que proporcionarão a nova qualificação artística para a cidade. O que transformará a cidade medieval em barroca é exatamente o contraste entre essa nova ordem e o “fundo” preexistente irregular, com a construção e restauração estratégica de praças e monumentos. As intervenções edilícias seiscentistas e setecentistas, como pontos de referência 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,



**Figura 1: "Veduta della Piazza del Popolo."** Por Giambattista Piranese, *Vedute di Roma*, publicado em 1798 (as vistas, porém, foram iniciadas em 1748).  
Fonte: FICACCI, Luigi. *Piranese. The complete etchings*. Köln: Taschen, 2000, p. 689.



**Figura 2: "Veduta della Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale."** Por Giambattista Piranese, *Vedute di Roma*, publicado em 1798 (as vistas, porém, foram iniciadas em 1748).  
Fonte: FICACCI, Luigi. *Piranese. The complete etchings*. Köln: Taschen, 2000. pp. 690.



**Figura 3: "Veduta della gran Piazza e Basilica di San Pietro."** Por Giambattista Piranese, *Vedute di Roma*, publicado em 1798 (as vistas, porém, foram iniciadas em 1748).  
Fonte: FICACCI, Luigi. *Piranese. The complete etchings*. Köln: Taschen, 2000. pp. 741.

através do trabalho das imagens surpreendentes, “derramadas” no espaço urbano, sensibilizam os que participam dessa encenação barroca – o cidadão comum.

Portanto, desde o acesso pelas antigas portas, o transeunte se depara com 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 ao olhar. Essas 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. Toda cidade, assim, é palco de uma integral experiência barroca.

### **A apreensão artística da cidade de Ouro Preto**

No caso de Ouro Preto, a construção artística do espaço seguirá um caminho próprio, mas gerador de um ambiente não menos barroco. A mineração no vale do córrego do Tripuí começa por volta de 1698, logo após a descoberta do ouro nas montanhas até então pouco acessíveis 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 uma das mais importantes cidades do Brasil no século XVIII, sendo difícil imaginar uma topografia menos adequada para a ereção racional de uma cidade, embora mais significativa no que se refere à organização dramática do espaço.

Na verdade, a região das Minas Gerais marca a formação da primeira sociedade eminentemente urbana do período colonial. Até então, as cidades serviam simplesmente como entrepostos comerciais para os agentes da economia que se encontravam no campo, por conta do cultivo da cana de açúcar, ou se configuravam como centros de poder das capitanias ou da própria colônia, núcleos fortificados do litoral brasileiro, como a capital Salvador. O ciclo do ouro aponta uma mudança de atitude em relação a essa condição, quando os núcleos urbanos passam a surgir onde se desenvolvia a atividade econômica, nas zonas adjacentes à mineração, nos vales e montanhas onde era extraído o ouro.

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

Como no litoral, o gregarismo dá o tom. Nas antigas cidades brasileiras, as residências se “amontoam” nas vias, 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, com sua capital Vila Rica, o tosco aglomerado disforme vai ce-

do lugar a uma cidade que construirá, aos poucos, o 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 dessa “estrada tronco” e da preexistência natural exuberante. A cidade vai afirmando sua tendência, sua construção ótica, no processo de rápido desenvolvimento, através da amarração da experiência dos acontecimentos monumentais e 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.” (ÁVILA, 1980, p. 199)<sup>3</sup>

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 comóvete articulação barroca da Ouro Preto colonial. Os diferentes processos geradores da artisticidade barroca da antiga Vila Rica serão analisados a seguir.

## **A montanha e a igreja**

Em Ouro Preto, apesar da não existência dos peculiares limites de proteção, construídos ou naturais, presentes em alguns núcleos urbanos importantes do litoral brasileiro, não é possível absorver o caráter de expansão ilimitada, constante nas primeiras capitais “modernas” do período barroco.<sup>4</sup> Pelo contrário, o meio físico em que a cidade se assenta define irremediavelmente as fronteiras visuais e simbólicas que encerram a apreciação do espaço urbano.

Na realidade, a “natureza ciclópica” (MACHADO, 1973, p. 110), característica do lugar, concentra-se em uma área muito reduzida. Assim, em função da proximidade com que interage a parte edificada com os acidentes geográficos, o núcleo urbano fica “contido” entre as serras e os morros que se elevam por toda parte, dando a nítida impressão de que o espaço está comprimido entre poderosas barreiras.

E é verdade, pois a cidade nunca vence as fronteiras da serra de Ouro Preto e dos morros do Curral, do Alto da Cruz e do Cruzeiro. Porém, dentro desses limites que o relevo impõe ao núcleo urbano, as colinas, montanhas e serras da antiga capital das Minas promovem uma variedade realmente inusitada de cenários naturais, sendo essa diversidade plenamente absorvida dentro da escala relativamente reduzida do aglomerado urbano. É bem diferente do que acontece em algumas cidades de gênese colonial da região andina, por exemplo, onde os acidentes geográficos atingem uma dimensão incomparável, mas não conseguem se relacionar tanto com o núcleo edificado, por estarem mais distantes e independentes da massa construída, às vezes funcionando apenas como uma moldura grandiosa para a cidade.

Em Ouro Preto, além de moldura e limite visual, a montanha enriquece a gama infindável de cenas das mais diversas qualidades que despontam no circuito fechado das vias mais importantes da cidade. É muito difícil se furtar da imagem de um outeiro ou de uma serra que invade sempre a densa conformação dos corredores



**Figura 4: Vista panorâmica do bairro do Pilar com o Pico do Itacolomi ao fundo.**

Fonte: Acervo do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto - IFAC/UFOP, foto de finais do Século XIX.



**Figura 5: Imagem do bairro de Antônio Dias retirada do caminho das Lajes.**

Fonte: Cartão postal, sem data.

de panos de fachada que marcam os percursos que cortam a cidade, situação que não se configura como a solução mais comum em relação à composição artística dos núcleos coloniais luso-brasileiros e hispânicos.<sup>5</sup>

Mesmo assim, não faz sentido o juízo da proeminência da natureza selvagem nas cidades mineiras em relação à arquitetura, já que ambas fazem parte de um mesmo mecanismo dramático, gerado através da imagem emanada em sua conjunção. Não é concebível artisticamente a cidade sem as montanhas, como não é compreensível a “ciclópica” natureza sem a mancha edificada e os monumentos que se elevam por toda parte.

Por outro lado, a topografia acidentada contribuirá para que a cidade possa ser vislumbrada não só no “espaço interior” do aglomerado urbano, mas também de diversos pontos exteriores à mancha construída, nos caminhos que vencem as duas serras que a delimitam longitudinalmente e nos acessos principais ao núcleo. Essa percepção é tão importante como o ato de caminhar e descobrir *in loco* as grandes cenas dramáticas do espaço, pois se fundamenta na primeira visão que se tem da cidade, ou de parte dela, para quem chega por uma das diversas estradas.

Na realidade, antes de estar à frente das cenas monumentais que se desenvolvem em volta dos caminhos que cortam Ouro Preto, o transeunte se depara com uma série de panoramas que antecipam o persuasivo jogo de imagens que vai se abrir aos olhos ao penetrar na cidade. Entretanto essas imagens não são só capturadas nos acessos ao núcleo urbano e nas elevações que acolhem a cidade, mas também nos próprios caminhos internos, já que as constantes ladeiras da antiga Vila Rica permitem, na sua ação de descida, a abertura de diversas paisagens atraentes. Em trechos planos, particularmente no seguimento do “caminho novo”, rasgado na freguesia do Pilar, a alta pendência dos terrenos, ao lado da declividade da encosta, não permitindo algumas vezes o assentamento edilício, deixa o flanco desocupado, expondo vistas panorâmicas do vale que passa abaixo e abriga o “caminho velho”.

Contudo, o mais interessante é que esses panoramas fazem uma apresentação prévia dos principais personagens do drama encenado no âmago da Ouro Preto barroca: além das montanhas que estão inevitavelmente presentes nessas imagens, palácios e principalmente os monumentos religiosos já se mostram em situações de alto teor cenográfico, nas imagens abertas nas estradas que passam nos arredores da cidade. É como o primeiro ato, ou melhor, o início da peça barroca que irromperá na antiga Vila Rica.

Dessa forma, a maior relevância que as irregularidades topográficas assumem é como protagonistas de muitas das mais expressivas cenas dramáticas do cenário da antiga Vila Rica. Na verdade, os morros e as serras se inter-relacionam indissociavelmente com os monumentos religiosos, gerando momentos de furor barroco que atingem os maiores patamares de expressividade nos panoramas distantes da cidade e no contato direto com as igrejas, situações sempre admiráveis e derivadas de momentos de tensão e suspense, assimilados nos percursos do núcleo urbano.

Como muito bem coloca Vasconcellos, as igrejas não têm rivais: a única querela possível é com a paisagem natural que, na verdade, só eleva a sua condição de instrumento prioritário na apreensão estética do conjunto:

“Já a capela é diferente: por mais modesta que seja, intenciona efeito. (...) Incorpora requintes de acabamento que não conhecem as residências. Entrega-se a composições procuradas, a movimentos curvilíneos, a equilíbrios de massas e volumes, a fantasias barrôcas que não encontram guarita na arquitetura laica. Sua verticalização é ímpar na horizontalidade das povoações. Só se desafia pela montanha. A seu lado não se erguem castelos e palácios com os quais divida sua importância. Nenhuma outra construção lhe disputa a primazia. Nem a reservada aos poderosos ou favorecidos da corte, nem a destinada aos confessionais.” (VASCONCELLOS, 1968, p. 138-139)

A posição desses edifícios no cume dos morros, com a moldura verde das serras atrás e a grande luminosidade do céu azul de Ouro Preto ao fundo, oferece muitas das imagens mais dramáticas da cidade. É como se o morro funcionasse como o “suporte” onde se coloca a imagem sagrada, composta pela igreja com as suas altas torres. Por outro lado, as montanhas verdes, dispostas por detrás dos monumentos religiosos, assumem um contraste exuberante com a verticalidade das torres e com as paredes caídas que envolvem o templo, contraste enfatizado pela suavidade dos contornos orográficos, característica comum ao relevo das Minas Gerais.

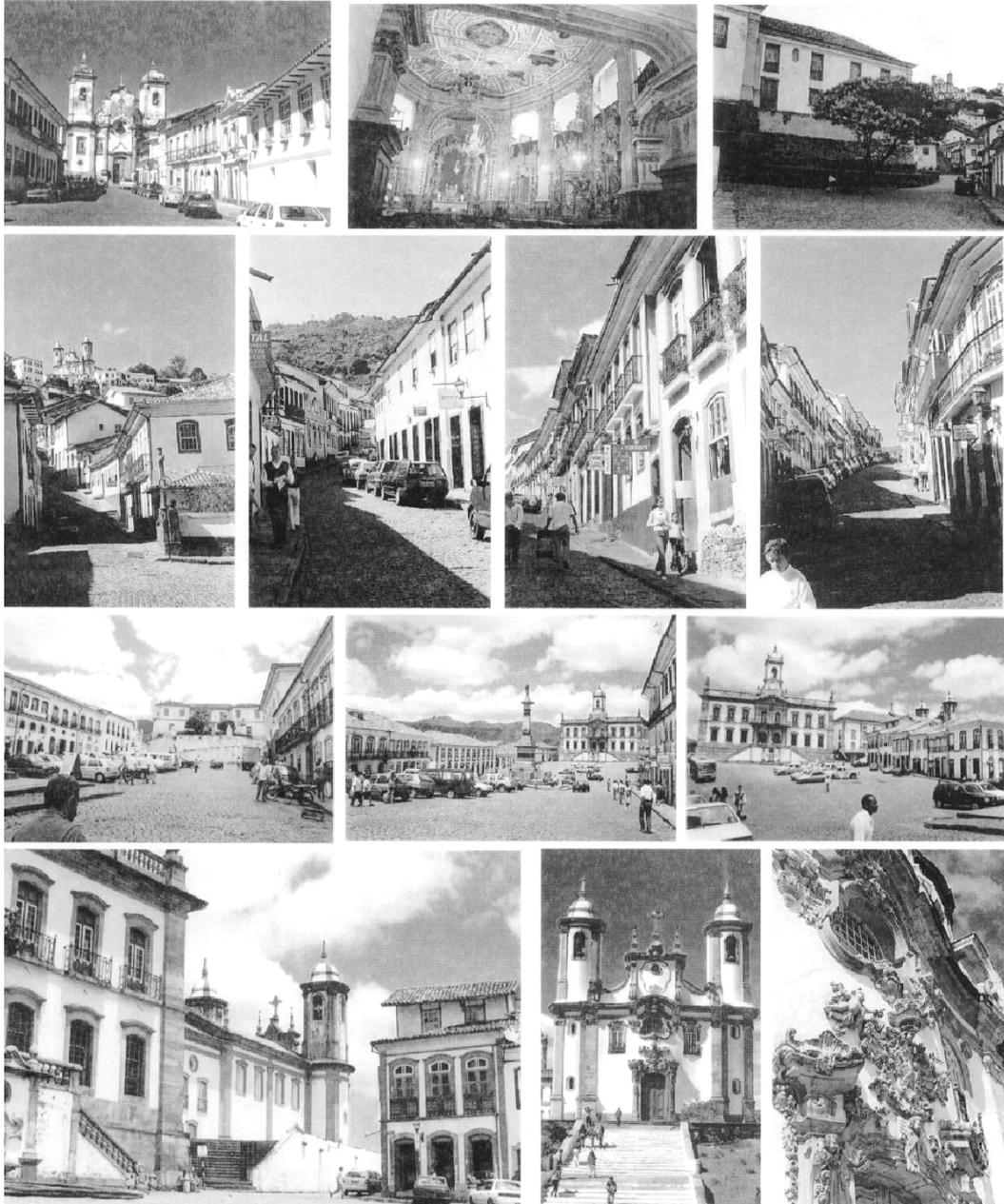
Essa integração igreja-montanha deflagra uma experiência profundamente persuasiva, quando relacionada a um dos mais importantes mecanismos que impulsionam a trama visual expressa no espaço urbano da antiga Vila Rica: o efeito teatral e retórico da surpresa – mecanismo proveniente da formação orgânica dos núcleos urbanos mineradores, e que será analisado a seguir.

## O efeito “surpresa”

A “surpresa” assume um dos principais fatores de apelo barroco para a cidade de Ouro Preto. Derivada sempre da imprevisibilidade flagrante impressa no processo de apreensão do espaço urbano, fundamenta-se na alternância de imagens estéreis com grandes cenas que explodem repentinamente no alcance visual do fruidor. Às vezes, um lento processo de preparação promoverá um “crescente” na descoberta de um importante acontecimento dramático; outras vezes, essas situações aparecem imediatamente após experiências suaves, quase idílicas, aumentando o deslumbramento e a admiração da descoberta. Como afirma Argan, a máquina persuasiva se constrói gradativamente no percurso do transeunte:

“No campo urbanístico-arquitetônico, esta concepção do espaço conduz à variação contínua das relações de tamanho, ao emprego de escalas diferentes, à busca da ‘surpresa visual’, desde a restrita perspectiva da rua à amplitude da praça, à imprevista aparição de um monumento, à inesperada abertura de uma vista; más também à individualização tipológica dos edifícios segundo suas particulares exigências práticas, ao enfoque extremamente preciso e circunscrito de certos elementos, como a fachada de uma igreja ou uma esquina que faz a articulação entre duas perspectivas.” (ARGAN, 1964, p. 69)<sup>6</sup>

Assim, não há dúvidas de que a percepção do “espetáculo” barroco que compõe o cenário da antiga Vila Rica, exige uma ação dinâmica de descoberta da cidade, baseada no movimento do observador, pois é esse movimento que vai oferecer ao transeunte a oportunidade de entrar em contato com as mais variadas cenas em todo o seu imenso poder de sedução visual. Dessa forma, o ato de caminhar pelos percursos principais da cidade aparece como a única forma legítima de absorver a cadência dramática que é oferecida no espaço urbano da antiga capital das Minas Gerais.



**Figura 6: Percurso desde o vale do Funil, saindo da matriz de Nossa Senhora do Pilar, subindo em direção à praça Tiradentes e ao adro da igreja de Nossa Senhora do Carmo. Em destaque, a igreja matriz do Pilar, a igreja do Carmo, o Palácio dos Governadores e a antiga Casa de Câmara e Cadeia (2001-2002).**  
 Fonte: Rodrigo Baeta.

Porém, quando se penetra em Ouro Preto, se tem normalmente a sensação de estar percorrendo uma área muito mais compacta e restrita do que realmente é. Isso se deve à alta densidade do percurso da mancha edificada, que freqüentemente impede, principalmente no caminho principal, o vislumbre de qualquer pedaço de área não construída.

Essa sensação de clausura constante é reforçada pela sinuosidade imperativa das ruas, que limitam o campo visual na maioria das vezes a poucos metros, o que também acontece nas subidas íngremes que cortam a povoação. Mas, em função do percurso que o transeunte assume, essa configuração viária irá oferecer situações de alto grau de dramaticidade.

É nesse movimento e nas inúmeras “surpresas” que dele provêm que vai se fundamentar a apreciação do espaço urbano da antiga Vila Rica como uma obra de arte barroca, fruída através da memória das cenas que se colocam à frente da visão. Dessa forma, é gerado o efeito psicológico da conjugação de todas as experiências dramáticas que sensibilizam diferentemente a imaginação dos espectadores como um único acontecimento cenográfico barroco. Como afirma Argan:

“O novo espaço imaginário, que a arte desenvolve como espaço real, não é somente dimensão e proporção, mas também direção. Em geral a perspectiva não serve mais para indicar a posição de um observador imóvel, contemplativo, e sim para sugerir seus movimentos físicos ou óticos através da pluralidade ou das mutações dos eixos visuais. Também nesse processo se tem em conta não só as condições objetivas da visão, mas também o fator psicológico.” (ARGAN, 1964, p. 69-70)<sup>7</sup>

Portanto, sem a dinâmica do movimento, a experiência barroca de Ouro Preto fica reduzida a alguns episódios expressos de forma isolada no núcleo urbano. É claro que, desse modo, não é possível autorizar a atribuição de uma condição barroca para a cidade, pois não existe a unidade indivisível necessária para a qualificação de toda obra de arte.

## **Imagem panorâmica versus imagem localizada**

Quando se une tudo que foi exposto até aqui em relação à estrutura global da condição barroca da antiga Vila Rica, é possível compreender, em linhas gerais, como funciona a máquina persuasiva desenvolvida no núcleo urbano, mecanismo que se inicia nos primeiros panoramas retirados da cidade e atinge o ápice no contato imediato com os monumentos religiosos.

Mas o que há de atraente na imagem panorâmica da mancha edificada espalhada pelo acidentado sítio onde está assentada a cidade? Na verdade, as imagens em si poderiam ter um caráter quase estéril, não fosse a importância capital das estruturas religiosas como geradoras da condição dramática da paisagem.

Na verdade, no cenário de Ouro Preto, os monumentos religiosos não se propõem a uma simples presença nas vistas capturadas dos mais diversos pontos. Pelo contrário, as igrejas rompem a massa amorfa da mancha edificada distribuída pelo sítio natural, dando legibilidade e dramaticidade às imagens que são derramadas no ambiente. Nos panoramas mais importantes, as igrejas freqüentemente se apresentam em grande número e se mostram plenamente isoladas de qualquer cons-

trução que possa obstruir a sua visão, exibindo todo o seu corpo alvo, movimentado muitas vezes por curvas e contracurvas. Essa exposição plena deve-se às condições topográficas extremamente favoráveis em que os monumentos são erguidos: mesmo quando não assumem uma cota elevada no alto de um morro ou na encosta da serra, recebem uma implantação cuidadosa, recorrendo-se irremediavelmente a cortes e aterros para revelar, de forma mais expressiva, toda a sua mole. Na verdade, os volumes brancos das basílicas “pairam” sobre o núcleo urbano, animando a composição e orientando a fruição do espetáculo.

Contribuindo para esse quadro, as altas torres, como contrapontos verticais à horizontalidade muitas vezes reinante, absorvem o interesse do observador, atuando como elo entre a diversidade das cenas que se abrem ao transeunte na complicada trama da cidade, seja na sua apreensão panorâmica, seja na vivência localizada. Raramente é possível se furtar, em qualquer caminho percorrido, de pelo menos um par de torres, situação que parece dar continuidade a ambientes aparentemente distantes e independentes, como as freguesias de Antônio Dias e do Pilar.

É nesse contexto que é deflagrada a mais importante regra do jogo persuasivo de Ouro Preto: após se apresentarem nos acessos à cidade como as protagonistas do espetáculo barroco encenado no núcleo urbano, as igrejas desaparecem do campo de visão do observador, tornando-se impossível prever a experiência a ser assimilada no reencontro com os monumentos. Na realidade, devido ao acidentado percurso que o transeunte precisa assumir, e também em função da sinuosidade geral do traçado, é impossível até mesmo prever o trajeto necessário para alcançar os edifícios.

Portanto, quando o observador finalmente assume o percurso para a descoberta da cidade, com a memória povoada das primeiras cenas que identificaram os elementos prioritários da composição, segue-se a inevitável perda da referência visual das construções religiosas, que desaparecem nos caminhos fechados e ondulados do núcleo urbano, ou simplesmente ficam com a imagem obstruída pelas barreiras constantes que o sobe e desce das ladeiras impõe ao olhar. Inesperadamente, um templo pode vencer a densidade da área construída e reaparecer, integralmente ou em parte, pairando sobre um morro acima da calha fechada das vias, ou visível em algum panorama aberto nos caminhos internos da cidade. Mas essa situação ainda não desvenda a experimentação direta do monumento, sendo freqüentemente impossível identificar o percurso para atingir o seu adro.

Só por acaso o caminhante, finalmente, consegue absorver uma imagem aproximada da igreja e, conseqüentemente, tomar um trajeto simples para chegar ao seu largo, situação que vai sempre se configurar como um momento de “surpresa”, após períodos de desorientação e tensão. E sempre a reaparição do monumento vai gerar, no contato direto com a sua frontaria e com o seu adro, uma experiência de alto teor dramático, que muitas vezes chega a superar as cenas anteriores, capturadas nos grandes panoramas e nos caminhos internos da cidade.

Mas essa experiência envolve dois processos diferenciados, a depender da época das construções religiosas a serem contempladas.

Os templos mais antigos, particularmente as matrizes do Pilar e Antônio Dias, e a capela do Padre Faria, vão apresentar um tratamento exterior pouco expressivo, seja no que se refere à sua implantação, nas partes mais baixas da cidade, seja no

que se refere à articulação plástica do frontispício e da trama volumétrica. Mas não é por acaso que isso acontece, pois a simplicidade flagrante do monumento, revelada quando o transeunte atinge o seu adro e assume o contato direto com a sua mole, só aumenta o estado de “maravilha” que inevitavelmente ele assimilará ao penetrar no interior do templo. Subitamente, tudo que se coloca à frente do observador é “hipnótico”, “irreal”, “miragem”, “fantasia”. A profusão ornamental das igrejas douradas rompe os contornos rígidos dos mais antigos edifícios das Minas Gerais, impedindo a sua apreensão objetiva e tornando a percepção do espaço interior do templo contraditoriamente dinâmica e animada. Segundo John Bury:

“A sensação de irrealidade, ou miragem, provocada por essa profusão de ornatos reluzentes na ‘igreja toda de ouro’ configura a bem sucedida realização do objetivo barroco, levado aqui à sua conclusão lógica de desintegrar os contornos estruturais e dissolver os padrões de referência.” (BURY, 1991, p. 168)<sup>8</sup>

Diferentemente das matrizes, as igrejas construídas a partir da metade do século XVIII absorvem uma rica experiência cenográfica já na primeira visão aproximada. Algumas vezes, inclusive, perde-se grande parte do interesse pela composição do interior do edifício (como na igreja do Rosário dos Pretos, por exemplo), voltando-se todos os esforços para a articulação exterior do invólucro do monumento. Dessa maneira, é deflagrada uma situação onde o poder imaginativo e persuasivo da cavidade interior das antigas igrejas é revertido para a imponência e dinâmica do exterior do edifício, possibilitando que este adquira uma participação mais direta, porém menos sutil, no espetáculo dramático desenvolvido no espaço urbano.

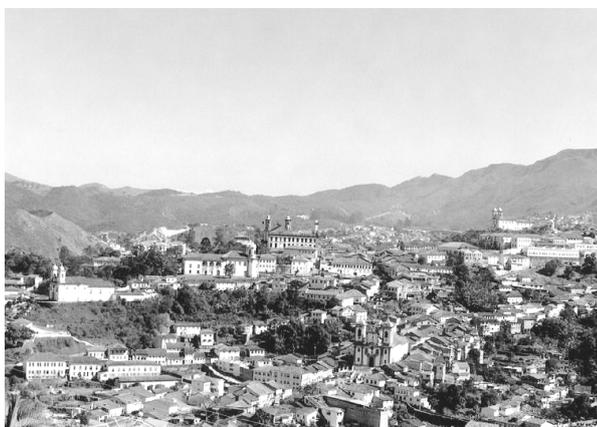
Na realidade, tanto em um caso como no outro, o processo é rigorosamente o mesmo e, mais uma vez, fundamenta-se na idéia do movimento do observador e no efeito “surpresa”. Após ser revelado o grande aparato de imagens panorâmicas, onde os mais diversos templos se mostram plenamente, o transeunte perde o contato visual com os monumentos, sendo imprevisível a sua reaparição. Assim, o fruidor fica na expectativa constante da redescoberta dos edifícios, o que acontece subitamente em uma imagem do monumento pairando sobre uma colina, ou solto nas proximidades do vale do Funil. Mas o transeunte ainda não se depara “face a face” com a igreja, o que só acontece bem mais tarde, após um constante sentimento de desolação, de perda de rumo.

Conseqüentemente, poder-se-ia dizer que esse processo configura-se como uma constante “busca” aos monumentos, um jogo que gera, nos participantes, um aumento gradativo do sentimento de tensão, até atingir o seu objetivo de encontrar finalmente uma igreja. Contudo, após a descoberta do monumento, outros o sucederão paulatinamente, reacendendo a trama persuasiva.

### **“Circularidade” e movimento rotatório das igrejas**

Outra qualidade presente na fruição artística da cidade de Ouro Preto, e que se relaciona ativamente com o processo discutido anteriormente, é o que poderia ser denominado de “circularidade” e de “movimento rotatório” dos monumentos religiosos: consiste na habilidade que as igrejas têm de incorporar visibilisticamente movimentos circulatorios ou rotacionais ao serem apreciadas em conjunto ou isoladamente.

A “circularidade” está expressa principalmente nas vistas expostas nos acessos ao núcleo, ou nas estradas que passam adjacentes à cidade. É muito comum, nas imagens panorâmicas oferecidas ao transeunte, a presença de uma ou mais igrejas voltadas de frente, em elevação perfeita, oferecendo as “boas vindas” ao viajante que ingressa no núcleo urbano. Mas, nas mesmas vistas, outros monumentos vão buscar orientações diversas, sendo possível vislumbrar até quatro ou cinco igrejas assumindo direções próprias, voltando-se para todos os pontos cardeais. Dessa forma, uma agitação cíclica é sugerida na conjugação visual entre os templos, que parecem aludir um movimento rotacional, em função do seu posicionamento variado, tornando mais dinâmica e expressiva a percepção das imagens capturadas.



**Figura 7:** Vista panorâmica do morro de Santa Quitéria, do lado da freguesia de Antônio Dias. Ao fundo, a serra de Ouro Preto (2001). Em destaque, a igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição (voltada para leste), Mercês de baixo e São Francisco de Paula (voltadas para sul), São Francisco de Assis (direção norte) e Nossa Senhora do Carmo (direção oeste).

Fonte: Rodrigo Baeta.

Contudo essa “circularidade” não é só própria nos panoramas distantes do núcleo urbano, mas também se faz presente intensamente nas vias que cortam a cidade. Na verdade, o isolamento relativo das capelas revela escorços dramáticos para quem caminha e aprecia os edifícios elevados pelos morros ou “encaixados” soltos no vale. A cada segmento do percurso, igrejas apontam no campo de visão, promovendo um movimento rotatório de acordo com as inflexões que o transeunte vence em seu caminho.

Assim, as novas imagens que o observador captura, após os constantes reaparecimentos do edifício em seu campo de visão, exibem freqüentemente as igrejas com perfis e direcionamentos distintos da imagem anterior. E é o transeunte mesmo o agente da mudança da cena capturada, o causador da sensação provocada pelo sentido rotacional do monumento, pois a alteração vai depender do trajeto escolhido por ele para explorar a cidade.

Desse modo, o jogo complexo que a volumetria de diversos templos ouropretanos oferece contamina grande parte das imagens retiradas das ruas, apresentando-se em uma imensa variedade de formas e contornos, a depender da visão ser em elevação frontal, lateral, de fundos ou, como na maioria das vezes, em escorço.

Essa conformação que os monumentos religiosos adotam, na paisagem da antiga Vila Rica, é oriunda justamente da expressividade que buscam evocar em todas as

vistas possíveis retiradas do organismo urbano, tanto nas imagens distantes como no contato aproximado do monumento, o que sempre acaba gerando uma riqueza infindável de cenas absorvidas.

### **O elemento central da composição: a praça Tiradentes**

A praça Tiradentes aparece como um dos elementos prioritários na trama dramática revelada em Ouro Preto. No ponto médio do aglomerado urbano, a praça configura-se como centro administrativo, social, político e econômico da cidade. Para a apreensão da unidade artística da antiga Vila Rica, interessa essa sua condição de centralidade, expressa no contexto do núcleo citadino, situação derivada de fatores muito mais complexos do que o simples posicionamento geográfico do largo.

Assim, o espaço fechado da praça exibe uma série de preceitos trabalhados anteriormente, porém rompe com alguns outros. Curiosamente, a sua relevância se dá exatamente na qualidade de exceção que vai influenciar ativamente a construção do jogo persuasivo da cidade. Que particularidades seriam essas que orientam a articulação do espaço e o identificam em relação a tudo que já foi discutido?

Até o presente momento, poder-se-ia pensar que só os edifícios religiosos absorvessem individualmente algum destaque na trama persuasiva de Ouro Preto. E, na verdade, são pouquíssimas as construções civis e oficiais possuidoras de alguma evidência, e mesmo esse número reduzido de edifícios nunca assume uma importância comparável à das igrejas, no que se refere à sua relação com o ambiente citadino. Contudo, contrariando essa tendência debatida anteriormente, os dois focos de maior interesse da praça Tiradentes são monumentos laicos – o Palácio dos Governadores (a sede do governo da Minas colonial) e a Casa de Câmara e Cadeia (centro administrativo e punitivo da vila) – monumentos que equivalem às construções religiosas como eventos prioritários na trama dramática da antiga Vila Rica.

Para absorver todo esse destaque, a posição que os edifícios adotam não poderia ser mais significativa: colocando-se frente a frente na imensa praça, ocupam integralmente os dois lados menores do estreito e alongado retângulo irregular que conforma o ambiente. Reforçando o alto teor persuasivo e dramático deflagrado na relação do vasto largo com o amplo volume dos edifícios, uma cuidadosa implantação os colocará mais ainda em evidência: topograficamente, a superfície do largo “afunda” em direção ao centro. Dessa forma, as estruturas distantes do Palácio dos Governadores e da Casa de Câmara e Cadeia assumem uma posição proeminente, em cota mais elevada, revelando toda a majestade e beleza dos dois edifícios.

Os monumentos concluem, portanto, o direcionamento visual promovido às duas faces memores da praça e são absorvidos em contraste com o fundo verde das serras do Itacolomi e de Ouro Preto, que servem de moldura ao cenário exposto. A praça é, assim, transformada em um grande aparato retórico e persuasivo de ostentação do poder oficial da coroa portuguesa. O sentimento de fausto e de esplendor emanado desenvolve um ar de sobriedade palaciana que singulariza esse espaço em relação ao resto do núcleo urbano – voltado, inevitavelmente, a uma atmosfera mais espiritualizada –, anunciando a praça Tiradentes como o centro legítimo da cidade.

Mas o caráter de centralidade que se absorve no imponente platô estabelece outra propriedade, talvez mais importante, ao se definir como o elo entre os dois lados rivais de Ouro Preto. Na verdade, no processo de formação da cidade, o morro de Santa Quitéria vai adquirir, naturalmente, a condição de barreira de separação entre as freguesias que dividem o espaço urbano – Antônio Dias e Pilar.<sup>9</sup> As duas paróquias vão afirmar espacialmente a sua autonomia na própria implantação das suas estruturas administrativas mais importantes. Isoladas em seus domínios, as matrizes apresentam-se voltadas para os acessos dos viajantes, no sentido oposto ao núcleo central da vila, de costas uma para a outra. É como se as sedes das freguesias não reconhecessem o ajuntamento proposto pela criação da Vila Rica em 1711, buscando sempre reforçar a independência inevitável, a rivalidade confessada. Por outro lado, essa independência historicamente declarada entre os “lados” do Pilar e de Antônio Dias será incentivada ainda mais pela condição geográfica do sítio natural, que não permite se obter de um bairro quase nenhuma imagem do outro.

Por isso, a praça Tiradentes entra no processo geral de apreensão artística da cidade, ao coligar coerentemente as suas duas “metades”. Quando se marcha na sua direção, ao tomar a descida para o “outro lado” da antiga vila – após o ingresso surpreendente no largo –, a segunda parte do mistério que oculta o “sobe e desce” de Ouro Preto começa finalmente a ser desvendada, e mais uma etapa imprevisível do drama barroco oculto pela malha urbana pode ser, aos poucos, exposta.

Desse modo, a praça atua como elo entre os dois bairros geneticamente e geograficamente isolados, promovendo, mais uma vez, a apreensão do espaço como elemento central da cidade: conclui metade da encenação dramática desenvolvida no núcleo urbano e, em grande triunfo, inaugura a fruição do último ato da peça, representada na Ouro Preto barroca.

Portanto, o grandioso evento exibido no ambiente incomparavelmente amplo da praça não pertence nem à freguesia de Antônio Dias nem à do Pilar, mas atua como o intervalo imponente e extenuante que une irremediavelmente os dois capítulos, as duas metades da obra de arte deflagrada pela cidade.



**Figura 8: Praça Tiradentes. Imagem do Paço Municipal (Casa de Câmara e Cadeia). Reparar a serra e o pico do Itacolomi emoldurando a composição (2002).**

Fonte: Rodrigo Baeta.

## Considerações finais

“Uma vez que não se trata mais de realizar formas que possuam um valor absoluto e eterno, mas de agir sobre o ânimo das pessoas, admite-se que são vários os modos de se exprimir e de persuadir: Delineiam-se por isso diversas tendências que, não correspondendo mais a diversos esquemas de interpretação da realidade, mas somente a diversas atitudes e modos de ser e comunicar, podem facilmente combinar-se e entrelaçar-se.” (ARGAN, 1994 v. 3, p. 223)<sup>10</sup>

As palavras de Argan servem para reforçar a resposta à investigação proposta: a experiência artística que se retira da cidade de Ouro Preto é plenamente barroca. No espaço urbano, são “derramadas” imagens derivadas de eventos dramáticos sucessivos, que, na sua amarração, através da memória de tudo que se apreendeu, proporcionam um único acontecimento cenográfico: a grande encenação teatral da antiga Vila Rica, vivida em cada traço íntimo do núcleo citadino.

O esforço profundo de comunicação e a convincente retórica sugerida pelas imagens oferecidas ao transeunte despertam a sua imaginação e apóiam a apreciação de um cenário que não é desvelado objetivamente, mas que preenche a mente com experiências “fantásticas”. E essa sensação de “maravilha” (ARGAN, 1964, p. 23) não está subordinada à suposta intenção que antecipa os eventos, ao esquema de formulação das cenas – na maioria das vezes oriundas de acontecimentos rigorosamente espontâneos – mas fundamenta-se na pura percepção visibilística da encenação dramática.

Assim, a duração da “peça teatral”, o desenvolvimento de seu “enredo”, estão inevitavelmente ligados ao espectador. A trama se desenrola a partir da maneira como o passante se apropria do ambiente citadino: o acesso que irrompe na cidade, os percursos que escolhe, as visadas que aprecia na sua jornada.

Esse processo de construção barroca do ambiente está mais próximo ao esforço de dissolução dos conceitos espaciais preexistentes, herdado do século XVII – oriundo do legado arquitetônico desenvolvido por Borromini –, do que à busca incondicional pela elevação dos padrões compositivos celebrados pela cultura clássica – assumida por Bernini na Roma barroca.

Isso porque, na apreensão do espaço urbano de Ouro Preto, os eventos dramáticos principais não subjugam o contexto imediato, como seria comum na eloquência impositiva dos edifícios de Bernini e dos seus seguidores. Pelo contrário, os monumentos dispersos na antiga Vila Rica, especialmente as igrejas, absorvem ativamente o entorno natural e edificado, promovendo uma simbiose positiva entre a construção e o recinto singular onde é assentada. Filia-se, dessa forma, ao sentido de “*definição espacial*” (ARGAN, 1973), sendo o caráter barroco da cidade derivado da experiência localizada de cada cena, cada vista, cada panorama – aproximando a resolução plástica do espaço urbano da atitude assumida por Borromini em suas intervenções na cidade de Roma:

“Não a representação arquitetônica do espaço, mas o edifício como fato humano que se realiza no espaço; não a contemplação do universal, mas o particular vivido com intensidade extrema; não a cidade como imagem unitária dos supremos poderes divinos e humanos, mas a cidade como lugar da vida, cuja experiência religiosa se mistura com aquela do labor quotidiano. Por isso,

não surpreende que as idéias arquitetônicas e urbanísticas de Borromini absorveram, mesmo fora da Itália, uma irradiação maior do que aquelas de Bernini: de fato, se não manifestam a autoridade espiritual da igreja e do estado, interpretam e exprimem a aspiração espiritual do indivíduo e da comunidade.” (ARGAN, 1994 v. 3, p. 286)<sup>11</sup>

Do mesmo modo, até pela sua própria gênese histórica, o barroco desenvolvido na região das Minas Gerais se reverte de todo um caráter social: um esforço de exacerbação retórica, não vinculado a um poder vertical promovido pela coroa portuguesa, mas das aspirações de uma sociedade que se conclui como a mais liberta de todo o Brasil setecentista.

**Rodrigo Baeta** é engenheiro arquiteto e professor do curso de arquitetura e urbanismo da Universidade Tiradentes (UNIT, Aracaju). Este artigo é baseado na sua dissertação de mestrado, defendida em 2002 no PPG-AU/FAUFBA, sob a orientação da prof<sup>a</sup>. Odete Dourado.

## Notas

<sup>1</sup> Tradução do autor.

<sup>2</sup> Citação retirada do ensaio: “*Bernini e Roma*”.

<sup>3</sup> Citação retirada do ensaio: “*O primado do visual na cultura barroca mineira*”.

<sup>4</sup> Tradução do autor: “A cidade-capital tem também uma função representativa, e tende a perder seu tradicional caráter municipal, tanto na estrutura social, quanto na configuração planimétrica e edilícia. Em função de sua situação, geralmente tendendo ao centro do país, e pelo caráter que adquirem as guerras neste período, a defesa da capital acontece normalmente longe de seus confins: conseqüentemente, a capital não se apresenta mais como uma cidade contida por suas muralhas, e sim como um organismo aberto, um nó de vias de comunicação”. (ARGAN, 1964 p.34)

<sup>5</sup> Na Salvador colonial, por exemplo, ao se alcançar a cidade alta, é muito difícil absorver qualquer imagem da paisagem natural. Mesmo “desenhando” um cenário exuberante, a Baía de Todos os Santos só aparece em pequenas gretas, em estreitos vazios que surgem na trama viária do centro cívico e religioso da primeira capital brasileira.

<sup>6</sup> Tradução do autor.

<sup>7</sup> Tradução do autor.

<sup>8</sup> Citação retirada do ensaio: “*A Arquitetura e a arte do Brasil colonial*”.

<sup>9</sup> “A evolução urbana, que acabou por soldar um ao outro os núcleos primitivos (por sua vez alimentados pelos arraiais dos primeiros anos da exploração mineira), incumbiu-se de, ao mesmo tempo, registrar e conservar a velha contenda: os edifícios do governo reinol estabeleceram-se no espigão ‘neutro’ que medeia entre Antônio Dias e Ouro Preto (Pilar), e a diferença entre os dois povoados perpetuou-se na administração eclesiástica que, ainda hoje, os consideram freguesias e distritos diversos.” (MACHADO, 1973: 125) Citação retirada do texto “*O Barroco e o Absolutismo*”.

<sup>10</sup> Tradução do autor.

<sup>11</sup> Tradução do autor.

## Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

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

ARGAN, Giulio Carlo. Preâmbulo ao estudo da história da arte. In: ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLLO, Maurizio. *Guia de história da arte*. Lisboa: Estampa, pp. 11-42, 1992.

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

ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Milano: Rizzoli, 3. v., 1994.

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

BRANDI, Cesare. *Teoria del restauro*. Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a., 1977.

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

OLIVEIRA, Marcelo Almeida. *Os valores culturais da paisagem urbana de Ouro Preto - MG. Um estudo de caso das áreas verdes na ladeira Santa Efigênia e entorno próximo*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - PPGAU, Universidade Federal da Bahia. Salvador, PPGAU, 1997.

ROSSI, Aldo. *Arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TRADÓ, Juan-Ramón. *Saber ver a arte barroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade. Ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.