

Construindo territórios: o Barroco, a Arcádia e as vastidões selvagens

MARIA ANGÉLICA DA SILVA*

Resumo: O texto aborda o tema da construção da territorialidade no contexto do urbanismo colonial mineiro do século XVIII, com destaque para Vila Rica (Ouro Preto). Busca mostrar como mitologias profanas e cristãs afloraram perante um cenário isolado e selvagem e contribuíram na construção de uma experiência urbana e arquitetônica singular.

Abstract: This text focuses on the construction of the Brazilian urban landscape during the Baroque period in Minas Gerais, taking as an example the church of St. Francis in Vila Rica (Ouro Preto). It seeks to show how both profane and Christian mythologies flourished in the wild and isolated mountains and contributed to the construction of a very singular urban and architectural environment.

Palavras-chave: Barroco. Vila Rica. Construção do território brasileiro.

Key words: Baroque. Vila Rica. The making of Brazilian territory.

*“Por muitos anos sei como ignorada
Foi aos humanos esta Serra: agora
A têm tentado alguns e nela mora
Um corpo de Europeus, a quem oculto
Tenho ainda os tesouros que sepulto.
Permite o Céu que sejas o primeiro,
A quem eu patenteie por inteiro
Todo o segredo das riquezas minhas.”*

“Vila Rica”, Cláudio Manuel da Costa¹

* Profa. Adjunta do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas; doutora pelo Departamento de História da Universidade Federal Fluminense/Architectural Association School (Londres). E-mail: mas@fapeal.br

¹ PROENÇA FILHO, Domingos (org.). *A poesia dos Inconfidentes – poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 426.

Nos versos de Cláudio Manuel da Costa a montanha fala. O poeta descreve-a calva, descansada, a oferecer-se aos europeus, os “humanos”, para que se apossem dela e tomem para si as sonhadas pedras amarelas e azuis. Mitos geográficos selaram, desde o início, o encontro entre o Velho e Novo Mundo. Foram as extensas terras e seus acidentes, como o Itacolomi, que assumiram ares de personagem, acordando distantes mitos de origem. O novo continente assombra por sua vastidão, a peculiaridade dos elementos naturais e sua qualidade tropical.

Antes da chegada à terra das minas, o território da colônia portuguesa na América conheceu lenta ocupação a partir das bordas próximas ao mar. O acesso temeroso às terras assumia, em termos de desenho, a forma de uma pontuação fragmentada, composta de pequenas vilas que, como amebas, possuíam pequenos núcleos de habitação e longas ramificações, ou seja, caminhos para acesso a pontos fundamentais para a vida das populações engenhos e fazendas, pontos de abastecimento de água, edificações de segurança e defesa e portos. Estes pequenos trechos, marcações frágeis entre dois desertos – o oceano até há pouco tempo desconhecido, e o interior verde das terras – só se transforma em uma massa mais densa de ocupações urbanas espalhadas pelo interior do território, durante o século XVIII. A descoberta das minas impulsionará uma nova estratégia colonizadora por parte da metrópole quando se formulam as primeiras leis agrárias, regulando a concessão de sesmarias e buscando garantir a posse da terra através dos recursos da urbanização. Vilas e povoados com seus fogos são postos de controle da exploração econômica para a metrópole. Os passos vagantes das tribos indígenas e dos aventureiros deverão encontrar um pouso certo e unir-se no esforço de sedimentar a ocupação do território, civilizar as populações e iniciar um novo ciclo exploratório. Segundo Roberta Delson,

[...] em resposta a quatro estímulos interligados – a distribuição de terras, a descoberta do ouro; a necessidade de implantar a lei e a ordem no sertão; e a ameaça pendente dos interesses espanhóis –, os portugueses resolveram-se a cobrir a hinterlândia com um sistema de cidades, vilas e povoações organizadas. Seus projetos racionais para levar a efeito essa empreitada – e seu êxito final *constituem um dos aspectos mais notáveis da História do Brasil do século 18*”² (grifo meu).

² DELSON, Roberta Marx. *Novas vilas para o Brasil-Colônia*. Brasília: Edições Alva, 1998, p. 14. Ainda sobre este tema, consultar FLEXOR, Maria Helena Ochi, *As vilas pom-balinas do século 18: estratégias de povoamento*, trabalho 513, CD Rom do *V Seminário da História da Cidade e do Urbanismo*. Campinas: FAU PUC Campinas, 1998.

A ocupação do território mineiro concretiza-se neste momento, na aventura pelas terras do sertão, na saga contra a floresta, os animais, as doenças, as flechas do índio, razões para João Antônio Antonil comparar seus povoadores aos “filhos de Israel no deserto”.³ Em 1674 Fernão Dias Paes funda os primeiros arraiais da região e em 1698, ao modo dos primeiros portugueses chegados ao Brasil, o padre João de Faria Fialho celebra a primeira missa sob a grande pedra de Itacolomi – a *Ita-corumi*, ou pedra-menina, na língua indígena,⁴ sombra fiel da futura Vila Rica. Entradas e bandeiras impunham um novo delineamento de fronteiras sinalizando a ocupação de vastas áreas da capitania.⁵

No entanto, a urbanização das terras das minas não recebe o incentivo direto da metrópole. Os Gerais correm todo o século XVIII com apenas uma de suas vilas adquirindo de estatuto de cidade: Mariana. Ou seja, diferente da política que incentivava o surgimento de novas vilas e povoados nas outras capitanias, em Minas a responsabilidade pelo melhoramento urbano ficou exclusivamente sob a alçada do governo local. Entre 1711 e 1718 apenas oito dos antigos arraiais foram promovidos à categoria de vila, sendo que nenhum deles fora fundado por iniciativa do governo.⁶ Sem o incentivo urbanizador da metrópole, vilas, arraiais e povoados da região das minas adquirem um caráter peculiar. Pretende-se mostrar que estas aglomerações urbanas colocam para si, dentro de um padrão diferenciado dos moldes coloniais, a possibilidade de existência de uma “cultura do lugar”, construída a partir de sínteses culturais realizadas entre seus diversos povos formadores e pelos pactos firmados com os recursos da paisagem. O território vai deixando de ser apenas lugar assombrado por onde se adentrava temerosamente para ser espaço de natureza recriada, apropriada, transformada, passando a justificar aquela existência urbana.

³ “E quando se averigüe o direito de provimento dos parochos, pouco hao de ser tímidos e respeitados naquellas freguezias móveis de hum lugar para outro como os filhos de Israel no deserto.” ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brazil por suas drogas e minas*. São Paulo: Melhoramentos, 1923, p. 214.

⁴ ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Ouro Preto*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p. 22.

⁵ “A população que se instala nas minas tem um tipo novo de distribuição. Trata-se de uma população de altíssimo índice de urbanização; praticamente toda ela está concentrada nos núcleos urbanos. O custeio da produção é feito em moeda-ouro no meio urbano, provocando a instalação de inúmeros serviços.” REIS FILHO, Nestor Goulart. *Contribuição ao estudo da evolução urbana do Brasil (1500-1720)*. São Paulo: EDUSP, 1968, p. 106.

⁶ As vilas correspondem hoje às atuais cidades de Sabará (1711), Mariana (1711), Ouro Preto (1711), São João del Rei (1712), Serro (1714), Caeté (1714), Pitangui (1715) e Tiradentes (1718). Ver Delson, op. cit., p. 39.

Como se organiza esta experiência? Motivado pelas qualidades sugeridas pelo próprio território, este texto aborda o espaço urbano barroco na perspectiva da sua condição de isolamento e da sua vastidão. A paisagem das minas acordaria as lembranças da Arcádia e do eremitismo, temas ligados à geografia imaginária do selvagem. Na imersão na natureza colonial, estas lembranças conciliam-se na recuperação do mito da Visão do Paraíso, pulsante ainda no contexto do século XVIII⁷. Dentro do quadro das longas jornadas humanas, tantas vezes movidas por apelos da utopia, buscar-se-ia simultaneamente, naquele pedaço da terra americana, as evidências da presença material do Éden e os contornos distantes dos jardins das Hespérides.

Por um lado, o gesto de edificar, no caso da região das minas, ajusta-se a um apelo do sagrado cristão.⁸ A antiga *Vila Rica de Albuquerque* expressa sua condição de existência enquanto comunidade através de suas igrejas. Os primeiros núcleos da sua ocupação surgiram em volta de uma edificação religiosa. Indiferente à ordem das letras, as Casas de Câmara e Cadeia só serão erguidas mais tarde. Para o cumprimento das penas capitais existiam as forcas, erguidas nos morros como o das Cabeças. Pelourinho e marcos definitivos são assentados apenas em 1747.⁹ Naquele território, a perda dos referenciais da costa marinha parecia reacender velhas formas do Cristianismo. Esta religião, tendo seu berço no Judaísmo, nunca se apartou da prática da errância. A própria história do nascimento do povo judaico, pode ser descrita como um longo exílio empreendido inicialmente por quarenta anos na inóspita Palestina. Mesmo depois de extinto o reino de Judá, será no cativeiro e no exílio que o Judaísmo será moldado. Perdem seu templo, perdem sua cidade mas a religião os mantém unidos na prática da peregrinação e da itinerância.¹⁰

⁷ A persistência deste mito estudado por Sérgio Buarque de Holanda confirma sua presença no contexto das minas na literatura dos viajantes no contexto do século XIX. Ver por exemplo, ESCHWEGE, W. L. von. *Brasil, Novo Mundo*, Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996, especialmente nas p. 60 e 132, onde aborda o tema da longevidade dos nativos e a força paradisíaca da paisagem no início do século XIX.

⁸ MARX, Murilo, *Cidades no Brasil; terra de quem?* São Paulo: EDUSP/Nobel, 1991. Ver especialmente o capítulo 1.

⁹ VASCONCELLOS, Silvio. *Vila Rica*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 23-25.

¹⁰ Sobre este tema, ver GOLDBERG, David e RAYNER, John. *Os judeus e o judaísmo*. Rio de Janeiro: Xenon, 1989.

Apesar de se poder considerar o Cristianismo uma religião da cidade,¹¹ a importância do eremitismo permanece. Reportando ao contexto do final da Idade Média ao mesmo tempo em que se afirma crescentemente nas cidades, o Cristianismo não abandona as práticas solitárias que passam a conhecer um novo cenário quando a tradição do deserto mescla-se com os cultos bárbaros vindos da floresta. Como mostra Jacques Le Goff, a floresta – lugar dos pagãos, dos vagabundos e fugitivos, mas também lugar celebrado pela realeza como área nobre para as atividades de caça – vai se constituindo em território das práticas do sagrado.¹² Lentamente a espiritualidade migra para estes novos cenários de florestas, aportará também em ilhas e até mesmo oceanos. Mais tarde, a epopéia do Novo Mundo, ao contribuir para o alargamento dos limites da *ecúmene*, expande simultaneamente as terras do povo cristão, não só para a catequização mas também como suporte de novos territórios do imaginário. Este fato parece deixar suas marcas na urbanização das terras das minas de ouro. O mar oceano atravessado por brancos e negros consolida no outro mar, verde, uma prática espiritual particular que agrega povos e experiências diferenciadas, sempre marcada pela geografia da distância e da ausência.¹³ Vila Rica, como outras inúmeras vilas e povoados mineiros, fruto do desterro e da busca do paraíso de lagoas encantadas e montanhas de pedras preciosas, atualiza mitos sacros e profanos enquanto marcos de origem territoriais.

Urbanismo e paisagem

A região das minas, panorama de curvas e imprevistos, de bicas e olhos d'água, faz-se sobremaneira enigmática na região de Vila Rica, envolta em densa névoa, o conhecido “ruço”.¹⁴ A *amantiquiri*, “lugar onde as chuvas dormem”, na fala indígena, faz com que os dias comecem indefinidos, até que o sol vença o cinza. Só então a cidade começa sua faina diária: nos tempos coloniais, a busca pelo ouro.

¹¹ Ver a história da religião e do mito na América realizada por TURNER, Frederick. *Beyond Geography: the Western Spirit against Wilderness*, N. Jersey: Rutgers University Press, 1983.

¹² A história do deserto e da floresta como paisagem religiosa é estudada em LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa: Edições 70, 1989, especialmente no texto “O deserto-floresta no Ocidente medieval.”

¹³ O aporte deste texto será marcado preferencialmente pela análise do discurso judaico-cristão. Faz-se necessário complementá-lo com o estudo da religiosidade e dos mitos africanos e indígenas.

¹⁴ Vasconcellos, op. cit., 1977, p. 64.

Sabe-se que a felicidade que o ouro poderia trazer submetia-se ao dedo em riste da religião, força interiorizada dentro dos homens a domar os instintos e controlar a temperatura dos prazeres. Além da tensão entre culpa e deleite, que tem sido tomada como uma das razões do Barroco em terras mineiras, o Barroco pode ser entendido como uma tendência urbana e selvagem, onde os seres encontram-se fendidos entre o desvencilhar-se da natureza primitiva ou o deixar-se levar por ela.

Em um contexto que ainda está constituindo os lugares do privado, a paisagem natural serve, por si, de contraponto para o que a cidade incita e oculta. É a natureza, sombreada pela cidade, que impele determinadas atitudes. Há em Minas, uma "natureza ciclicamente barroca"¹⁵ e os homens que habitam tais panoramas vegetais, acabam por assumir determinadas atitudes marcadas pela força da instabilidade.

Autores como José Lezama Lima enfatizam a importância da paisagem para a cultura americana a ponto de afirmar que esta apenas existe *com* a paisagem. E por paisagem, o autor entende uma forma de domínio do homem, "como um aqueduto romano, uma sentença de Licurgo ou o triunfo apolíneo da flauta. Paisagem é sempre diálogo com o homem, redução da natureza posta à altura do homem".¹⁶ A paisagem concede à cultura americana a sua peculiaridade, traduzida no Barroco.

"De tal maneira que, ainda dentro da pobreza hispânica, é a riqueza do material americano, da sua própria natureza, o que forma parte da grande construção para reclamar um estilo, um esplêndido estilo surgindo paradoxalmente de uma heróica pobreza."¹⁷

Tomando as afirmações de Lezama Lima, o Barroco pode ser considerado uma resposta cívica, religiosa e estética à natureza dos trópicos.¹⁸ O Barroco, ele mesmo, será uma forma de paisagem, um corpo que se consolida com matérias da natureza e dos homens

¹⁵ Ver MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 110.

¹⁶ LIMA, Lezama. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 170-171.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 101.

¹⁸ No mesmo caminho de Lezama Lima, abolindo uma visão que instala o Barroco americano como mero reflexo da manifestação européia, Riccardo Averini afirma que o Barroco seria a "primeira manifestação de arte, no mundo moderno, a ter uma nota de universalidade extra-européia". Portanto, seria "o resultado duma conciliação entre o mundo da tradição cristã-católica européia e as formas de percepção e sensibilidade das vastíssimas regiões que se incorporaram ou entraram em contato com ele". Ver AVERINI, Riccardo, *Tropicalidade do Barroco* in: ARAÚJO, Emanuel (curador). *O universo mágico do Barroco brasileiro*. São Paulo: SESI, 1998, p. 53 e 54 respectivamente.

locais. Politicamente pode ser denominado uma “arte da contra-conquista”, à medida que, ao impor um padrão de sociabilidade, formas de comportamento e expressões da sensibilidade, cria uma ordem urbana capaz de colocar-se em confronto ou mesmo de desestabilizar a ordem colonial.¹⁹ No caso da colônia portuguesa na América, as especificidades do catolicismo colonial vão trazer a esta experiência uma qualidade que ela não conhece em outros locais. Povoados, vilas e arraiais brotam da terra, tomando a pedra local e a floresta como matéria-prima. A natureza invade capelas e igrejas e a arquitetura assume ares de jardim, muitas vezes presentes na talha e na pintura de flores e folhas. Desconhecendo o apelo do agrário, a cidade surge pronta.²⁰

Cidade e obra de arte necessitam-se mutuamente. Na vila mineira é a edificação religiosa que serve como “coração da cidade”.²¹ O acontecimento urbano fundamental é a pequena capela que, como um animal que abandona seu casulo, vai sofrendo transformações junto com o crescimento da comunidade. De dentro das paredes de terra, do teto de palha, vai surgindo uma forma maior, mais estável, que ganha um puxado e mais outro, até atingir a forma final das igrejas barrocas que conhecemos hoje em Minas.²² As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, ordenadas por D. Sebastião Monteyro da Vide, propostas e aceitas no ano de 1707 e publicadas em 1719, determinam as exigências do sítio e de como construir a edificação religiosa. Obediente às exigências da Contra-Reforma, as *Constituições* reservam para a igreja um lugar destacado na paisagem urbana.

“que o lugar he decente, & q se obrigão a fazella de pedra, & cal, & não sòmente de madeyra, ou de barro, assinandolhe dote competente ao menos de seis mil reis cada anno para sua fabrica, reparaçãõ, & ornamentos, lhe concederemos licença, fazendo-se de tudo autos & escrituras, que se guardarãõ no Cartorio de nossa camera”.²³

¹⁹ Ver Machado, op. cit., p. 45. O autor reporta-se ao famoso argumento de Weisbach.

²⁰ Ver Vasconcellos, 1977, op. cit., p. 59, e o artigo de Carlos Guimarães e Liana Reis, Agricultura e caminhos de Minas (1700-1750), in: *Revista do Departamento de História*, Belo Horizonte: FAFICH-UFMG, n. 4, jun. 1987.

²¹ Apesar de Vila Rica não ser considerada formalmente cidade até o século XIX a palavra será usada no correr deste artigo para referir-se a ela, tomando como argumento a existência, na mesma, de um forte processo de consolidação de uma identidade social, que aflora, por exemplo, nas artes.

²² VASCONCELLOS, Diogo de, *As Obras de Arte*. In: SANTOS, Benedicto (org.). *Bicentenário de Ouro Preto 1711-1911*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1911, p. 133 a 184.

²³ *Constituições...*, Tit. 19, p. 267-268.

Vida urbana e religião associam-se enraizadas em antigas estruturas sociais. O caráter singular da experiência do Barroco em Minas com reminiscências do mundo medieval, passa pelo desenvolvimento das Confrarias, Irmandades e Ordens Terceiras, propondo aos laicos uma espiritualidade procedente dos princípios monacais.²⁴ No âmbito da Colônia, fica sob responsabilidade dessas organizações o implemento do culto católico e do assistencialismo. Desta forma, no ato de erguer capelas e igrejas, existe, embutido no trabalho evangelizador, um componente profano e cívico. Considerando a persistência destas estruturas sociais, autores como Germain Bazin apontam um caráter medieval dos aglomerados mineiros, principalmente com relação às práticas ligadas à edificação da arquitetura das igrejas.²⁵

Dentro deste raciocínio, encontrar-se-ia a razão do destaque a São Francisco de Assis dentre os santos protetores das irmandades²⁶ pois associações de leigos preocupadas com a vida cristã de seus membros desenvolvem-se especialmente com São Francisco de Assis (1182-1226) no contexto da Idade Média. Santo da natureza e da cidade,²⁷ convertia as multidões urbanas fazendo-as sonhar

²⁴ Elas existiam em Portugal já no século XIII e permaneceram agregando tanto as camadas menos privilegiadas da população quanto os homens de cabedal. Congregavam seus membros a partir dos ofícios aos moldes comumente adotados durante a Idade Média. Em Lisboa, como em outras cidades, os ofícios concentravam-se por ruas, vielas ou profissões, de onde originaram-se os hospitais, albergarias, as misericórdias. Como as corporações de ofícios por si mesmas já se colocavam sob o patrocínio de determinado santo, a evolução para agrupamentos promotores de devoção e sustentação material do seu culto ocorreu naturalmente. À medida em que estas instituições se desenvolviam e fortaleciam, passaram a interessar ao Estado, que buscará controlá-las e estimular sua expansão. Ver o trabalho fundamental de BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder*. São Paulo: Ática, 1986. Ver também CARVALHO, Sérgio Luis, *Cidades Medievais Portuguesas*, Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

²⁵ Germain Bazin declara abertamente o vínculo do Barroco no Brasil com procedimentos do mundo medieval europeu. A organização dos ofícios, a prática da aclamação e do louvor são exemplos tirados de dentro do campo da arquitetura e das artes. Contudo, pode-se entender o Barroco como decorrente da superação da ordem medieval, da qual os "Descobrimentos" são um dos fatores causais. Apesar da possibilidade de determinadas práticas vencerem o tempo – como no argumento da permanência medieval – há no Barroco de Minas uma contaminação pelos novos fatores renascentistas, que devem ser considerados e devem matizar essas presumíveis sobrevivências medievais. Por exemplo, Vignola é citado por fontes de época como influente na produção da arte barroca mineira do século XVIII, sem mencionar a literatura cultivada e produzida pelos inconfidentes. Portanto, pode-se supor que misturam-se nesta produção, reminiscências medievais, renascentistas e barrocas propriamente ditas, todas elas requalificadas.

²⁶ Caio Cesar Boschi lista em Minas 52 oragos onde São Francisco ocupa o sexto lugar. Ver Boschi, op. cit., 1986, p. 187.

²⁷ Consultar as edições populares de *I Fioretti*, onde estão agrupadas diversas histórias anônimas relacionadas com o trabalho missionário de São Francisco. Se a floresta é o

com um paraíso idealizado como um jardim de flores miúdas, abrigo para pequenos animais frágeis ou desprotegidos, em tudo semelhantes à multidão dos indistintos que ouvia o santo em suas peregrinações.

São Francisco de Assis

Em Vila Rica a igreja de São Francisco de Assis coloca-se num adro, da mesma forma que a maioria das igrejas coloniais mineiras. Obra destacada pelos estudiosos do Barroco como o ápice desta experiência em terras mineiras, pode ser observada como um discurso que substancia a experiência de territorialidade e errância do Barroco, introjetando no acesar de seus espaços, um jogo de formas simbólicas. O espaço livre em torno da edificação conformaria o primeiro momento do trajeto arquitetônico, onde o adro é um vazio sempre preenchido por diferentes significados. Alegre nas festas, sombreia-se nas comemorações do macabro, como nas razouras, procissões dos defuntos em torno da igreja, realizadas na obscuridade, por irmãos portando capas e tochas²⁸. A igreja, mesmo quando não está situada num sítio bastante elevado consegue, pela sua importância na vida social, colocar-se como razão da paisagem.

“[...] se edifique em sitio alto, & lugar decente, livre de humidade, & desviado, quanto for possível, de lugares immundos, & sordidos, & de casas particulares, & de outras parades, em distancia que possam andar as Processoens ao redor dellas, & que se faça em tal proporção, que não sómete seja capaz dos freguezes todos, mas ainda de mais gente de fôra. Quando cõcorrer às festas [...]”²⁹

A igreja não é o pano que fecha a cena urbana mas é um corpo que se instala quase móvel no terreno. A fachada é espaço interior à medida que muitos assistirão aos ofícios religiosos no adro. Antecipando a experiência do interior da edificação, funciona como um tipo de retábulo ou altar, onde não se adicionam partes mas cava-se, dobrando as massas tectônicas. Ciente do corpo, o Barroco não é apenas feito para os olhos. É tátil, possui aromas,

lugar da peregrinação, do encontro com outros santos e da cena das tentações e dos milagres, a cidade é a contrapartida fundamental e necessária para que os fatos ocorridos nos ermos se tornem públicos.

²⁸ CAMPOS, Adalgisa Arantes. Considerações sobre a pompa fúnebre na Capitania das Minas – o século 18. In: *Revista do Departamento de História*, Belo Horizonte, FAFICH-UFMG, 1987, p. 20.

²⁹ *Constituições...*, Tit. 17, p. 265.

engole e expelle, apela à sexualidade. Se Igrejas abrem portas ao Céu, a fachada de São Francisco é a primeira grande porta, talhada no céu e montanhas de Vila Rica.³⁰ Faz-se em avanços e recuos, como a face de um animal misterioso. A simetria que toda face comporta está lá, mas os detalhes revelam alguns desencontros, pequenas diferenças de formas, truques que só se dão a ver, como um presente, para quem demora um tempo a desvendá-los. Esta porta envolve-se em esculturas e sobe ao frontão através do óculo cego onde está representada uma parte da história da vida de São Francisco. A pedra da arquitetura agora desmancha-se em flores, folhas, ramagens. Embora uma portada seja supostamente imóvel, em São Francisco o olho se perde como quando alguém se detém a contemplar no mar, o movimento das marés.

O tema da portada é religioso. Ali estão os símbolos da ordem franciscana, os anjos, Nossa Senhora coroada. Mas cada elemento parece contaminado com fragmentos que não vêm dos livros, da Bíblia ou qualquer que seja a fonte letrada de inspiração do artista. O que está ali é a paisagem, suas plantas, seus habitantes. Partes materiais da natureza – frutas, vegetais, fisionomias – são impressas na curvatura da pedra. O monte Alverne, selvático e desabitado, onde São Francisco ficou em penitência, não se encontra representado. Talvez já estivesse ali, não distante da Igreja: Itamonte.

Arcádia

Dentro da nave desenvolve-se um céu vaporoso de anjos. Nesta multidão de sinais, Ataíde, dentro das regras do ilusionismo da pintura *trompe d'oeil*, desmancha o teto da igreja. Nas bordas deste espetáculo observam-se os últimos sinais terrestres: pela murada passam uns restos de jardim. Homens selvagens. Anjos. E então, tudo é festa. Ataíde homenageia Nossa Senhora da Porciúncula, fazendo reinar no céu uma santa parda. A senhora no céu, rodeada de anjos cantores, reina em um jardim que pode sugerir, para além do tema do paraíso terreal, a versão sacra da Arcádia. No sentido longitudinal da nave há balcões onde querubins e pequenos anjos oferecem flores. Por trás das colunas, alguma sombra de arbustos, vasos e folhagens deixam os sinais da cena anterior à corte celeste.

³⁰ A idéia da arquitetura da igreja entendida como uma sucessão de portas encontra-se desenvolvida em SILVA, Maria Angélica. *As formas e as palavras na obra de Lúcio Costa*, dissertação de mestrado, Rio de Janeiro: PUC, 1991, p. 268-272.

A Arcádia aborda o tema do território ideal, aproximando a mitologia clássica e a visão do paraíso cristão.³¹ Esta polêmica união parece marcar a cultura urbana das minas, se nos lembramos de seus poetas: cristãos, árcades e inconfidentes. O Bucolismo, antiga tradição portuguesa, aporta na colônia através destes poetas que convertem as terras selvagens em campos gentis, onde perambulam os pastores e suas ovelhas. Na capela de São Francisco, talha e pintura cercam o jardim cristão mas continuam a falar de mitos para além do próprio Cristianismo. Pode-se mencionar uma arcádia cristã e barroca, que se consolida pela via da literatura e da arquitetura.

A Arcádia original, entre os gregos, remetia-se à região do monte Maenalus, domínio do deus Pã e outros seres conhecidos por suas habilidades musicais. Geograficamente, as terras arcádicas eram pedregosas, de aspecto desértico, incapazes de produzir alimentos.³² Foi através da poesia latina que se realizou a mudança geográfica, quando a Arcádia toma-se dos encantos de uma natureza luxuriante. No caso da Arcádia dos Trópicos, ao modo da iconografia das igrejas, ela se tinge das cores do lugar. Contudo, preserva uma fidelidade a normas estabelecidas além-mar, nas imagens e na métrica. O barroco cultivava uma imaginação que não se acanha em imitar: em um contexto submetido ao braço forte da metrópole, a condução dos temas que diziam às almas dos homens era bem sucedida justamente quando se fazia discreta e metafórica. Mas a ousadia de trazer à cena o contexto local não está completamente ausente. É o caso de uma conhecida lira de Dirceu. O poeta, que geralmente folga-se em campos europeus, deixa nesta lira, explícito, o solo onde pisa, a terra aberta e sacrificada das minas entoando versos que se dobram e se espiralam como a talha esculpida e pintada nas igrejas:

“tu não verás, Marília, cem cativos
Tirarem o cascalho e a rica terra,
Ou dos cercos dos rios caudalosos,
Ou da minada Serra.

³¹ Sobre este tema, ver as contribuições de MCLUNG, William Alexander. *The Architecture of Paradise – survival of Eden and Jerusalem*, Berkeley, University of California Press, sd e PREST, John. *The Garden of Eden*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1988.

³² O estudo histórico do tema “arcádia” vale-se da leitura de PANOFSKY, Erwin, *Significado das artes visuais*, São Paulo: Perspectiva, 1979, particularmente no artigo “Et in: Arcadia Ego: Poussin e a tradição elegíaca”.

Não verás separar ao hábil negro
Do pesado esmeril a grossa areia,
E já brilharão os granetes de ouro
No fundo da bateia.³³

Desta forma os verdes campos sujam-se com as terras vermelhas das minas e enfeitam-se de ouro como os pardos a invadir a Arcádia alegre do teto em São Francisco. Na igreja, como em toda Arcádia, há uma celebração musical. Por isto os corpos são representados de uma forma muito peculiar: eles dançam. O jardim celeste é habitado por pardos ou mulatos, frutos da mistura racial do branco com os considerados homens selváticos nativos e africanos. O céu, familiar, opera nos limites do sacro e do profano. Tema e personagens remetem a uma cena pós-morte de cunho religioso mas a forma da representação, ou melhor, o trabalho do artista enquanto criador, coloca no céu partes da cidade real.³⁴ Não há conflito entre artifício e natureza. A Arcádia pressupõe a experiência urbana: o gosto pelo Bucolismo conduz-se pelas mãos da civilização.

O amor, a música e a dança lembram o tempo oposto ao trabalho. A religião, ao modo das líras, se realiza apartada do espaço da labuta. Dança, música, a festa – estes são muitas vezes, elementos do mesmo campo da religião.³⁵ Neste aspecto, não há como desvencilhar o Barroco da presença do corpo que exulta. A arquitetura veste-se de imagens para virar substância humana também. Uma vez que a natureza selvagem fora conclamada para criar a vida urbana, ela puxa consigo seus seres e seus anseios primitivos. O tema da festa atravessa todas as camadas da população, até abarcar os “desclassificados”, nas celebrações dos batuques. Neste caso, desvencilha-se da norma da igreja, sendo reprimida e ligada com as práticas proibidas da feitiçaria. Dança, indolência, prazer são elementos essenciais do batuque e impelem, segundo o poder instituído, à rebelião, ao assassinato, ao contrabando e à fuga.³⁶

³³ GONZAGA, Tomás Antônio. Marília de Dirceu, in *A poesia dos Inconfidentes*, op. cit., p. 686. Ainda sobre Tomás Antônio Gonzaga, ver POLITO, Ronald. *A persistência das idéias e das formas – um estudo sobre a obra de Tomás Antônio Gonzaga*, dissertação de mestrado, Niterói: UFF 1990.

³⁴ Esta atitude não se restringe à região mineira. Ver por exemplo, as pesquisas de Mário de Andrade sobre o padre Jesuíno do Monte Carmelo, especialmente seus trabalhos sobre as igrejas de Itu, São Paulo. Mário comenta como os sinais da vida cotidiana invadem as obras de arte sacras. Melancia e outras frutas tropicais são postas à mesa da Santa Ceia na Igreja da Candelária e o anjo mulato de padre Jesuíno voa no teto da Igreja do Carmo. Ver ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: Cartas de Trabalho*. Brasília: MEC/SPHAN-PROMEMÓRIA, 1981, p. 117 e 169 respectivamente.

³⁵ Sobre sacralização e festa, ver Boschi, op. cit., p. 58-60.

³⁶ FIGUEIREDO, Luciano. *O avesso da memória*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993, cap. 4.

Mas se a festa barroca parece não existir sem o pecado, também o teto alegre de Ataíde, por todos os lados da igreja, é ameaçado por um apelo unívoco ao sofrimento, à contrição, ao sacrifício e à morte. A apreciação da arcádia de Nossa Senhora é antecedida pela contemplação de uma *vanitas* que se encontra logo no nártex da igreja. Nesta obra atribuída a Ataíde, a mensagem da passagem do tempo fala pelas evidências do efêmero – flores, a caveira, a chama da vela, a ampulheta, o espelho, o rojão, o livro, a música. *Vanitas Vanitatum...* Este tipo de trabalho, nos seus primórdios, vinculava-se ao imaginário do eremitismo. Nas origens dos *memento mori*, especialmente na pintura do norte europeu, há o intento de isolar objetos que correspondam ao conteúdo de um quadro religioso, especialmente dos santos penitentes.³⁷ Os primeiros *memento mori* traziam também tarjas com mensagens, de maneira que é possível ver no trabalho de Ataíde repercussões de um tipo de representação iconográfica bastante antiga. Em vez dos objetos burgueses comuns nas naturezas-mortas a partir do século XVII, como por exemplo os componentes da mesa posta para refeição,³⁸ o que Ataíde expõe são os símbolos que recordam os santos no isolamento na natureza primitiva. Cabe, portanto, a questão:

A festa só existe quando dignificada pela dor?

A morte existe mesmo na Arcádia?³⁹

No caso da Arcádia barroca e franciscana montada por Aleijadinho e Ataíde, as polaridades morte e vida são magistralmente construídas. O tema do sofrimento e do prazer está montado como

³⁷ Sobre este aspecto da história do gênero natureza-morta ver GREGORI, Mina, *Riflessioni sulle origini della natura morta*. In: *La natura morta al tempo de Caravaggio*, Nápoles: Electa, 1996.

³⁸ “É importante observar que também a representação de flores e frutos nas naturezas-mortas tem antecedentes distantes nas pinturas parietais helenísticas romanas e mesmo em manifestações pictóricas de outras culturas da Antiguidade. Exemplos no passado romano são encontrados nas ruínas de Pompéia, na Villa Julia Felix e outras.

³⁹ Para trabalhar esta dualidade pode-se recorrer à famosa discussão sobre o tema “*Et In Arcadia Ego*” desenvolvida por Erwin Panofsky a partir da obra de Nicolas Poussin. O argumento gira em torno de um erro da tradução da frase acima citada que serve de chave para o entendimento de uma mudança de interpretação do tema da Arcádia. Ao invés de ser realizada pela literatura, como vinha ocorrendo na história deste conceito, Panofsky mostra que, no século XVII, a alteração é de responsabilidade de um pintor: Nicolas Poussin. Na tela *Et in Arcadia Ego* ele aborda a presença da morte e da dor na Arcádia. Ao invés do que sinalizava a prática do *memento mori* e os códigos medievais, no caso desta pintura a dor não constitui uma ameaça. Ao contrário, os pastores ou árcades tomam-na como razão para uma meditação sobre o passar do tempo e a morte. Há um sentimento elegíaco onde a distância e a perda são os temas centrais. Ver Panofsky, 1979, op. cit.

dois pólos separados e em tensão, como as extremidades de uma elipse, lembrando a cosmologia de Kepler.⁴⁰ Esta figura só se põe em movimento e passa a ter sentido quando na presença de um terceiro elemento: o olhar do observador. É o olhar quem constrói todas as conexões distribuídas nas paredes, teto e chão da igreja e que sofre quando se lembra que a seus pés estão as campas dos mortos e se alegra observando os corpos sexuados exibidos no teto. Às vezes o olho desorienta-se na intensa profundidade do apelo barroco. Na verdade, não há uma chave. O que o pensamento e a arte barroca colocam essencialmente é que não há paz, não existe o equilíbrio que se poderia almejar alcançar. Neste aspecto, o Barroco é ciente dos dramas colocados pelo Renascimento onde o próprio Barroco encontra um tipo de início.

Eremitismo

A Arcádia pressupõe o isolamento, essencial também ao eremitismo no contexto da religião cristã. Ao se observar os quatro cantos do teto da nave da igreja de São Francisco, vê-se Santo Ambrósio, São Gregório, Santo Agostinho e São Jerônimo. Santos doutores, todos portam seus livros e papéis, mostrando sua função na Igreja, com seus nomes dentro dos arcos que lembram púlpitos. Do céu vem a inspiração em forma de um raio de luz, de uma pomba, do coração alado ou da trombeta. Importa lembrar que estes santos desenvolveram seu conhecimento apartando-se dos homens. Alguns realizaram a itinerância imóvel que os livros permitem mas, particularmente São Jerônimo, sugere a lembrança da fuga da cidade e do mergulho na natureza. Associado às práticas piedosas dos que se abrigam na floresta, celebrado nas telas dos mais famosos pintores renascentistas e barrocos europeus, o santo mostra como o saber nutre-se do isolamento. Na capela de Antônio Francisco Lisboa, São Jerônimo não se traça ricamente como os outros doutores. É apresentado por Ataíde quase nu.

Ainda na nave, vêem-se nas quinas abauladas, santos eremitas: o próprio São Francisco, Santa Maria de Cortona, Santa Maria Madalena, São Pedro. Todas as cenas reportam-se a uma paisagem solitária e vegetal, com rochas, árvores decepadas, penhascos e distantes e sombrios horizontes. Nestes pedaços de natureza erma, os santos se cercam dos objetos típicos da vida

⁴⁰ SARDUY, Severo. *Barroco*. Paris: Gallimard, 1975.

em retiro: o livro, o crucifixo, as cordas de mortificação, a caveira. Nos dois púlpitos de autoria de Antônio Francisco, as imagens escolhidas pelo artista sugerem novamente o tema da natureza inóspita, ligada agora aos episódios de Cristo na barca e a cena do profeta Jonas atirado às águas. Novamente o artista em diálogo com os temas universais e locais, reporta ao tema da fé e do isolacionismo – seja no mar ou na montanha –, em busca da salvação.

Ao abandonar o espaço principal da nave e capela-mor, alcança-se o local da sacristia onde nova montagem iconográfica continua o tema geral da igreja. Lá encontram-se os painéis encaixilhados de autoria de Francisco Xavier Gonçalves⁴¹ retratando partes da vida de São Francisco penitente. Na parte central do teto, Francisco Xavier (ou Ataíde, já que a autoria ainda é discutida) colocou o santo elevado aos céus. Ladeiam este trabalho outras pinturas normalmente consideradas de menor valor, de cunho quase *naïf*, pouco mencionadas por autores que estudaram a Igreja. Elas parecem colocar-se realmente em posição inferior, até mesmo por serem monocromáticas. Os trabalhos são atribuídos a Manuel Pereira de Carvalho, que os teria executado em 1782⁴². Estes trabalhos esclarecem outros aspectos da construção figurativa da igreja, ao dar a vez a um pintor considerado “menor”, para reportar os mesmos temas já tratados pelos mais importantes artistas da época. Como no caso dos grandes painéis da nave, as quatro cenas apelam àquela natureza alcançada pela memória ancestral, lugar da sapiência e da privação, onde habitam santos penitentes. Neste caso porém a paisagem não é mero fundo como nas pinturas anteriores, onde os santos se recolhiam mas assumindo ares majestosos, quase soberbos, embora contritos em seus atos de fé. Agora a paisagem guarda mais força e os santos parecem conscientes de sua pequenez. Estes santos – Santo Antônio, São Francisco, Santa Margarida de Cortona e Santa Maria Egípcíaca – representam os primeiros penitentes evangélicos, santos do deserto e deserto-floresta, lembrando Le Goff.

As quatro cenas envolvem uma paisagem montanhosa, com mostras de precipícios, como se vê nos arredores de Vila Rica. As árvores estão nas laterais e surgem também ao fundo. Algumas,

⁴¹ Ver o trabalho de Rodrigo de Mello Franco de Andrade, *A Pintura Colonial em Minas Gerais*, in: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: IPHAN, 1978, p. 39-40.

⁴² Mello Franco, 1978, op. cit. O autor fala rapidamente desta pintura e menciona uma certa “candura rústica”.

distantes, lembram a melancolia dos ciprestes, encontrados em diversas pinturas de igrejas e capelas coloniais mineiras bem como nas áreas cemiteriais.⁴³ Surgem algumas flores esparsas mas a presença constante das árvores de troncos desbastados e das ruínas tornam estas paisagens melancolicamente abatidas pelo peso do tempo. Os penitentes possuem livros, crucifixos e caveiras mas, diferente dos ermitões de dentro da nave, fazem-se acompanhar de pequenos animais. Pode-se ver um pássaro, um papagaio e até um macaco, que observam de longe a jornada do penitente. Também ao contrário dos relativamente bem vestidos santos da nave, os da sacristia cobrem-se de andrajos e mostram os pés nus. As cenas são emolduradas por rocalhas, conferindo pela dobra uma certa unidade às várias partes do teto. Em padrão representativo similar ao encontrado nos ex-votos, estas pinturas azuis revelam aspectos interessantes da compreensão de um mesmo fenômeno religioso. Se a igreja inicia a história de São Francisco apresentando-o triunfante na fachada, recebendo as chagas de Cristo e tendo por trás de si a igreja edificada, na sacristia ele habita numa cabana construída de palha à maneira de antigas iconografias européias sobre as habitações indígenas na colônia portuguesa na América. Nela estão guardados objetos que sugerem instrumentos de auto-flagelação.

A vida dos grandes construtores de igrejas também são atravessadas por oscilações bastante contrastantes de tristeza e alegrias. Os biógrafos de Antônio Francisco Lisboa apontam-lhe uma vida de festas antes de ser acometido da doença. Atéde morreu solteiro mas deixou quatro filhos naturais, “por fragilidade humana”, como consta em seu testamento⁴⁴. Sem dúvida, no caso de Antônio Francisco, sua história privada favoreceu a criação de uma mitologia plenamente adequada ao barroco colonial, tornando-se uma das primeiras figuras heróicas da história da colônia. Descrito como um eremita dentro da própria cidade, não se refugiava na floresta. Fugia do inóspito das ruas, atravessando-as apenas no centro da noite para embrenhar-se no corpo das igrejas. Dentro delas cavava deslumbramentos. Esta construção imaginária é revigorada no discurso de críticos modernos como Lezama Lima, que o celebra como realizador da síntese entre a herança lusitana e africana.

⁴³ Ver por exemplo os detalhes da paisagem de fundo das pinturas do teto da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto.

⁴⁴ Mello Franco, op. cit., 1978, p. 43.

“Na noite, no crepúsculo da folhagem espessa e sombria, chega com a sua mula, e aviva com novas chispas a pedra hispânica com a prata americana, chega como o espírito do mal, que conduzido pelo anjo, obra na graça.”⁴⁵

Anjo e demônio, como o são os seres selváticos, Antônio Francisco teria instalado dentro da cidade uma nova ordem que congregava os homens. Erigindo monumentos, concedia razão ao lugar: em Vila Rica e em outras localidades da região das minas, seriam os frutos da pedra que teriam permitido o milagre da existência da cidade. Puxando a memória medieval, como “no tempo das catedrais”,⁴⁶ a experiência artística garantiria a experiência urbana. No escultor e arquiteto estariam localizadas “as melhores essências medievais do fundador, daquele que faz uma cidade e a prolonga e traça as suas muralhas, e distribui nela a graça e a preenche de torres e agulhas, de canais e fogatas”.⁴⁷ Compreendendo a mensagem do artista, dezenas, centenas de outros construtores de igrejas e capelas, teriam levado nos olhos os milagres da pedra para reproduzi-los nas paragens mais distantes.

A este empenho literal e metafórico de construir a Arcádia barroca, junta-se os esforços dos poetas fazendo Vila Rica tornar-se conhecida por seus ideais ilustrados. A elite política e literária que organizou a Inconfidência Mineira não só inflamava-se pela busca da felicidade futura mas também por acreditar no mito desta mesma felicidade melancolicamente instalado no passado, na natureza ideal atravessada pela memória – a Arcádia. O lema a ser adotado na bandeira da nova nação – *Libertas Quae Sera Tamem* – repetia os versos de Virgílio, o árquade maior. É interessante lembrar que coube a Virgílio o papel de transformar completamente a Arcádia em paisagem coberta por doçura e sensualidade. Através de seus versos, migrou-a para um local bem afastado de Roma, a cidade por excelência, e a localizou numa geografia do imaginário, bem distante, para que pudesse existir perfeita.⁴⁸ Sabedor dos vínculos entre a Arcádia e Paraíso cristão, Dante valeu-se de Virgílio para auxiliá-lo na sua jornada por paisagens desconhecidas. Porém, apesar de todos os seus dotes, o poeta não penetrou no Paraíso por ser pagão. Permaneceram duas imperfeições na Arcádia: o sofrimento e a morte, elementos que no século XVIII tecem o fim da aventura dos inconfidentes.

⁴⁵ Lima, op. cit., 1988, p. 106.

⁴⁶ DUBY, Georges. *O tempo das catedrais – a arte e a sociedade 980-1420*. Lisboa: Estampa, 1979.

⁴⁷ Idem, ibidem, p. 104.

⁴⁸ Panofsky, op. cit., 1979, p. 382-383.

As elites mineiras entusiasmasavam-se com a felicidade de pastores inexistentes. Aqueles homens ilustrados e conservadores, que acumulavam livros e compartilhavam idéias nas sombras da cidade, realizavam pela via romântica a incorporação da colônia aos dilemas universais. Ao patrocinarem o trabalho de artistas como Antônio Francisco Lisboa, para além da literatura, possibilitavam publicitar as mensagens pela força de uma “arquitetura falante”,⁴⁹ como ocorreu na própria França revolucionária, através da obra de Ledoux, Boulée e Lequeu, embora dentro de uma estética completamente diversa. Retornando a Lezama Lima, poder-se-ia dizer que teriam sido os grandes mestres, os árcades e inúmeros artistas anônimos que transformaram a mata temerosa em paisagem pátria, criada e possuída por eles mesmos.

“São as chispas da rebelião que surgidas da grande lepra criadora do barroco nosso, estão nutridas na sua própria natureza, pelos bocados do verídico bosque americano.”⁵⁰

O tema do sacrifício humano para a realização da cidade ou da arquitetura encontra-se disseminado por várias culturas, colocando-se quase como uma construção universal com inúmeras variantes. O discurso mítico exigia muitas vezes o corpo do construtor incorporado na fundação do prédio ou seu emparedamento. O sacrifício era a condição para que uma construção fundamental para uma determinada sociedade – como uma ponte, um mosteiro, a muralha ou o castelo – se estabilizasse definitivamente. A imolação de inocentes restaurava uma certa ordem, anunciava um voto na permanência, no desejo de vencer o tempo e fundar a cidade.⁵¹ O ritual do sacrifício do corpo marca a história da colônia desde os seus primórdios com o tema do canibalismo. Mas também, entre peregrinos e eremitas e no isolamento pastoral dos árcades, o imaginário sobre Vila Rica nutre a cidade com a força dos corpos sacrificados. Do escultor que supostamente deixava os restos de sua carne nos dourados da igreja ou dos poetas mortos ou degredados. Essa construção mítica, ao nível do imaginário, confere a estes homens o estatuto de anjos tutelares da cidade, e depois, memória da nação.

⁴⁹ Dentre a literatura sobre “arquitetura falante”, ver por exemplo STAROBINSKI, Jean. *1789 – Os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

⁵⁰ Lima, op. cit., 1988, p. 106.

⁵¹ Sobre este tema, ver ANTONIU, Manuela, *The Walled-up Bride: An Architecture of Eternal Return* (Londres, 1998, mimeo); onde a autora trabalha arquitetura e corpo a partir da lenda do Mestre Manole na România e outros países do leste europeu.

Talvez por isso, no início do século 20, quando uma geração de modernistas viajam a Minas, identificam, sem dificuldades, cidade e natureza colocadas juntas. Reconhecem que os primeiros traços da fisionomia literária da colônia conforma-se sob o pastoralismo e confirmam que a arquitetura e o urbanismo barroco sedimentam a noção de "patrimônio nacional". Respondendo a um intrincado conjunto de dilemas, estes modernos observam que os construtores das cidades realizaram, com violência e paixão, o ato fundador do novo território. Vencendo as brenhas, devastando a alma dos sertões.