

A ARQUITETURA RELIGIOSA E O DRAMA BARROCO DE OURO PRETO

RELIGIOUS ARCHITECTURE AND THE BAROQUE DRAMA OF OURO PRETO

Resumo: Este ensaio almeja discutir a formação urbana e a configuração da antiga Vila Rica, atual cidade de Ouro Preto, para responder às seguintes perguntas: Seria possível afirmar que durante o período colonial o processo de desenvolvimento urbano de Ouro Preto revelaria o surgimento de um núcleo que, em sua conformação paisagística, assumira uma configuração cenográfica que poderia ser interpretada como barroca? Como a trama urbana da capital das Minas Gerais colonial poder-se-ia configurar como uma cidade que emanasse o espírito inebriante que tomaria de assalto o Mundo Ocidental em todo o século XVII e na maior parte do século XVIII – contaminando a arte, a arquitetura, a literatura, a música, o teatro –, se seu plano urbanístico nasceria de processos espontâneos de crescimento e desenvolvimento urbano? Como seria possível a poética barroca – com seu apelo à imaginação, à fantasia, à ebriedade, à “maravilha”, com seu uso incondicional de artifícios retóricos voltados a conquistar e persuadir as massas, dirigindo-as ao apoio incondicional à Igreja Católica, bem como às grandes estruturas de poder estabelecidas na Europa e nas colônias além-mar – comandar a conformação paisagística e cenográfica da antiga Vila Rica se seu desenho viário não se aproximaria minimamente da própria urbanística praticada no período? Na verdade, as ações que transfigurariam Ouro Preto em um organismo urbano no qual seria encenado o drama barroco não se fundariam em intervenções propriamente urbanísticas. O espetáculo dramático da cidade se daria através da “amarração” dos acontecimentos teatrais que transformariam o núcleo urbano em uma total experiência artística dependendo, primordialmente, das intervenções pontuais que estaria recebendo gradativamente – e, particularmente, da “costura” destes “eventos” no espaço e no tempo da apreciação da cidade pelo espectador. Neste sentido, a grande maioria dos acontecimentos cenográficos dispersos estaria vinculada à massiva presença da arquitetura religiosa. Seria claramente perceptível como as igrejas dominariam a paisagem citadina: tanto no que se refere à sua inserção majestosa no sítio, como em relação à expressividade, muitas vezes fatal, de sua articulação formal.

Palavras-chave: Ouro Preto, paisagem urbana, Barroco, arquitetura religiosa.

Abstract: This poster seeks to discuss the urban formation and configuration of the old Vila Rica, in order to answer the following questions: Is it possible to assert that during the colonial period Ouro Preto's urban development process revealed the emergence of a centre that assumed in its landscape a scenographic configuration that may be interpreted as Baroque? How did the urban fabric of the capital of colonial Minas Gerais shape a city which emanated the intoxicating spirit that assailed the Western World throughout the 17th century and most of the 18th century – pervading art, architecture, literature, music, theatre – if its urban plan was born out of spontaneous processes of growth and urban development? How is it possible that Baroque poetics – with their appeal to the imagination, fantasy, inebriation, the “wonderful”, with their unconditional use of rhetorical artifice focused on overcoming and persuading the masses, directing them to the Catholic Church and to the large structures of established power in Europe and the overseas colonies – commanded the landscape and the scenographic shape of the old Vila Rica if its road system was not even an approximation of the urban morphology practiced in that period? In fact, the activities that transformed Ouro Preto into an urban body in which the Baroque drama was staged were not based on specific urban planning interventions. The dramatic spectacle of the city came about through the “summation” of theatrical events which transformed the urban centre into a complete artistic experience primarily dependent on the specific interventions that it gradually received and, particularly, on the “knitting together” of these “events” within the space and time in which the spectator appreciated the city. Thus, the majority of scattered scenographic events were linked to the immense presence of religious architecture. How the churches dominated the city's landscape was clearly perceived: both in reference to their majestic installation on the site and in relation to their, often fatal, significance for its formal articulation.

Keywords: Ouro Preto, urban landscape, Baroque, religious architecture.

O ensaio que aqui se desenvolve apoia-se em uma investigação cuja temática teria como fundamento essencial a hipótese que atestaria que o mesmo espírito inebriante que tomaria de assalto o mundo ocidental em todo o século XVII e na maior parte do século XVIII, contaminando a arte, a arquitetura, a literatura, a música, o teatro, teria igualmente alcançado a configuração visiva das cidades. Ou seja, a poética barroca, com seu apelo à imaginação, à fantasia, à ebriedade, à maravilha, com seu uso incondicional de artifícios retóricos voltados a conquistar e persuadir as massas, dirigindo-as ao apoio incondicional à Igreja Católica, bem como às grandes estruturas de poder estabelecidas na Europa e nas colônias além-mar, comandaria a conformação paisagística e cenográfica de inúmeras cidades.

Neste sentido, e por extensão, seria legítimo declarar a existência de cidades barrocas nos territórios conquistados e ocupados por portugueses nas Américas? Como os núcleos urbanos fundados pelos portugueses no Novo Mundo poder-se-iam configurar como verdadeiras cidades barrocas se, frequentemente, seus planos urbanísticos nasceriam de processos espontâneos de crescimento e desenvolvimento urbano?

Na verdade, acredita-se que as ações que transfigurariam estas cidades em palcos nos quais seria encenado o drama barroco não se fundariam em intervenções propriamente urbanísticas. O espetáculo dramático encenado na cidade se daria através da amarração dos acontecimentos teatrais que transformariam o núcleo urbano em uma total e dramática experiência artística, dependendo, primordialmente, das intervenções pontuais que estaria recebendo gradativamente – e, particularmente, da costura destes eventos no espaço e no tempo da apreciação da cidade pelo espectador.

E a grande maioria dos acontecimentos cenográficos de tonalidade dramática dispersos pelos assentamentos luso-brasileiros estaria vinculada à massiva presença da arquitetura religiosa. Seria claramente perceptível, em qualquer contato com os ambientes preservados remanescentes da época da colonização portuguesa, como as igrejas, capelas, conventos, colégios, mosteiros dominariam a paisagem citadina: tanto no que se refere à sua inserção majestosa no sítio, como em relação à expressividade, muitas vezes fatal, de sua articulação formal.

Neste sentido, a investigação almeja constituir uma análise que considere, conjuntamente, a arquitetura e a urbanística da antiga Vila Rica, capital da Capitania das Minas Gerais na época do ciclo do Ouro. O escopo é, finalmente, alcançar um juízo crítico sobre a apreensão estética da paisagem dos assentamentos urbanos, indagando sobre a presença de cenários dramáticos deflagrados pelas cidades – eventos barrocos comandados pela presença marcante dos organismos eclesiásticos.

O sítio natural no qual se assentaria a antiga Vila Rica

A antiga Vila Rica se desenvolveu na calha do Vale do Ribeirão do Funil, limitada nos sentidos norte e sul por duas altas serras que correm paralelamente: a Serra de Ouro Preto e a Serra do Itacolomi (Figura 1). Estas serras verdes, ocupadas na sua maioria por vegetação rasteira, assumiriam uma escala efetivamente monumental em relação à área reduzida em que se elevam, servindo de limite visual, de moldura para grande parte do ambiente urbano. Este perfil radicalmente acidentado do sítio, contendo na sua parte mais baixa diversos córregos onde no início da exploração mineral o ouro brotava facilmente, seria comum a quase todos aglomerados urbanos do ciclo do ouro, como já percebia o jesuíta italiano André João Antonil (Giovanni Antonio Andreoni), em sua obra publicada em 1711, *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas*:



Figura 1: Igreja e Largo de São Francisco de Assis, em 1880, com destaque para o mercado de tropeiros. Ao fundo, a Serra e o Pico do Itacolomi – como moldura da composição.
Fonte: Ferrez (1997, p. 352).

Primeiramente, em todas as minas que vi e em que assisti, notei que as terras são montuosas, com cerros e montes que se vão às nuvens, por cujos centros correndo ribeiros de bastante água, ou córregos mais pequenos, cercados todos de arvoredo grande e pequeno, em todos estes ribeiros pinta ouro com mais ou menos abundância. (ANTONIL, 1982, p. 187-188)

Porém, mesmo a topografia do vale, que corre a direção leste-oeste, não se apresenta de forma alguma suave, regular. Pelo contrário, na extensão ocupada pela cidade três morros se elevam entre as duas serras: a oeste aparece o Morro das Cabeças, seguido pelo Morro de Santa Quitéria (Figura 2) e, finalmente, o Morro de Santa Efigênia, próximo ao extremo leste do aglomerado urbano. Esses acidentes geográficos vão impor inúmeras irregularidades no sistema viário, conformadas por íngremes ladeiras e por ruas tortuosas. Neste sentido, segundo Sylvio de Vasconcellos:



Figura 2: Vista panorâmica, de finais do século XIX, do Bairro do Pilar, com o Pico do Itacolomi, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo e a Casa de Câmara e Cadeia ao fundo.

Fonte: Acervo IFAC/UFOP.

Convém frisar que o eixo longitudinal da povoação e as suas ruas mais importantes fazem-se no mesmo sentido do vale e da serra do Ouro Preto, vencendo, com inadequada valentia, as ondulações dos contrafortes que se antepõem à diretriz estabelecida, sem maior obediência, como seria de desejar-se, à topografia do lugar. (VASCONCELLOS, 1977, p. 66)

Outros acidentes geográficos também contribuirão para esta diversidade orográfica que o sítio natural ajuda a criar. Entre o vale e a Serra do Itacolomi, algumas colinas servirão de contraponto vertical à concentração edificada. Assim, apesar de o espigão da Serra do Itacolomi estar bem mais distante do núcleo urbano em relação à Serra de Ouro Preto, o Morro do Curral, o Morro do Cruzeiro, o Morro da Forca e, acima de Santa Efigênia, o Alto da Cruz, nascerão adjacentes à cidade, fechando ainda mais o vale. Por outro lado, a altitude mais elevada que atinge a Serra do Itacolomi contribuirá para que ela não fique totalmente encoberta por estes acidentes geográficos, sendo seu paredão visível de inúmeras partes da cidade (Figura 3).



Figura 3: Panorama do Bairro do Rosário em 1875. Reparar a relação entre a mancha edificada, os monumentos livres de edificações e a paisagem natural. Em destaque, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário (abaixo), a Igreja de São Francisco de Paula (acima) e a Igreja de São José (à direita).

Fonte: Acervo IFAC/UFOP

Considerações sobre a formação viária de Ouro Preto

Como quase todos povoados, vilas e cidades nascidos da exploração mineral no século XVIII, o organismo urbano da antiga Vila Rica vai ser gerado a partir da conurbação de uma série de arraiais de extração aurífera, unidos entre si por um caminho direto – estrada que também se configura como a chegada e a partida da povoação. Porém, uma peculiaridade marcaria este processo em Ouro Preto: além dos arraiais espalhados pela via com suas respectivas capelas, duas freguesias balizarão o processo de conurbação, apontando o desenvolvimento posterior da povoação – a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias e a Freguesia de Nossa Senhora do Pilar¹. Estas paróquias formarão os dois principais bairros da cidade, acolhendo os lados poucos solidários da antiga Vila Rica.

Logo, em Ouro Preto, o caminho que une os povoados e as duas freguesias vizinhas – e que corre tortuosamente no mesmo sentido do vale, vencendo os três altos morros que definem a topografia básica da cidade – será denominado por alguns autores como “estrada tronco.” (VASCONCELLOS, 1977) Cruzando os núcleos que surgem, na

maioria das vezes, nas partes baixas do sítio, adjacentes às áreas onde inicialmente era extraído o ouro, a “estrada tronco” vai desenhar – no mapa da antiga Vila Rica – a morfologia longilínea típica dos núcleos urbanos de Minas Gerais²:

Vila Rica é uma rua contínua. Começa no Passa-dez; sobe para as Cabeças. Desce para o Rosário e Matriz de Nossa Senhora do Pilar, para elevar-se de novo até o Morro de Santa Quitéria, onde está a praça urbana principal. De novo mergulha para Antônio Dias, e sobe para o Alto da Cruz. Escorrega finalmente para o antigo Arraial do Padre Faria, e inflete para a cidade de Mariana. São três morros e dois vales que os separam. (LEFÈVRE; VASCONCELLOS, 1968, p. 2)

Desta forma, quase sempre a estrada vai estar implantada à meia encosta, seguindo, na medida do possível, as curvas de nível – adquirindo, conseqüentemente, uma configuração bastante sinuosa (Figura 4). No caso de Ouro Preto, este caminho irregular vai chegar algumas vezes nas proximidades do vale, exatamente onde estão assentadas as mais antigas fundações religiosas – as Matrizes das Freguesias de Antônio Dias (Figura 5) e do Pilar (Figura 6), bem como a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Brancos, do Bairro do Padre Faria. A primeira fundação da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos é também muito antiga e próxima a cursos d’água; seria substituída, na mesma locação, pelo templo que ainda hoje se eleva no lado ocidental da cidade. Obviamente este fato se deve à origem mineradora destes antigos arraiais, unidos em 1711 a partir do ato de ereção da Vila Rica de Albuquerque. (LIMA JÚNIOR, 1957, p. 68)



Figura 4: Planta da cidade de Ouro Preto de 1888. A mancha urbana desenvolvida entre a Serra de Ouro Preto e os Morros do Cruzeiro, do Curral, da Forca e o Alto da Cruz deflagram a morfologia linear que a cidade adquiriu em sua formação. Em destaque, o “caminho velho” (cinza claro) e o “caminho novo” (cinza escuro).
Fonte: MONUMENTA, IPHAN (2008, p. 4).



Figura 5: Trecho da “estrada tronco” que passa pela Freguesia de Antônio Dias, com destaque para a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.

Próximo às matrizes, ladeiras muito íngremes vão dar prosseguimento à “estrada tronco” para atingir as três elevações que seguem o sentido longitudinal do vale. Duas destas ladeiras vão se encontrar no Morro de Santa Quitéria e as outras seguirão direções opostas: no sentido oeste, buscando o Bairro das Cabeças, ou no sentido leste, subindo a Ladeira do Vira e Saia para atingir o Morro de Santa Efigênia (Figura 7) – descendo depois em direção ao Padre Faria. Porém, com o tempo, outras vias mais bem estruturadas serão abertas em locais menos acidentados, superando em muito a importância da primitiva “estrada tronco”. Este processo se inicia após 1724, quando a antiga Vila Rica é escolhida para abrigar o governo-geral da recém-criada Capitania das Minas Gerais. A partir de então, o aglomerado disforme vai cedendo lugar a um núcleo urbano que construirá aos poucos seu aspecto imponente que o caracterizará em finais do século XVIII, quando entra em processo de decadência pelo esgotamento das jazidas mineradoras.

Assim, o novo caminho irá surgir um pouco mais acima, também à meia encosta, após a descida do Morro das Cabeças, no Largo do Rosário. A partir de então, o “caminho novo” segue paralelo à antiga “estrada tronco” até subir o Morro de Santa Quitéria. Atravessando o cume do morro que se configurará posteriormente como a praça principal da cidade, a rua desce em direção à Freguesia de Antônio Dias, onde reencontra o “caminho velho” antes de galgar o Morro de Santa Efigênia. Este “caminho novo” terá um percurso mais direto que o anterior, não atingindo, em nenhum momento, o fundo do vale onde estão assentadas as matrizes – determinando, inevitavelmente, um maior adensamento na área central e afirmando a grande importância que o Morro de Santa Quitéria viria a assumir.

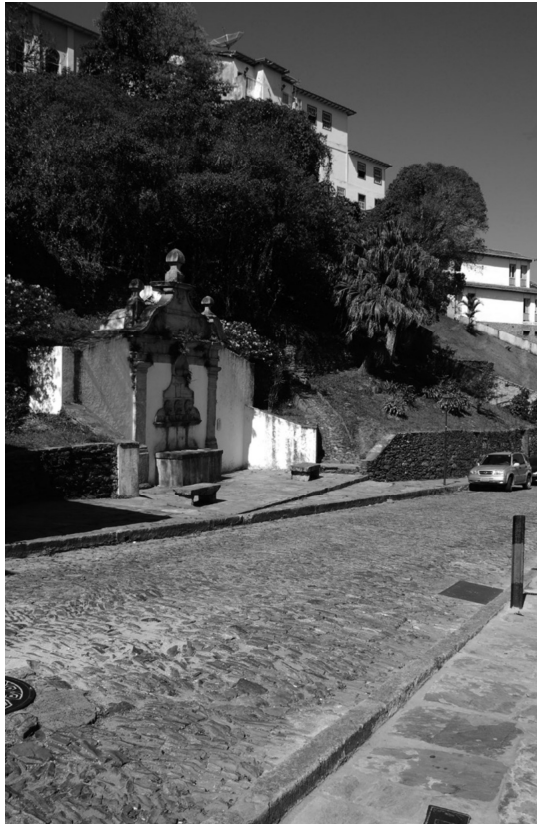


Figura 6: Chafariz do Bonfim, em um dos ramais da “estrada tronco”, na Freguesia do Pilar, próximo à matriz de mesmo nome.

Fonte: Fotografia do autor, 2008.



Figura 7: Acima, Morro e Igreja de Santa Efigênia e Ladeira do Vira e Saia (“caminho velho”). Abaixo, a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, também lançada na “estrada tronco”. Um dos poucos panoramas onde é possível confirmar o desenho linear da ocupação urbana.

Fonte: Fotografia do autor, 2008.

Na verdade, o Morro de Santa Quitéria permanecerá desocupado até a década de 1740, rasgado apenas pelo ramal do “caminho velho” que cruzava a área desolada, servindo a colina como elemento sistemático de separação entre as Freguesias do Pilar e de Antônio Dias. O “caminho novo”, bem como a construção, a partir de 1741, do imponente Palácio dos Governadores, trará o incentivo para ocupação desta área central da vila, que logo se conformaria como o centro cívico de Ouro Preto³. Na década de 1780 o largo firma-se definitivamente como a principal praça da cidade, quando será construída – no lado oposto ao do palácio do governo – a nova Casa de Câmara e Cadeia da Vila Rica⁴.

Fica claro que o desenvolvimento urbano de Ouro Preto se faz a partir de várias ações não planejadas, mas que seguem diversos padrões de ocupação comuns à maioria dos núcleos mineradores. Segundo Sylvio de Vasconcellos, este sistema de implantação é muito específico das Minas Gerais e dos assentamentos de formação espontânea. Promovendo um confronto entre a forma de ocupação por anéis concêntricos, derivada das tradições medievais portuguesas – e europeias no geral – e o processo de desenvolvimento urbano em Minas Gerais, o arquiteto afirmaria:

A configuração urbana mineira é longilínea, de meia encosta ou de cumeada, segmento de linha que é a estrada, voltada para dentro. A portuguesa é nucleada, concêntrica, centrífuga, tendendo para a ampliação periférica de densidade decrescente. O crescimento da primeira se faz por paralelismo à rua-tronco ou por prolongamento de suas extremidades. Da segunda, por radiação e círculos concêntricos. Ou em semicírculos quando o mar ou outro obstáculo estabelece diametrais limites. (VASCONCELLOS, 1968, p. 85)

A cidade “nucleada” tradicional possuiria uma malha edificada muito mais concentrada, sobrando menos espaço para a interação da arquitetura com o sítio. Por outro lado, a cidade linear mineira estaria mais aberta para as possibilidades da conjugação da massa construída com o ambiente natural preexistente, principalmente em sítio acidentado, irregular. Mas a questão é bem mais complexa do que possa parecer a princípio. Um dos motivos da alta densidade da cidade portuguesa e também de cidades brasileiras do litoral, como Salvador, por exemplo, está relacionado à necessidade do núcleo urbano de se apertar entre os seus limites de proteção: acidentes naturais, como a falha geológica da primeira capital do Brasil; ou barreiras edificadas, como as muralhas que vão cercar as cidades lusas. Em Minas não vão existir muralhas, não sendo o espaço das cidades circunscrito por necessidade de defesa. Mesmo assim, as povoações vão apresentar um elevado índice de ocupação. A diferença é que esta ocupação não é relativa à área espalhada pela mancha urbana, mas uma densidade apegada à configuração linear que a cidade adquire, oriunda da necessidade imperativa de aproveitar a única direção que normalmente define o espaço urbano:

Nas urbanizações lusitanas e brasileiras junto ao mar, as construções se apertam umas às outras, em conseqüência da exigüidade das áreas que lhes são reservadas no interior, das fortificações ou de delimitações favoráveis à defesa. Nas mineiras também as construções se amontoam, se interpenetram, multiplicam-se para o alto e para os fundos, escoram-se mutuamente, mas por outras razões: só há uma rua disponível que importa aproveitar ao máximo. Fazem-se mínimas as testadas, comprimindo as frentes ruelas das moradias. (VASCONCELLOS, 1968, p. 89)

No caso de Ouro Preto, esta alta densidade concentra-se, principalmente, no “caminho novo”, por ser mais adequado à ocupação humana e por adquirir grande *status* ao fazer parte das obras de infraestrutura que a vila vem a sofrer a partir da década de 1720 (Figura 8-12). Isto não quer dizer que a antiga “estrada tronco” tenha sido abandonada. Nas áreas mais distantes, como as Cabeças e Santa Efigênia, onde só existe uma via, a densidade vai crescendo gradativamente com o avanço do século XIX. Nas outras áreas, paralelas ao caminho novo, a ocupação sempre será alta aonde a topografia permitir.



Figura 8: Trecho do “caminho novo” na Freguesia do Pilar. A atual Rua São José.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.



Figura 9: Trecho do “caminho novo” na Freguesia do Pilar. A Rua Direita.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.



Figura 10: Trecho do “caminho novo”. A Rua Direita. Acima, alcança a Praça Tiradentes.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.



Figura 11: Trecho do “caminho novo” na Freguesia do Pilar. A Rua Direita.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.



Figura 12: Trecho do “caminho novo” na Freguesia de Antônio Dias. A atual Rua do Ouvidor. Acima, alcança a Praça Tiradentes.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.

A arquitetura religiosa e a paisagem urbana de Ouro Preto

Em Ouro Preto, 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 característica do lugar se concentra 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. No entanto, dentro destes 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 esta diversidade plenamente absorvida dentro do aglomerado urbano. Ou seja, além de moldura e limite visual, a montanha enriquece a gama de cenas das mais diversas qualidades que despontam no circuito fechado das vias mais importantes da cidade.

Contudo, antes de estar à frente das cenas monumentais que se desenvolvem em volta dos caminhos que cortam a antiga Vila Rica, o transeunte se depara com uma série de panoramas que antecipam o persuasivo jogo de imagens que vai se abrindo aos olhos ao penetrar na cidade. Estas imagens não são capturadas apenas 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.

O mais interessante é que estes panoramas fazem uma apresentação prévia das principais personagens do drama encenado no âmago da Ouro Preto barroca: os monumentos religiosos, tema deste ensaio, já se mostram em situações de alto teor cenográfico nas vistas abertas nas estradas que passam nos arredores da cidade. É o primeiro ato da peça barroca que irrompe na antiga Vila Rica: a posição destes edifícios no cume dos morros, com a moldura verde das serras atrás e a grande luminosidade do céu de Ouro Preto, ao fundo, oferece muitas das imagens mais dramáticas. É como se o morro funcionasse como o suporte – como a penha onde se colocaria 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 brancas caiadas que envolvem o templo – contraste enfatizado pela suavidade dos contornos orográficos, característica comum ao relevo das Minas Gerais (Figuras 13-16).

Por outro lado, no cenário de Ouro Preto os monumentos religiosos não se propõem a uma simples presença nas vistas capturadas dos mais diversos pontos da malha ur-

bana irregular. 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, apresentam-se em grande número e mostram-se plenamente isoladas de qualquer construção que pudesse obstruir a sua visão, exibindo o seu corpo alvo, movimentado, frequentemente, por curvas.

É neste contexto que é deflagrada a mais importante regra do jogo persuasivo de Ouro Preto: após se apresentarem nos acessos à cidade, 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 espectador precisa assumir e também em função da sinuosidade geral do traçado, é impossível até mesmo prever o trajeto necessário para alcançar os edifícios. Portanto, após o observador assumir o percurso para a descoberta da cidade, 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. No entanto, só pelo acaso que o caminhante, finalmente, consegue absorver uma imagem aproximada da igreja e, conseqüentemente, tomar um trajeto simples para chegar ao seu largo, situação que se configura como um momento de surpresa, após períodos de desorientação e tensão. E a reaparição do monumento gera, 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.

A análise subsequente da experiência adquirida na descoberta dos quatro mais importantes organismos religiosos da Ouro Preto colonial – a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, A Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis – ilustrará, de modo muito transparente, os mecanismos que foram discutidos até aqui e que concorrem para a construção cenográfica do espaço urbano.



Figura 13: Vista da Freguesia de Antônio Dias. Em destaque, da esquerda para a direita: a Matriz de Nossa Senhora da Conceição; a Igreja das Mercês de Baixo; a Igreja de São Francisco de Assis; a Casa de Câmara e Cadeia; a Igreja de Nossa Senhora do Carmo.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.



Figura 14: Vista panorâmica do Morro de Santa Quitéria do lado da Freguesia de Antônio Dias. É possível ver, diluídas na encosta do bairro, da esquerda para a direita: as Igrejas das Mercês de Baixo, São Francisco de Assis e a Igreja Matriz de Antônio Dias. Ainda é possível vislumbrar acima, já na Freguesia do Pilar, as torres da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, e bem distante, todo o corpo alvo da Igreja de São Francisco de Paula. Ao fundo, a Serra de Ouro Preto emoldura a composição.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.

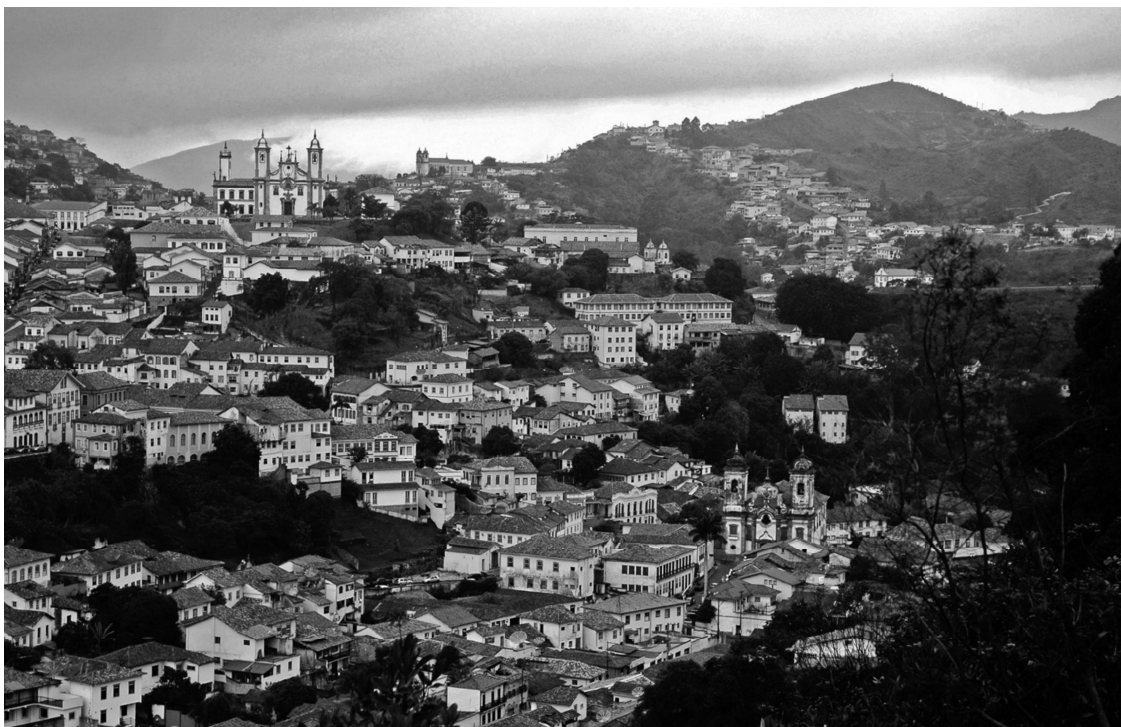


Figura 15: Panorama da Paróquia do Pilar, retirada do Morro do Curral, nas adjacências do Morro das Cabeças. Destaque para a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, abaixo, e para a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, acima.

Fonte: Fotografia do autor, 2008.



Figura 16: Fotografia tirada do Adro da Igreja de São Francisco de Paula – em um dia muito nublado – de onde se vislumbra o Morro de Santa Quitéria, com destaque para a Igreja de Nossa Senhora do Carmo e a Casa de Câmara e Cadeia. Por trás da composição aparecem o Morro de Santa Efigênia (mais escuro) e a Serra do Itacolomi. Também em destaque surge, em diagonal, o casario da Rua Direita, a mais imponente da cidade.

Fonte: Fotografia do autor, 2008.

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos

Sua contribuição para a constituição do cenário barroco de Ouro Preto

Próximo à extremidade ocidental da cidade, ao percorrer o caminho que teria dado origem à antiga Vila Rica através da conurbação de um vasto número de arraiais e freguesias ligados à extração aurífera (a “estrada tronco”), é possível avistar a Igreja de Nossa Senhora do Rosário – capela da irmandade dos negros, reconstruída na década de 1750, projetada pelo bacharel português Antônio de Souza Calheiros, seguindo um modelo inovador adotado igualmente para a Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Mariana. Na ladeira, ela aponta no campo de visão conjugada com as elevações distantes da Matriz de Nossa Senhora do Pilar e da Igreja de Nossa Senhora do Carmo. Neste panorama, é possível vislumbrar – além das fachadas principais dos dois templos, desimpedidas e em perfeita elevação – a distante elevação lateral da Igreja de São José, voltada para a Serra do Itacolomi, e a imagem da parte posterior da Capela do Rosário. Os quatro edifícios também se destacam por assumirem cotas diferenciadas, com as suas torres marcando apontamentos verticais contrastantes com os suaves contornos topográficos dos morros vizinhos.

Descendo a ladeira, a Matriz do Pilar e a Igreja do Carmo desaparecem do campo de visão, mas começa a se definir a imagem de outra obra: a Igreja de São Francisco de Paula. Este imponente edifício, construído a partir de 1804 – o mais novo e um dos mais elevados de Ouro Preto –, só se torna plenamente visível nas proximidades da Ponte do Caquende, trecho que marca o fim da ladeira que encerra o antigo e distante Arraial das Cabeças e o início do Bairro do Rosário. Contudo, é a Igreja dos Pretos que se mostra mais sedutora ao transeunte no confronto com os outros templos apreciados na descida, mesmo estando em uma posição desfavorável, mais próxima ao vale e de costas para o acesso principal à cidade.

Na realidade, a Igreja do Rosário dos Pretos anima este trecho da “estrada tronco” não pela implantação, mas principalmente pela arquitetura arrojada. Mais do que qualquer outro edifício do Brasil colonial, destaca-se excepcionalmente em função da complexa volumetria. Seu arrojado jogo de volumes curvilíneos exporia uma filiação incondicional à movimentada disposição sinuosa de algumas manifestações edilícias desenvolvidas na Itália e na Europa Central. Não obstante, a igreja iria subverter o esquema compositivo contemporâneo que jogava o interesse da irradiação e da interpenetração espacial para o ambiente interno do edifício – sistema em evidência, sobretudo, na arquitetura produzida na Boêmia e no sul da Alemanha, onde seriam quase exauridas as possibilidades de modelagem espacial dos monumentos: no Rosário, o empenho estaria voltado para a disposição da volumetria exterior, na qual os muros convexos invadiriam, virtualmente, o espaço da cidade, expandindo-se por todos os lados.

A igreja é composta, basicamente, por duas elipses que se interpenetram: o volume maior e mais alto contém a nave, e o menor acolhe a capela-mor. Esta, por sua vez, é de planta retangular, fechada por um telhado em três águas. Os outros corpos tridimensionais usam coberturas em duas águas em forma de quilha de navio invertido, com a cumeeira desenhando uma pronunciada curva convexa proveniente do rico trabalho de carpintaria que fecha os dois espaços ovalados. Ou seja, também o telhado contribui para o efeito expansivo geral que os volumes elípticos promovem em relação ao espaço exterior.

Mas, não são só estes elementos que irão participar do intenso processo de interconexão volumétrica. À frente da nave, duas torres cilíndricas cobertas por bulbos em forma de sino tangenciam a massa elíptica, definindo o enquadramento da fachada principal. Estes campanários, por sua vez, invadem o espaço de outra massa curva que nasce a partir de um sugerido movimento centrífugo, que parte da nave principal, formando o volume convexo do frontispício disposto diante de toda a composição. Desta maneira, em todas as visadas que o fruidor pode capturar é sempre inevitável a absorção da força dinâmica das curvas que se mesclam abruptamente, sem a intermediação de superfícies côncavas, como se existisse uma pressão interna querendo explodir, mas inibida por estar amarrada por algumas linhas de força presentes na volumetria exterior do edifício. Estas linhas, que abafam a ação que impulsiona o sentimento de dilatação da forma, encontram-se na interseção da nave com a capela-mor, na junção da capela-mor com a sacristia – que na sua conformação ortogonal estática serve como pano de fundo e elemento de contraste à diástole radical dos outros volumes –, na tangência das torres (os contrapontos verticais da composição) com a nave, na interpenetração dos torreões cilíndricos no corpo convexo da frontaria (Figuras 17-19).

É óbvio que esta concentração intensa de curvaturas expansivas diminui o efeito surpresa da descoberta do ambiente interior – até então ocultado, nas primeiras matrizes mineiras, pelo singelo invólucro de taipa ou adobe. De fato, seguindo o caminho inverso, a articulação interior do Rosário é verdadeiramente espartana, não expondo nenhum interesse artístico, sendo uma consequência meramente formal da arquitetura exterior – mas não tendo nem a mínima parte da sua expressividade. Todo o interesse é transferido para o ambiente externo através do desejo de expandir a magia cenográfica dos espaços interiores reluzentes das igrejas mais antigas para toda a cidade, contaminando o panorama aberto pelo movimento oscilatório do edifício.

Felizmente, a articulação da superfície do edifício não se sobrepõe a já complicadíssima trama volumétrica. Os corpos principais possuem uma simples modenatura de estuque formada por cunhais, cornijas e pilastras toscanas, o que preserva um destaque inevitável à fachada principal, toda marcada por uma poderosa cantaria de quartzito. Mesmo assim, o frontispício ganharia um desenho rígido, fruto de uma intervenção

de finais do século XVIII, negando o tipo de frontaria que se fazia por esta época e que expunha uma nova tipologia arquitetônica que iria reinar na fase final do período barroco nas Minas Gerais. A frontaria convexa, projetada perspectivadamente para o adro da igreja pelas torres cilíndricas recuadas, está dividida em três tramos isolados por ordens toscanas colossais que sustentam um entablamento contínuo, encimado por um complicado frontão curvilíneo trilobado. No pavimento inferior, a igreja é aberta ao adro por três vãos em arco pleno de acesso a uma galilé – e acima destes vãos, janelas rasgadas por inteiro aparecem na altura do coro. O resultado é elegante e vigoroso, mas enquanto tratamento de superfície não deixaria de ser simples e estático, não entrando em competição com a dinâmica incomum do jogo volumétrico da igreja.

Contudo, sem a preparação do terreno no qual o edifício viria a se assentar, não seria possível a evidência de todo este jogo volumétrico nas inúmeras imagens absorvidas nos mais diversos caminhos que cortariam a cidade. Para isso, seria inevitável a construção de um elevado platô, que receberia a igreja e formaria o seu adro, pois o sítio possuía uma significativa declividade em relação às faces laterais do edifício. Desta maneira, a Igreja da Irmandade dos Pretos assume uma posição proeminente que contribui para a sua exposição majestosa, oferecendo a imagem sedutora das suas quatro fachadas desimpedidas.



Figura 17: Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos vista de frente, em escorço.

Fonte: Fotografia do autor, 2008.



Figura 18: Igreja do Rosário dos Pretos, vista de trás, em escorço.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.



Figura 19: Igreja do Rosário. Detalhe da movimentação lateral.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.

Assim, ao descer o Morro das Cabeças e atingir a ponte que atravessa o córrego do Caquende, é aberto um panorama onde se vislumbra a Igreja do Rosário pairando sobre o conjunto de sobrados que acompanha as sinuosidades da via abaixo. Acima do muro branco de contenção que fecha a face oposta da praça onde se assenta o templo, outro aglomerado de sobrados contíguos atua como pano de fundo à sensualidade e à dinâmica dos movimentos interpenetrantes e expansivos do volume posterior do edifício. Enriquecendo mais ainda este quadro, a Igreja de São Francisco de Paula, voltada para o sentido sul, sobrepõe-se a toda paisagem coroando a composição aberta na ponte. Curiosamente, enquanto tratamento exterior, este templo apresenta uma arquitetura dura e ortogonal, contrastando com a oscilação contínua do Rosário. Na verdade, a dimensão grandiosa da construção, a implantação sublime e o imponente escorço frontal a que está submetido autorizam a ausência de uma articulação arquitetônica mais movimentada.

Dando continuidade ao “caminho velho”, após a travessia do córrego do Caquende, a imagem das duas igrejas vai se apagando gradativamente em consequência da redução do campo de visão, limitado pelo estreito corredor sinuoso de sobrados que conforma o próximo trecho da rua. Na verdade, logo que se vence a ponte, São Francisco de Paula desaparece por completo, mas ainda se guarda a imagem das torres e do arremate do corpo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, que aos poucos se desvanece. Por alguns momentos, conseqüentemente, é guardada a expectativa da redescoberta destes monumentos que despontam em uma situação cenográfica completamente diversa, na súbita abertura do Largo do Rosário: reaparecem as torres de São Francisco de Paula acima do fechamento oposto da praça, enquanto a Igreja do Rosário aponta logo à frente, à esquerda, com a imagem de parte de seu corpo interrompido, em função do efeito perspectivo, pelo aterro que acolhe o adro do edifício. Desta maneira, é exigido o movimento do transeunte, que deve subir o largo para apreciar integralmente o templo.

Assim, para quem chega pelo “caminho velho”, o Largo do Rosário configura-se como uma ladeira bem larga, em auge significativo, que afunila para cima na direção nordeste, onde nasce o “caminho novo”. O seu perímetro irregular apresenta quase todos os contornos limitados por paredões de sobrados que encerram o espaço, dando uma ideia de recolhimento e intimidade. A única exceção é a face noroeste, que é fechada por um pequeno aglomerado de casarões somente na sua parte baixa, abrindo-se mais acima para o espaço desafogado que recebe a Igreja do Rosário – área que amplia irregularmente a extensão lateral do espaço (Figura 20).

Para além da visão posterior da igreja tomada da chegada da cidade para quem desce o antigo Arraial das Cabeças, bem como da descoberta do largo após este trecho baixo do “caminho velho”, será no encerramento do chamado “caminho novo” – trecho mais imponente do núcleo central (como já foi analisado), que marca, cronologicamente, a segunda ocupação viária da cidade – que serão oferecidas as imagens mais surpre-

endentes da igreja, principalmente para o transeunte que marcha na direção oposta, no sentido leste-oeste. Figura 20 – Percurso do “caminho velho”, assumido a partir do acesso ocidental à cidade – pelo Bairro das Cabeças –, no qual se retiram diversos panoramas onde despontam expressivas imagens da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos vista em sua parte posterior. A penúltima imagem marca a chegada ao Largo do Rosário e a última, logo abaixo, revela a sequência de casarões dispostos em frente ao adro da igreja – a leste.



Figura 20: Percurso do “caminho velho”, assumido a partir do acesso ocidental à cidade – pelo Bairro das Cabeças –, no qual se retiram diversos panoramas onde despontam expressivas imagens da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos vista em sua parte posterior. A penúltima imagem marca a chegada ao Largo do Rosário e a última, logo abaixo, revela a sequência de casarões dispostos em frente ao adro da igreja – a leste.
Fonte: Fotografias do autor, 2008.

Neste trajeto, o percurso é definido por um longo trecho plano, que corta a abrupta encosta da Serra de Ouro Preto, assumindo uma inevitável conformação sinuosa. Em função do *status* que esta via absorve a partir de meados do século XVIII, ela acaba acolhendo muitos dos mais importantes sobrados da antiga Vila Rica, todos alinhados com a rua, e unidos entre si pela implantação gregária tradicional. Deste modo, o casario forma um estreito corredor sinuoso, a céu aberto, cadenciado pela modenatura dos edifícios, onde vários eventos – como, por exemplo, a aparição constante da Igreja de São Francisco de Paula e da Capela de São José, ou a abertura de diversos panoramas ao lado da parte em declive da encosta – animarão o percurso e contribuirão para oferecer o tom dramático à experiência barroca de se percorrer o “caminho novo”.

Contudo, estas cenas pontuais não antecipam a surpreendente descoberta da Igreja do Rosário dos Pretos, efetivada na finalização da Rua Getúlio Vargas: em um dos trechos mais sinuosos do “caminho novo”, o transeunte finalmente avista, em uma greta aberta pela curvatura de uma das faces da rua, a imagem interrompida do templo, que anuncia a sua presença logo à frente, onde se abre o Largo do Rosário. Bastam mais alguns passos para o caminhante se deparar com a estrutura do edifício exposta ao nível do observador e enviesada, denunciando toda a complexidade de sua volumetria – que invade, virtualmente, com o seu movimento expansivo, o espaço à frente do adro. A diástole formada pelos sucessivos elementos convexos na fachada lateral do edifício (torre, nave, capela-mor) assume um duro contraste com o arrimo retilíneo e branco que demarca o beco que passa adjacente ao templo. Este confronto entre a imagem dinâmica do escorço da igreja e a moldura alva do muro acaba valorizando ainda mais a inusitada agitação do edifício, acrescentando à visão lateral um movimento em profundidade – movimento perspectivo que é reforçado pela rua assentada acima do arrimo; via que, em função do direcionamento proposto pelos sobrados contíguos e alinhados, incorpora a mesma conformação retilínea da parede abaixo.

Curiosamente, a dilatação a que está submetido o frontispício convexo, apertado pelos dois campanários cilíndricos, sobre certo aspecto não incentiva o ingresso ao interior do templo que, como já foi discutido anteriormente, não assume praticamente nenhum interesse plástico. Na verdade, a expressividade inédita do volume da igreja inibe a articulação da cavidade interna, que não entra em competição com a presença marcante do templo em relação à cidade (Figura 21).

Portanto, é significativa a maneira como a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos absorve interesse tanto em sua visão imediata, como nos panoramas mais comuns em que ela normalmente protagoniza, principalmente aqueles que apresentam o edifício na sua parte posterior. É claro que este poderoso jogo de escorços dramáticos é sublinhado pelo efeito surpresa, derivado das constantes aparições do monumento nas inflexões que o transeunte assume na cidade e na sua descoberta inusitada no percurso final do caminho novo.



Figura 21: Sequência de imagens retiradas do “caminho novo” – para quem percorre a direção oeste –, trajeto que se encerra justamente no Largo do Rosário. A primeira imagem mostra a Igreja de São Francisco de Paula pairando acima da tortuosa via; o panorama subsequente – retirado no sentido oposto – mostra a Igreja de São José em cota elevada, destacando-se na calha da rua; a terceira imagem assinala a Igreja do Rosário dos Pretos se anunciando em uma greta aberta entre os últimos casarões do “caminho novo”; as duas últimas imagens apontam a visão exuberante da igreja para o transeunte que finalmente alcança o Largo do Rosário.
 Fonte: Fotografias do autor, 2008.

Espaço exterior x espaço interior

a Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto

Ao atravessar a parte baixa do Largo do Rosário e tomar o caminho que se dirige à Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, antes mesmo de descer o primeiro segmento da ladeira, um belo cenário se revela: ainda na cerrada praça é possível vislumbrar a imagem do caminho tortuoso que parte do largo e segue para as torres já visíveis da Igreja do Pilar; ao fundo, fechando a composição, o panorama é delimitado pelos morros do Cruzeiro e do Alto da Cruz, e como marco referencial distante aparece o Pico do Itacolomi. Esta imagem antecipa o percurso idílico que vai permear a maior parte da experimentação do caminho que busca a matriz. O trajeto se desenrola a partir de um poético movimento sinuoso oriundo da via irregular rasgada na abruta encosta que marca a parte mais baixa da vertente norte da Serra de Ouro Preto. A alta declividade da montanha torna proibitiva a ocupação da maior parte do flanco esquerdo da via, permitindo a visão frequente da massa verde da vegetação que preenche a ribanceira em contraste com o fundo branco e irregular da parte posterior dos casarões que conformam o “caminho novo” – que passa bem acima. Ao lado direito, a grande declividade da encosta também impede, principalmente no início do trajeto, o assentamento edilício, obrigando as edificações a se posicionarem um pouco abaixo (Figuras 22-23).



Figura 22: Imagem do fundo das residências do Largo do Rosário capturada do “caminho velho”, com destaque para as torres da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Este é o percurso que se deve enfrentar para alcançar a Matriz de Nossa Senhora do Pilar a partir do largo, na Freguesia do Pilar.

Fonte: Fotografia do autor, 2008.

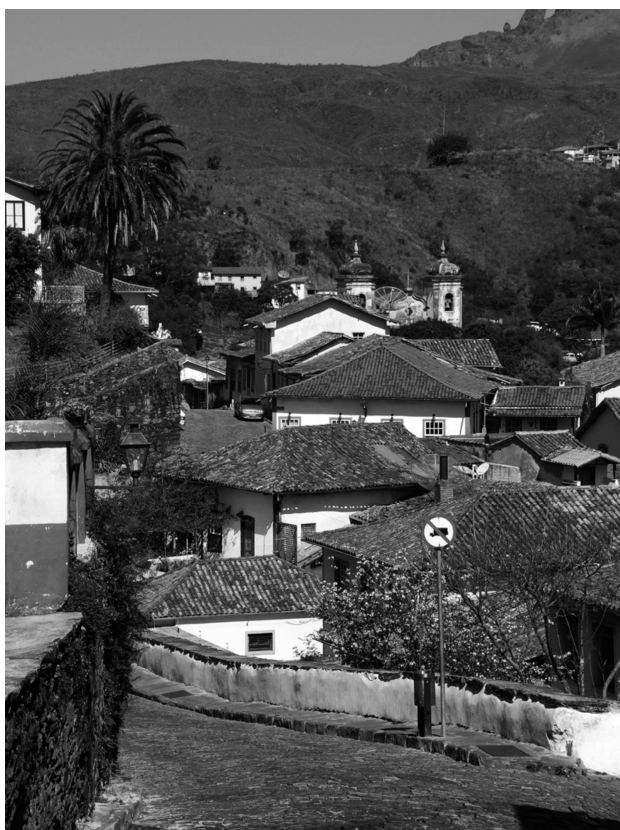


Figura 23: As torres da Matriz do Pilar surgem após o Largo do Rosário, na direção do “caminho velho”, com o Pico do Itacolomi ao fundo.

Fonte: Fotografia do autor, 2008.

Mais à frente abre-se, à direita, a rua que irá se configurar como a chegada à Igreja do Pilar. A matriz é vista não muito distante, em cota um pouco mais baixa, com a parte superior da fachada principal e as torres despontando acima do casario que, por outro lado, esconde a superfície inferior do frontispício (Figura 24). Ao contrário do que possa parecer a princípio, esta irregularidade do traçado, ao invés de prejudicar a apreciação da igreja, acaba valorizando o processo de sua descoberta – ao tornar menos óbvio e imediato a sua experimentação. De fato, é muito atraente a forma como a perspectiva ondulante direcionada ao Pilar vai ser gerada a partir do próprio desenho da via e reforçada pelo gregarismo entre as construções civis alinhadas nos dois lados da rua. Este trajeto incentiva a marcha do transeunte em busca da matriz, pois a sua revelação plena só é concluída após a última curva, quando se atinge o largo que se abre abruptamente e irregularmente à igreja.

Inaugurada em 1733, com as grandes festividades do Triunfo Eucarístico, a Matriz de Nossa Senhora do Pilar irá romper a paisagem idílica que se vislumbra neste trecho da “estrada tronco”. É certo que o atual frontispício seria fruto pretensioso de uma série de reformas que a igreja sofreria a partir do segundo quartel do século XIX – ações que decretariam a substituição da singela fachada anterior pela atual, de composição não

muito elegante. Na verdade, a antiga frontaria deveria seguir a conformação tradicional aplicada nas elevações principais das igrejas paroquiais mineras –, tipologia básica que Germain Bazin resumiria:

O corpo central, arrematado por um frontão triangular, se equilibra entre duas torres de elevação moderada, estas acabadas por um pavilhão de madeira coberto de telhas. As vigas angulares se perfilam em pilastras toscanas: o corpo da fachada está selado por uma única porta, encimada por duas ou três janelas que iluminam o coro. As arquivoltas se desenvolvem em diversos ressaltos, a fim de formar uma cornija saliente, que se torna necessária para afastar da base das paredes de taipa a água que escorre; isso leva o arquiteto a definir acentuadamente à maneira da arquivolta antiga a horizontalidade dos elementos, apoiados em elegantes pilastras; dessa forma está bem expressa a estática do monumento. [...] Esses monumentos nunca são muito elevados, pois sua altura é limitada pela dimensão máxima dos esteios de madeira do primeiro andar da fachada. (BAZIN, 1983, v. 1, p. 198)



Figura 24: A Matriz do Pilar desvela-se interrompida, na rua que dá acesso a ela.

Fonte: Fotografia do autor, 2002.

A articulação anterior – muito grosseira e rígida – não atrapalhava, minimamente, a constituição do cenário barroco desvelado neste trecho da antiga Vila Rica; pelo contrário, reforçava substancialmente o dramático enredo teatral – de um modo que ainda se pode apreciar nas Matrizes de Santo Amaro de Brumal, Santo Antônio de Santa Bárbara, Nossa Senhora da Conceição de Sabará, Nossa Senhora do Rosário de Santa Rita Durão, na Catedral da Sé de Mariana, entre outras. Promovendo um destaque mais reduzido em relação à arquitetura civil que compunha o cenário urbano – seja

pela dimensão menor que a fachada atingia, seja pelo uso dos mesmos materiais e das mesmas soluções construtivas dos edifícios ordinários –, quem avistava o templo e se deparava com a sua dureza e simplicidade flagrantes não poderia antecipar a inebriante experiência que seria descortinada em seu espaço interior: ao irromper na Igreja do Pilar e vencer por um dos lados o pórtico para-vento, o espectador se depara com uma hipnótica e escura nave elíptica, toda ornada pelo sistema da talha dourada, e com uma pronunciada capela-mor que recupera o eixo longitudinal dominante da composição.

Na nave da Matriz de Nossa Senhora do Pilar o virtuoso trabalho de carpintaria constrói um cenário teatral onde a fantasia barroca se faz presente no processo de absorção de um ambiente que parece muito maior do que realmente é. Para isso, a área elíptica do decágono alongado cresce no sentido vertical, em direção ao forro artesoadado: as dez pilastras colossais de sustentação da cornija do teto não sobem niveladas ao solo, mas inclinam-se na direção posterior à elipse. Deste modo, na maior extensão transversal da nave, na altura do forro, a armação de madeira chega mesmo a tangenciar a parede estrutural do edifício, deixando as passagens dos corredores laterais que dão acesso aos púlpitos e à sacristia – bem como às tribunas no pavimento superior – estranguladas, configurando-se como espaços residuais que aparecem entre as paredes inclinadas do biombo de madeira e o muro exterior. Na realidade, estes ambientes de uso restrito, sem qualquer acabamento arquitetônico e nenhuma articulação plástica, lembram o espaço de circulação que se encontra atrás do cenário móvel de uma peça de teatro. A diferença é que, no caso da Igreja do Pilar, esta armação cenográfica é fixa e a peça que se desenvolve entre as duas paredes côncavas que se abrem para a nave tem como protagonistas não os atores, mas todos que participam dos serviços religiosos desenvolvidos em seu interior.

Logo, o primeiro sentimento que se retira ao adentrar o edifício é o acolhimento impulsionado pela forma ovalada contrastiva – sensação reforçada pelo conjunto das ordens compósitas radiais que acompanham a curvatura do espaço da nave e rodeiam o ambiente elíptico. Estas pilastras falsas de madeira vencem dois pisos e sustentam o pesado forro da igreja – expondo, no pavimento inferior, os vãos preenchidos pelos altares laterais, e na altura das tribunas, os vãos totalmente livres. Desta maneira, a imagem emanada pelo espaço elíptico envolvente lembra um teatro barroco, com parte da plateia disposta nas galerias superiores e a outra parte distribuída no piso inferior da nave – todos os espectadores apreciando a encenação religiosa simulada no palco principal; apresentada pelo sacerdote no vazio profundo da capela-mor (Figura 25).

É exatamente o presbitério que vai romper o impulso centralizador do espaço interior, sugerindo um direcionamento longitudinal que já era insipiente na própria forma ovalada. Como foco principal do espetáculo, o suntuoso espaço retangular está todo ornado por uma profusa talha dourada, desde o arco do cruzeiro até o altar principal. Contudo, esta decoração efusiva não é privilégio do presbitério, mas também se encontra pon-

tualmente na nave, nos seis altares laterais e nos dois púlpitos que, inusitadamente, estão fixados acima das duas pilastras centrais da elipse. Os outros elementos da modenatura arquitetônica – as dez ordens de pilastras colossais, a cornija e o próprio forro – não deixam de oferecer este sentimento hipnótico, pois são tratados com o mesmo revestimento dourado irradiante (Figura 26).



Figura 25: Nave elíptica cenográfica e interior dourado reluzente da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, uma grande surpresa para quem percorre o bucólico percurso revelado acima.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.



Figura 26: Panoramas do interior hipnótico da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de Ouro Preto. A imagem da esquerda foi retirada da nave da igreja; a da direita, de sua capela-mor.

Fonte: Fotografias do autor, 2008.

Por outro lado, a reduzida luz natural, que atinge a nave e a capela-mor indiretamente pelas tribunas, reforça o efeito dramático ao deixar o ambiente na penumbra, dificultando substancialmente a sua apreensão objetiva. Todos estes fatores contribuem para a percepção de um interior mais virtual do que material, onde é impossível separar plasticamente a estrutura arquitetônica dos trabalhos de talha e de pintura.

Este espetáculo que a Matriz do Pilar guarda em seu espaço interior não pode ser encarado a partir de uma leitura isolada do edifício, mas expõe um grande aparato dramático que anima o contexto exterior da igreja, e por extensão, a apreensão barroca de toda a cidade de Ouro Preto. Mesmo hoje, tendo diminuído o efeito surpresa de irromper na nave em função da ereção da afetada e desengonçada fachada oitocentista, ainda é chocante a descoberta inesperada do ambiente reluzente e misterioso da igreja. O contraste entre o invólucro despojado e o interior ilusório deflagra simbolicamente, como diria Argan (1964, p. 106), a passagem do espaço real da cidade para o espaço imaginário sagrado das igrejas. Por isso, o suave percurso idílico cheio de eventos pitorescos que o transeunte assume após a travessia do Largo do Rosário pode ser encarado como uma preparação para a inesperada descoberta do interior dramático da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar. O trajeto, na sua sinuosidade flagrante, age como um crescente na formulação da expectativa de se deparar com a experiência cenográfica do espaço imaginário escondido pelo invólucro da matriz, reforçando ainda mais o seu caráter barroco em função da elevação do efeito surpresa. Para Rodrigo Bastos, em síntese:

A Igreja do Pilar se destacava dentre as mais por suas circunstâncias, Matriz da cabeça das povoações da capitania, mas também, e em congruente proporção a isso, pela condição espetacular do *theatrum sacrum* de sua arquitetura, a engenhosa invenção da Nave eucarística, a decência iconográfica de ornatos e pinturas, a novidade do zimbório. A perfeição do templo atingiu efeitos de maravilha, conveniência, estilo e ornato os mais elevados, encerrando com eficácia as finalidades persuasivas da retórica arquitetônica do Setecentos. A refulgência material do ornato ativava efeitos e afetos capazes de representar e dar a ver, amplificava da pela pintura e douramentos preciosos, a própria luminosidade divina, ali participada como integração modelada pelo próprio sacramento da Eucaristia. Assim, o caráter adequado da pompa e do esplendor, a maravilha e o aparato da beleza representavam, proporcionalmente, a legitimidade absoluta do bem divino e da Igreja Católica, analogia essencial à política tridentina portuguesa de propaganda e expansões espirituais e territoriais da fé católica. (BASTOS, 2013, p. 171)⁵

A Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo

Sua relação com a trama barroca de Ouro Preto

A partir da Matriz de Nossa Senhora do Pilar inicia-se a experiência da descoberta de outro importante evento barroco: a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo – construída a partir década de 1760. Deixando o interior teatral da sede paroquial, é necessário retomar a direção oposta ao “caminho velho”, contornando o volume do templo, para depois galgar o morro de Santa Quitéria. Por trás da matriz, um panorama de grande qualidade plástica se abre: desponta no cenário a imagem distante da Igreja do Carmo, sobreposta ao conjunto de edificações que marca a subida da Ladeira do Pilar (Figura 27).



Figura 27: Por trás da Matriz do Pilar, a Igreja do Carmo se anuncia pairando no Morro de Santa Quitéria.

Fonte: Fotografia do autor, 2008.

Na realidade, o que se vê pouco antes de atingir a Ponte de Ouro Preto, que define o início da Rua do Pilar, é um interessante jogo de panoramas que relaciona o casario à igreja: apesar de ter sido aberta em uma encosta de alta pendência, a via se encontra ocupada em seus dois lados por casas e sobrados geminados, definindo uma calha fechada e muito sinuosa; esta sinuosidade produz, inicialmente, uma suave inflexão à esquerda, o que expõe as elevações do casario locado na face oposta da rua, até desaparecerem do campo de visão em função da curvatura da estrada; por outro lado, a Igreja do Carmo paira acima de toda a composição, oferecendo uma imagem enviesada em 45 graus, proporcionando um atraente panorama que revela o frontispício e parte de uma das fachadas laterais do edifício. O cenário gerado deflagra, conseqüentemente, um contraponto entre o direcionamento da ladeira que busca o templo e a imagem do edifício voltada ao sentido perpendicular à subida da rua, convidando o transeunte a desvendar o mistério que guarda o acesso enigmático à igreja. A expectativa de descobrir a basílica é aumentada pelo fato de ela desaparecer por completo do limite visual logo que o fruidor começa a subir a ladeira, após vencer a Ponte de Ouro Preto.

Bem mais acima, uma extenuante ladeira alcança, finalmente, a Igreja da Ordem Terceira do Carmo – via que se direciona linearmente ao adro e à elevação principal do templo, solução pouco comum em Ouro Preto. Porém, nunca é possível retirar, no percurso da ladeira, uma visão integral da frontaria do Carmo, pois, através do efeito perspectivo, a imagem do frontispício é sempre vista com a sua parte inferior interrompida, situação que não vai mudar até que o observador comece a galgar a grande escadaria do elevado terraplano da igreja (Figura 28).

Esta imagem obstruída poderia parecer um pouco frustrante, principalmente em se tratando de uma das mais interessantes fachadas barrocas de toda Minas Gerais, obra do mestre Antônio Francisco Lisboa – o Aleijadinho. Na verdade, esta circunstância faz parte de um mesmo jogo dramático que envolve a cidade de Ouro Preto, e que se traduz, muitas vezes, nas aparições sucessivas dos principais monumentos nas mais diversas cenas barrocas; a estas aparições, segue-se a perda inevitável da sua referência visual e do seu sentido geográfico, criando um sentimento de tensão que vai durar até o ressurgimento imprevisto destes acontecimentos dramáticos pontuais. Ou seja, a visão obstruída convida o transeunte a subir o adro para buscar a imagem integral do pano cenográfico constituído pelo frontispício, porque ele só é revelado em toda a sua imponência e graça ao final da longa escadaria. Assim, o templo promove uma surpreendente trama persuasiva que atira imagens aprazíveis da igreja para fora do alcance do fruidor, convidando-o a buscar a sua mole no emaranhado confuso das vias do núcleo urbano; quando ela finalmente se torna acessível, exigirá a aproximação sistemática do transeunte para poder ser desvendada integralmente. Neste momento, o cenário que se revela é, sem dúvida, monumental, devido à dimensão considerável do frontispício e, principalmente, à distância de poucos metros com que a fachada interage com o transeunte.



Figura 28: As três primeiras imagens mostram o percurso da “estrada tronco”, a partir da Ladeira do Pilar, para se alcançar a Igreja do Carmo. Os dois últimos panoramas revelam inebriantes imagens da igreja retiradas das proximidades da Praça Tiradentes, o principal espaço público da cidade.

Fonte: Fotografias do autor, 2008.

A necessidade de se deslocar para apreender toda a dramaticidade do evento é também fatal em outro importante contato com o edifício – na experiência que se retira ao irromper na Praça Tiradentes por um dos ramais do “caminho novo.” Ao se voltar para o lado sul da praça, após a subida da imponente e marcial Rua Direita (mais um importante terço do “caminho novo”), é deflagrada a imagem grandiosa da estrutura da Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto, com a sua torre central marcando o seu eixo dominante; porém, esta condição de destaque é imediatamente ameaçada pelo corpo adjacente da Irmandade do Carmo – que expõe sua parte posterior, obstruída pelo casario que direciona o olhar para o Paço Municipal. A posição desfavorável da igreja contribui, desta forma, para convidar o observador a se aproximar – a subir a pequena escadaria que atinge seu adro por trás e se dirigir à fachada principal para apreciar o eloquente frontispício.

No contato frente a frente com a frontaria é encerrada a intensa busca pelo acesso à igreja, sendo inaugurada sua apreciação *in loco*, que acaba gerando um impulso virtual direcionado ao eixo central do frontispício. Para suscitar esta atração, que impele o transeunte a ganhar o espaço interior da nave, a Igreja do Carmo expressa sua retórica refinada apropriando-se de artifícios profundamente expressivos. As torres bojudas – que se colocam independentes em relação ao corpo da igreja, tangentes à parede exterior da nave – não são perfeitamente cilíndricas, como no Rosário, mas apresentam as quatro faces abauladas para melhor receber o enquadramento de pilastras sobrepostas. O frontispício, por sua vez, emoldurado pelas esguias torres, projeta-se virtualmente para o espaço do adro, pois sua parte central é encurvada para frente, desenhando uma suave linha sinuosa que destaca o organismo composto pela portada e pelo óculo. E não é por acaso, pois este conjunto é o grande protagonista da visada imediata da frontaria, apresentando uma simbiose extremamente requintada e dramática entre a portada esculpida e o óculo: recusando a forma circular tradicional, o vão de iluminação do coro, aberto no eixo da fachada, ganha um desenho complexo em forma de boca de peixe, além de romper a cornija que marca a linha inferior do frontão. Desta forma, o movimentado óculo incorpora a dinâmica incomparável das esculturas concebidas pelo Aleijadinho para as ombreiras e para a sobreverga da porta – todo o conjunto assumindo uma unidade fatal e uma prioridade hierárquica na imagem aproximada da frontaria (Figura 29).



Figura 29: Trajeto assumido no “caminho novo” para a descoberta da Igreja do Carmo. Nesta ordem: Rua Direita, na Freguesia do Pilar; Praça Tiradentes, com destaque para a Casa de Câmara e Cadeia e para a Igreja Carmelita; o Adro de Nossa Senhora do Carmo visto de trás; e as últimas três imagens apontam a expressividade plástica do frontispício.

Fonte: Fotografias do autor, 2008.

A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto

A Igreja de São Francisco de Assis – projetada pelo Aleijadinho e construída a partir da década de 1760 – poderia ser considerada não só a obra prima do Barroco em Ouro Preto, como também a síntese conclusiva de todo o período nas Minas Gerais, uma das realizações mais significativas do Barroco no cenário mundial. O edifício é um exemplo legítimo da última fase do Barroco no território minerador, fase em que os esforços de ruptura com a tradição construtiva portuguesa, manifestados desde as primeiras obras levantadas na região, atingem o ápice, o maior patamar de maturidade. Na verdade, o templo possui todos os elementos que a tipologia eclesiástica, proclamada em território colonial, apresenta. Porém, as formas vão sendo radicalmente desconstruídas, definindo uma nova linguagem plástica sem precedentes, de alto grau de dramaticidade. Apesar de apresentar uma volumetria extremamente atraente, a Igreja de São Francisco não assume a agitação expansiva deflagrada pela estrutura pujante e bombeada da sede da Irmandade do Rosário dos Pretos.

Consideramos que o ponto de partida para a concepção desse polêmico projeto certamente foi a influência exercida sobre Antônio Francisco Lisboa pelos valores da planimetria da arquitetura barroca, utilizados anteriormente, com excelente resultado, na Igreja do Rosário em Ouro Preto de 1753 e São Pedro dos Clérigos em Mariana. Se voltarmos ao projeto de São Francisco de Ouro Preto, podemos verificar que a idéia das torres redondas e o bombeamento do frontispício são releituras de soluções que já tinham sido experimentadas naquele primeiro projeto do Doutor Antônio Pereira de Souza Calheiros. Dentro deste contexto, é preciso compreender a importância desses dois edifícios para a construção da segunda fase da obra arquitetônica do Aleijadinho, que aparece bastante influenciada pelos cânones do repertório do Barroco italiano, sob a influência dos modelos de Borromini e Pozzo. (DANGELO; BRASILEIRO, 2008, p. 118-119)

O tratamento plástico derivado da interpenetração dos três grandes organismos que formam o “partido” do templo – a nave, a capela-mor e a sacristia – juntamente com a presença marcante das duas torres cilíndricas e do frontispício proeminente proporcionam, para o espaço urbano de Ouro Preto, um acontecimento de forte apelo cenográfico. Contudo, enquanto na Igreja dos Negros – que também possui os três volumes bem definidos – o caráter volumétrico é elástico, orgânico, exaltado, no edifício franciscano é elegante, solene, requintado.

Inicialmente, o jogo de massas é oferecido na diferente dimensão e no sistema de cobertura que cada volume adquire: o volume da nave é mais estreito, porém mais alto que a capela-mor, recebendo uma cobertura proeminente em quatro águas, com a cumeeira desenvolvida no sentido longitudinal do edifício; o invólucro posterior, que contém a sacristia e o consistório, é bem curto, mas atinge a mesma altura da nave, recebendo um telhado em quatro águas articulado no sentido oposto, transversal ao eixo principal da igreja – solução raríssima, talvez inédita em toda a arquitetura barroca no Brasil; finalmente, o organismo central apresenta uma cobertura baixa, em duas águas, que literalmente penetra nos volumes da nave e da sacristia, avançando pelos caimentos dos telhados de quatro águas que se voltam para este organismo plástico que acolhe a capela-mor – espaço que adquire a mesma largura da sacristia, possuindo

corredores laterais de circulação e, acima destes, loggie abertas para o exterior, o que confere um ar de leveza ao volume, solução contrastante com os outros organismos plásticos, muito cerrados (Figura 30). As qualidades formais do projeto de São Francisco podem ser notadas de maneira mais fácil para o leigo principalmente quando olhamos a igreja de perfil. Nesse plano, vê-se mais ainda o esforço que o arquiteto teve para dispor de maneira diferenciada as partes volumétricas do edifício de forma que elas tivessem identidade formal própria, mas também um sentido de unidade. Para a construção desse efeito, foi preciso, principalmente, tirar partido da utilização da inversão e diferenciação de leituras das linhas das cumeeiras, como também do estudo cuidadoso da inserção volumétrica entre os telhados. A complexidade dessa elaboração dos planos de telhado, preferindo o arquiteto trabalhar com mais beirais e tacaniças, utilizando a empena tradicional somente na frente do edifício e de maneira também inédita e complexa, torna essa solução de cobertura definitivamente mais um elemento que rompe com as tradições portuguesa e brasileira. [...] Neste sentido, temos, pela primeira vez dentro da tradição da cultura arquitetônica luso-brasileira, um edifício que aparece tratado por inteiro, arquitetonicamente falando, e não mais como uma edificação de volumetria tradicional, onde o frontispício era modernizado com aplicações escultóricas de ordem apenas ornamental. (DANGELO; BRASILEIRO, 2008, p 125-126)

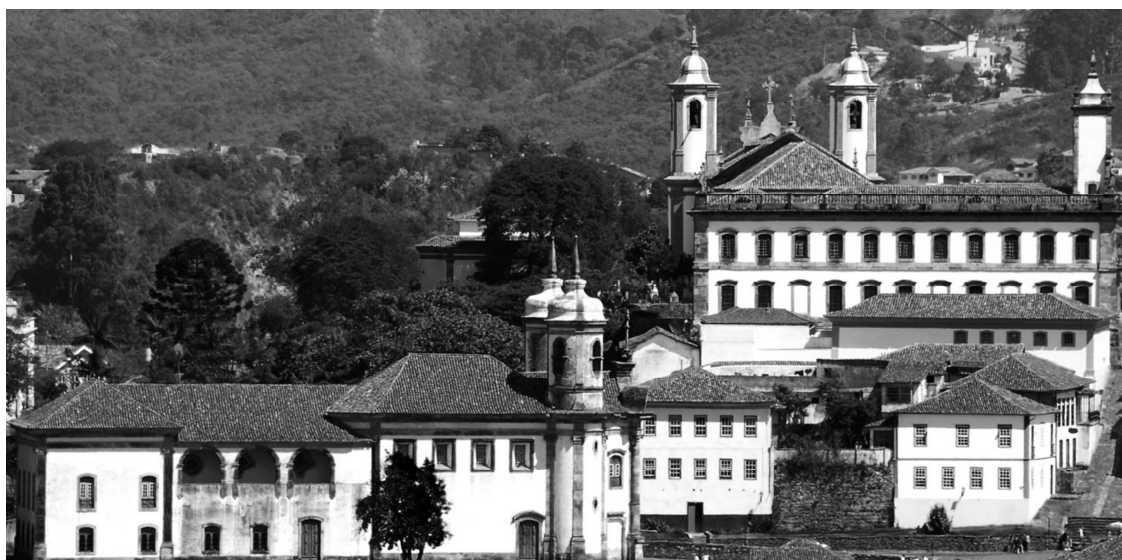


Figura 30: Fotografia em zoom feita do Alto da Cruz (Morro de Santa Efigênia) com destaque para a Igreja de São Francisco (à esquerda), para a Casa de Câmara e Cadeia e para as torres da Igreja do Carmo de Ouro Preto. É possível apreciar a inusitada volumetria anunciada pelo jogo dos caimentos dos telhados que fecham a nave, capela-mor e consistório da Igreja de São Francisco de Assis.

Fonte: Fotografia do autor, 2008.

Mesmo com este apuro volumétrico, que envolveria todo o corpo da igreja, a elegante trama formada, é bem verdade, por superfícies planas – ao contrário da dinâmica incomparável da Igreja do Rosário dos Pretos – se justifica como uma preparação mais sóbria para o evento prioritário da composição: a fachada principal. Não é fácil encontrar na história da arquitetura uma solução para a frontaria que absorva um caráter tridimensional tão intenso como no caso da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto – trama volumétrica expressa principalmente na relação dos campanários cilíndricos com o frontispício. De fato, várias são as igrejas em Minas Gerais que romperam com o esquema tradicional da arquitetura colonial, onde as torres estavam presas ao corpo da nave pelos corredores laterais que delas partiam. Quando são eliminados os corredores laterais, os campanários passam a assumir uma independência fatal em relação

ao organismo da nave, podendo se modelar em formas complexas, como acontece na configuração cilíndrica típica da arquitetura mineira da segunda metade do século XVIII: igrejas do Rosário dos Pretos e Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto; Ordens Terceiras do Carmo e São Francisco de Assis de São João del-Rei; Ordem Terceira do Carmo de Mariana; Matriz de São João Batista de Barão de Cocais, entre outras menos conhecidas. Mas em nenhum outro templo as torres assumem uma posição de destaque comparável a São Francisco de Assis da antiga Vila Rica.

Na realidade, os campanários do templo franciscano aparecem recuados em relação à fachada. Mas, ao contrário dos torreões da Igreja do Rosário dos Pretos e da irmandade rival de Nossa Senhora do Carmo, colocados tangentes às paredes exteriores da nave, em São Francisco as torres invadem abertamente o espaço interior; o ponto central da forma cilíndrica coincide com os eixos dos muros que fecham o edifício em suas faces laterais. Por outro lado, segmentos de paredes côncavas partem adjacentes às linhas que marcam, em elevação, o eixo central dos torreões cilíndricos, fazendo a união entre os volumes recuados dos campanários e o frontispício plano colocado mais à frente. Para receber as superfícies cavadas que partem das torres, são engastadas, diagonalmente à fachada, duas elegantes colunas jônicas que, por sua vez, fazem o enquadramento dinâmico da parede do frontispício.

Todo este mecanismo compositivo é articulado para dar a impressão virtual de que as torres de São Francisco de Assis assumem, a partir da superfície plana da fachada, um movimento rotatório ao rolarem para a parte posterior da frontaria. Deste modo, é possível explicar as curvaturas côncavas e convexas celebradas pelas paredes que unem a elevação principal do templo aos volumes cilíndricos dos campanários, bem como a invasão do espaço interior do edifício por parte dos torreões. Confirmando ainda mais esta oscilação giratória, os campanários não estão emoldurados pela marcação da arquitetura, como acontece na Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto; pelo contrário, as pilastras aparecem no eixo central das torres, jogando para a visão em escorço os vãos dos sinos, que olham diagonalmente para fora da igreja. É claro que este fato reforça o movimento giratório dos torreões, pois gera a impressão de que a sua imagem foi capturada em um instante desta rotação e que a agitação prosseguirá. Nada poderia ser mais barroco...

Além disso, o movimento rotatório que as torres recuadas apresentam contribui para promover uma participação urbana mais ativa para a Igreja de São Francisco de Assis. Este mecanismo projeta sistematicamente o frontispício para o espaço do adro, pois a proeminência da parte central da fachada vai ocultar, em parte, a imagem dos dois organismos verticais, ampliando a noção de que a frontaria avança à frente do corpo da igreja. Mesmo quando o transeunte busca o abarcamento visual incondicional das torres, deslocando-se para um dos lados do edifício, é impossível a sua percepção conjunta: quanto mais um campanário se expõe plenamente e revela seu complexo

movimento de contração e expansão, menos o observador consegue visualizar a outra torre, exigindo a sua movimentação para a apreensão da face oposta do edifício – sendo obrigado a contemplar, mais uma vez, a proeminente fachada principal (Figura 31).



Figura 31: Adro e Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto.

Fonte: Fotografia do autor, 2008.

Por outro lado, quando analisados nos desenhos projetivos da fachada principal, os campanários revelam uma dimensão exagerada, pesada e grosseira, ao serem confrontados com as proporções delicadas do frontispício. Porém, este peso exagerado dos torreões nunca é declarado ao transeunte, já que nas imagens aproximadas retiradas da igreja as torres recuadas se apresentam virtualmente menores por efeito perspectivo, harmonizando-se perfeitamente à elegância da fachada (Figuras 32-34). Este fato confirma o conceito barroco da proeminência da imagem sobre o desenho, já que não interessaria a concepção objetiva do edifício, e sim a percepção das imagens que dele são emanadas. Ou seja, mais uma vez, é delatada a importância fatal do plano central da frontaria, que afirmará a sua notoriedade na complexa e dinâmica articulação, composição analisada por Lourival Gomes Machado:

Estamos, pois, diante de uma porção do templo que já exige uma definição larga, pois se é uma projeção da frontaria, não é toda a frontaria, e, embora pareça constituir um desenvolvimento da entrada, sobrepassa notoriamente os limites de um simples pórtico. Limitam-na duas grandes colunas de pedra arenosa e rosada, que sobem para desenharem, por sobre os capitéis, sempre em pedra, duas asas poderosas que, prenunciando um grande frontão, no entanto, logo se interrompem. O verdadeiro frontão nasce, na verdade, do interior desses elementos e, esbatendo seu triângulo estrutural em curvas vagarosas, encaracola-se em volutas e coroa-se pelo poderoso supedâneo da cruz de Lorena ladeada por duas esferas flamejantes. A linha inferior do

frontão, que coincidiria com a cornija vinda do teto da nave, atravessando as torres e alinhando-se pêlos capitéis das colunas fronteiras, suspende-se num semicírculo que acaba de desfazer a configuração habitual do acabamento em triângulo. O recurso é conhecido, sendo freqüente onde há olho-de-boi, um nicho ou um medalhão, mas aqui a sugestão duma linha livre é mais acentuada e mistura-se, portanto, à norma barroca. Também o aprisionamento do verdadeiro frontão dentro de dois prenúncios de um inexistente frontão maior, é conhecido, mas agora adquire nova beleza por colocar-se o elemento figurado em uma linha de orientação diversa da do verdadeiro – um a 45, outro a 90 graus em relação ao eixo longitudinal, o primeiro no plano do lance intermediário e o segundo na linha da fachada. (MACHADO, 1973, p. 213-214)



Figura 32: Desenho da elevação principal da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto.
Fonte: Dangelo, Brasileiro (2008, p. 329).



Figura 33: Frontispício Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Comparar com a imagem anterior.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.



Figura 34: Torres e frontão da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto.
Fonte: Fotografia do autor, 2008.

Além da disposição dos elementos propriamente arquitetônicos na articulação do frontispício, impressiona a maneira como os trabalhos de escultura invadem o espaço da portada, atingindo o medalhão em alto relevo que fecha o óculo. Conseqüentemente, a integração entre arquitetura e escultura é total no plano central da frontaria; além disso, as torres recuadas e a complexa volumetria do edifício não podem ser entendidas desassociadas da fachada principal, gerando um organismo coeso, onde o frontispício é hierarquicamente o elemento prioritário (Figura 35).



Figura 35: Fachada principal da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Fotografia tomada do segundo andar da Casa do Ouvidor.

Fonte: Fotografia do autor, 2008.

Toda esta trama altamente expressiva e dramática é oferecida para o transeunte que cruza os caminhos que atingem a cidade de Ouro Preto ou que a circulam. Assim, para quem galga o Morro de Santa Quitéria, ao lado da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, buscando a praça principal da cidade, ao aproximar-se do Chafariz de Antônio Dias já percebe uma das torres cilíndricas de São Francisco de Assis brotando por cima da fonte. O impulso imediato é prosseguir o caminho que, a cada passo, revela um pouco mais do edifício, que lentamente expõe – em um panorama enviesado muito expressivo – a outra torre, o frontão e parte do frontispício.

Chegando ao chafariz, o transeunte pode dar prosseguimento ao percurso da antiga estrada, ou escolher, à direita, a subida íngreme que marca o “caminho novo”. Assumindo este último trajeto, logo o edifício desaparece por completo no corredor solene de sobrados, sua imagem só sendo resgatada bem acima, na abertura, à esquerda,

do Largo de São Francisco de Assis – ambiente que tem como limite norte uma das faces da Rua do Ouvidor (o trecho do “caminho novo” aberto na Freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias). Ou seja, mais uma vez o encaminhamento cenográfico elimina o panorama do monumento para investir na sua reaparição súbita, surpreendente.

Por outro lado, o observador que escolhe prosseguir o andamento sinuoso do “caminho velho”, cada vez mais, vai absorvendo a imagem enviesada do templo que, pairando por sobre um conjunto de sobrados, aumenta gradativamente de dimensão. Não é possível apreciar nenhum dos organismos plásticos que formam a sua volumetria tradicional, escondidos pelo casario; em compensação, o proeminente jogo tridimensional da fachada, que atira virtualmente a frontaria para frente, é revelado em toda a sua expressividade. Chegando mais próximo da igreja, será o muro de arrimo em pedra aparente, que segura o aterro que acolhe o Adro de São Francisco de Assis, que interromperá perspectivamente a imagem da parte inferior do edifício. Portanto, na finalização da rua, o transeunte deverá rodear a contenção para, finalmente, mais acima, apreciar toda a beleza do edifício, ao ingressar em seu adro.

Mas, certamente, a experiência mais significativa da descoberta da igreja é assimilada na descida da Rua do Ouvidor, a partir do largo principal da cidade. Logo ao sair da Praça Tiradentes e assumir o trecho do “caminho novo” que se dirige à freguesia de Antônio Dias, já é possível vislumbrar o panorama distante de outro monumento religioso: a Igreja de Santa Efigênia, elevada sobre o morro de mesmo nome, com a imagem da estrada sinuosa que busca o templo em destaque. Esta visada prenderá a atenção do espectador até a abertura repentina, à direita, do largo que acolhe a Igreja de São Francisco de Assis, expondo toda a estrutura do edifício em uma imagem relativamente distante – vista remota se comparada ao curto alcance visual característico da apreciação localizada dos monumentos de Ouro Preto. O inebriante panorama que se abre é emoldurado tragicamente pelo espigão da serra do Itacolomi, que fecha o limite visual ao fundo da igreja. Na verdade, a imagem revelada quando se irrompe no largo é admirável, principalmente pelo contraste entre as proporções elegantes, a verticalidade, o frontispício projetado, a alvura do templo e a irregularidade horizontal da serra verde que passa atrás, animada pelo Pico do Itacolomi – que provoca um contraponto vertical com os torreões poderosos de São Francisco (Figura 36).



Figura 36: O percurso para a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, de Ouro Preto – trajeto no qual o templo é capturado em diversas vistas: as três acima são retiradas do “caminho velho”, para quem sobe após a da Matriz de Antônio Dias; as três ao meio marcam a subida do “caminho novo” (Rua do Ouvidor) em direção ao largo; a última, o largo franciscano.
Fonte: Fotografias do autor, 2008.

A Praça Tiradentes

Paradoxalmente, a trama barroca da antiga Vila Rica apresenta um ambiente central e conclusivo não comandado, em termos cenográficos, por organismos religiosos: o largo conhecido, atualmente, como Praça Tiradentes. Ele aparece como um dos elementos prioritários na trama revelada: no ponto médio do aglomerado urbano configura-se como centro administrativo, social e político da cidade. Para a apreensão do cenário barroco da antiga Vila Rica interessa esta condição de centralidade expressa no âmago do núcleo citadino, situação derivada de fatores muito mais complexos do que o seu simples posicionamento geográfico – decididamente no ponto médio do linear aglomerado urbano.

Na verdade, até o presente momento, pareceria que só os edifícios religiosos absorveriam, individualmente, algum destaque na paisagem de Ouro Preto. Seriam pouquíssimas as construções civis e oficiais possuidoras de alguma evidência. A princípio, o número reduzido de edifícios nunca assumiria uma importância comparável às igrejas enquanto à sua relação paisagística com o ambiente citadino. Contudo, contrariando esta tendência, os focos de maior interesse da Praça Tiradentes são monumentos oficiais – o Palácio dos Governadores, a sede política da Capitania das Minas Gerais; a Casa de Câmara e Cadeia, centro administrativo e punitivo da vila – monumentos que se aproximam das construções religiosas como eventos prioritários na trama dramática.

Para absorver todo este destaque, a posição que os edifícios adotam não poderia ser mais significativa: colocando-se frente a frente, na grande 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, na área onde cruza o “caminho novo” para ligar a Freguesia do Pilar com a de Antônio Dias; desta 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 imponência dos dois edifícios. Concluindo o direcionamento visual promovido às duas faces menores da praça, os monumentos são absorvidos, mais uma vez, 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 este 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 de união 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 urbano⁶. Além disso, as duas paróquias vão afirmar espacialmente a sua autonomia na própria implantação das suas estruturas administrativas mais importantes – as matrizes. Isoladas em seus domínios, as igrejas 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, esta 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 em direção à praça central, subindo os percursos solenes do “caminho novo”, que, na verdade, fazem parte da mesma celebração do poder oficial imposta pelo Palácio dos Governadores e pelo Paço Municipal, 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; mais uma etapa imprevisível do drama barroco oculto pela malha urbana pode ser aos poucos exposta.

Deste modo, a praça atua como elo de ligação entre as duas freguesias genética e geograficamente isoladas, 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. 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 capital barroca (Figuras 37-38).



Figura 37: A atual Praça Tiradentes, com destaque para o Palácio dos Governadores.
Fonte: Fotografias do autor, 2008.



Figura 38: A atual Praça Tiradentes, com destaque para Casa de Câmara e Cadeia.
Fonte: Fotografias do autor, 2008.

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, se admite 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 – tradução nossa)

As palavras de Argan servem para reforçar a resposta à investigação proposta: a experiência artística que se retira da paisagem urbana de Ouro Preto, especialmente em sua interface com os organismos religiosos fundados no período colonial, é plenamente barroca. No núcleo citadino é derramada uma série de imagens derivadas de eventos dramáticos sucessivos, que na sua amarração através da memória de tudo o 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 proposta pelas imagens oferecidas ao transeunte despertam a sua imaginação e apoiam a apreciação de um cenário que não é desvelado objetivamente, mas que preenche a mente com experiências fantásticas. E esta 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 e 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. Assim, é eliminada a possibilidade de se buscar o seu caráter barroco através dos efeitos da fuga perspectiva, tendência muito comum na crítica atual à configuração urbana colonial. Na verdade, o direcionamento perspéctico tradicional, derivado das leis formuladas no Renascimento, é uma solução que pode até existir em um determinado contexto, mas nada mais é do que uma entre tantas outras possibilidades de articulação cenográfica de que o cenário barroco se apropria para conseguir a necessária riqueza de acontecimentos que vão ativar a imaginação do transeunte.

Por outro lado, quando se procura buscar uma coerência entre o caráter artístico da cidade e o seu desenvolvimento urbano, os problemas não deixam de aparecer. Em relação à Praça Tiradentes, por exemplo, a sua própria gênese desautoriza este processo, ao servir como afirmação da diferença entre o esquema lusitano de crescimento urbano e aquele típico da região mineradora. A cidade portuguesa e muitos assentamentos brasileiros do litoral se formam a partir de um crescimento centrífugo: de um pequeno núcleo central mais antigo, a cidade se expande por anéis concên-

tricos; assim, quanto mais distante do centro, mais recente é a ocupação. Em Ouro Preto acontece exatamente o contrário: em seu desenvolvimento, o Morro de Santa Quitéria, que se configura geograficamente como o centro da povoação, é o último dos grandes espaços da antiga Vila Rica a ser ocupado e a adquirir a atual feição monumental que ostenta. Por isso, Ouro Preto passa por um desenvolvimento mais próximo ao crescimento centrípeto, da periferia para o núcleo da vila. Mesmo assim, a Praça Tiradentes não deixa de ser o ponto médio legítimo da antiga capital das Minas, referência fundamental para a condição da cidade barroca.

Logo, é bom frisar: não existem soluções plásticas predefinidas e, sim, o arranjo de imagens que se inter-relacionam sequencialmente para criar um universo comunicativo muito superior à esfera objetiva que se afirma usualmente para a organização do espaço urbano do período barroco: no caso de Ouro Preto, um organismo que suscita um intenso apelo persuasivo, convite a um confronto fatal – mas extremamente atraente – entre as igrejas, as montanhas, as construções oficiais e a massa construída; entre as duas freguesias rivais; entre o poder laico e o poder religioso; entre a natureza selvagem e o mundo civilizado.

Rodrigo Espinha Baeta é arquiteto (EA UFMG), especialista pelo Curso de Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios Históricos (IX CECRE UFBA) e pelo Curso Ciudades y Viviendas de Iberoamérica, oferecido pelo Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM, La Habana). Mestre e doutor pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU UFBA), fez Estágio de Doutorado no Exterior junto ao Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici da Università degli Studi di Roma – La Sapienza. É Professor Adjunto da Faculdade de Arquitetura da UFBA, Professor e atual Coordenador do Mestrado Profissional em Conservação e Restauração de Monumentos e Núcleos Históricos (MP-CECRE UFBA) e Professor Permanente do PPGAU UFBA. No ano de 2010 lançou, pela EDUFBA, o livro *O Barroco, a arquitetura e a cidade nos séculos XVII e XVIII*. Em 2012 lançou, também pela EDUFBA, mas em parceria com o PPGAU UFBA, o livro *Teoria do Barroco*.

Notas

- 1 Furtado de Menezes, em seu livro *Igrejas e irmandades de Ouro Preto*, coloca o surgimento da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição em 1705. Já a Paróquia do Pilar afirma não ter documentação que prove a promoção do arraial à freguesia; mas, certamente, é anterior à criação da Vila Rica, em 1711. (MENEZES, 1975, p. 95)
- 2 Os primeiros arraiais ligados ao extrativismo aurífero são: Cabeças, Pilar, Antônio Dias, Padre Faria. Após o esgotamento precoce do ouro aluvião, retirado das jazidas dos córregos do Vale do Funil, a "estrada tronco" vai subir a serra de Ouro Preto em direção aos arraiais que vão ser erigidos como apoio à atividade de exploração do ouro no sistema de minas e grupiaras. São eles: Piedade, Santana, São João, São Sebastião. Porém, esta ocupação foi praticamente abandonada no período de desenvolvimento maior da Vila Rica em função da grande dificuldade para a sua urbanização, devido às declividades imensas da área, sempre superiores a 30%.
- 3 O Palácio dos Governadores será construído durante o governo de Gomes Freire, pelo sargento-mor José Fernandes Pinto Alpoim, tendo a sua arrematação declarada em 1741. (LOPES, 1955, p. 18)
- 4 A nova Casa de Câmara e Cadeia, segundo Paulo Tedim Barreto (1997, p. 394), teria sido projetada por Luís da Cunha Menezes e teria sido iniciada em 1784.
- 5 Rodrigo Bastos identificou que o zimbório a que ele se refere foi edificado na capela-mor da Matriz do Pilar entre 1751 e 1754, servindo como lanterna para a iluminação zenital do interior do presbitério. Contudo, por problemas técnicos, a estrutura teve que ser demolida no início da década de 1770 – e a capela-mor fechada por uma pintura que cobriria o antigo vão. (BASTOS, 2013, p. 139-143)

6 “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 real 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, p. 125)

Referências

- ANTONIL, André João. *Cultura e opulência no Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1982.
- ARGAN, Giulio Carlo. *La Europa de las capitales*. Genève: Skira, 1964.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte italiana*. Milano: Rizzoli, 3. v., 1994.
- BARRETO, Paulo Tedim. Casas de Câmara e Cadeia. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 26, p. 363-443, 1997.
- BASTOS, Rodrigo. *A maravilhosa fábrica das virtudes*. O decoro na arquitetura religiosa de Vila Rica, Minas Gerais (1711-1822). São Paulo: EDUSP, FAPESP, 2013. BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2. v, 1983.
- DANGELO, André Guilherme Dornelles; BRASILEIRO, Vanessa Borges. *O Aleijadinho arquiteto e outros ensaios*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2008.
- FERREZ, Gilberto. Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 26, 1997.
- LEFÈVRE, Renée; VASCONCELLOS, Sylvio de. *Minas: cidades barrôcas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.
- LIMA JÚNIOR, Augusto de. *Vila Rica do Ouro Preto*. Síntese histórica e descritiva. Edição do Autor, 1957.
- LOPES, Francisco Antonio. *Os palácios de Vila Rica*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- MENEZES, Joaquim Furtado de. *Igrejas e irmandades de Ouro Preto*. Belo Horizonte: IEPHA, 1975.
- MONUMENTA, IPHAN. *Ouro Preto*. Minas Gerais. Imagens. Brasília: IPHAN, Programa Monumenta, 2008.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. *Mineiridade. Ensaio de caracterização*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. *Vila Rica*. Formação e desenvolvimento – Residências. São Paulo: Perspectiva, 1977.