



De Roma a Vila Rica. Experiências europeias e ibero-americanas de transmutação de núcleos urbanos preexistentes em prol da exaltação cenográfica da poética barroca

De Roma a Vila Rica: experiencias europeas e iberoamericanas en la transformación de centros urbanos preexistentes para potenciar la exaltación escenográfica de la poética barroca.

E1_01 - Paisagens globais e transfronteiriças: histórias conectadas

Rodrigo Espinha Baeta

PPG-AU UFBA / MP-CECRE UFBA, Brasil

rodrigo.espinha.baeta@gmail.com

Resumo: O conceito de cenário urbano barroco está, indissociavelmente, vinculado à valoração estética da paisagem citadina; à apreciação da trama revelada a quem vivencia seus domínios. Logo, a atribuição de uma condição barroca ao ambiente urbano não pode, simplesmente, derivar das intervenções viárias que, eventualmente, rasgaram o núcleo urbano – como comumente se admite. Mesmo aceitando que algumas cidades podem ter sofrido verdadeiras renovações morfológicas ligadas à prática da urbanística barroca, não seria consequência imediata elas alcançarem uma conformação cenográfica alusiva à poética barroca dos séculos XVII e XVIII. Defendemos, em oposição, que o espaço urbano barroco seria o resultado da conjunção destas iniciativas urbanísticas – ou da trama urbana e natural preexistente, frequentemente alheia a esta tradição – com o que se poderia chamar “arquitetura da cidade”; arquitetura que povoaria todos os setores dos aglomerados urbanos, desde as áreas privilegiadas com as intervenções viárias regulares, passando pelos recônditos interiores dos bairros medievais, ou mesmo pelos cenários naturais exuberantes – até então intocados. O núcleo urbano se configuraria, por conseguinte, a partir de uma técnica especial que reuniria os princípios básicos da retórica e da persuasão acionados em nome dos fundamentos ideológicos do Ancien Régime – particularmente a necessidade de promover estratégias teatrais para a conquista e direção das massas; artifícios derivados da necessidade de exaltação das cidades como representantes legítimas da força e do poder do Estado e da Igreja. Nesta direção, nos propomos analisar a circulação da poética barroca na constituição de cenários urbanos teatrais e persuasivos, com as suas congruências e diversidades, em realidades distintas e distantes: as transformações cenográficas da cidade de Roma (berço do fenômeno barroco) a partir do século XVI; passando pela Europa Central (especificamente a cidade de Salzburg) e pela América hispânica (Cusco); concluindo no Brasil, com a análise das tramas barrocas de Salvador e Ouro Preto.

Palavras-chave: Barroco; Cidade Barroca; Europa; América Ibérica; Arquitetura Religiosa.

Resumen: *El concepto de escenografía urbana barroca está indisolublemente vinculado a la valoración estética del paisaje ciudadano; a la apreciación de la trama revelada a quien vivencia sus dominios. Así, la atribución de una condición barroca al ambiente urbano no puede, simplemente, derivar de las intervenciones viales que, eventualmente, rasgaron el núcleo urbano —como comúnmente se admite. Aun aceptando que algunas ciudades pueden haber sufrido verdaderas renovaciones morfológicas ligadas a la práctica del urbanismo barroco, no sería una consecuencia inmediata que alcanzaran una conformación escenográfica alusiva a la poética barroca de los siglos XVII y XVIII. Defendemos, por el contrario, que el espacio urbano barroco sería el resultado de la conjunción de estas iniciativas urbanísticas —o de la trama urbana y natural preexistente, frecuentemente ajena a esta tradición— con lo que podría llamarse “arquitectura de la ciudad”; una arquitectura que poblaría todos los sectores de los aglomerados urbanos, desde las áreas privilegiadas con intervenciones viales regulares, pasando por los recónditos interiores de los barrios medievales, o incluso por los escenarios naturales exuberantes —hasta entonces intactos. El núcleo urbano se configuraría, por consiguiente, a partir de una técnica especial que reuniría los principios básicos de la retórica y la persuasión accionados en nombre de los fundamentos ideológicos del Antiguo Régimen —particularmente la necesidad de promover estratagemas teatrales para la conquista y la dirección de las masas; artificios derivados de la necesidad de exaltar las ciudades como representantes legítimas de la fuerza y del poder del Estado y de la Iglesia. En esta dirección, nos proponemos analizar la circulación de la poética barroca en la constitución de escenarios urbanos teatrales y persuasivos, con sus congruencias y diversidades, en realidades distintas y distantes: las transformaciones escenográficas de la ciudad de Roma (cuna del fenómeno barroco) a partir del siglo XVI; pasando por Europa Central (específicamente la ciudad de Salzburgo) y por la América hispánica (Cusco); concluyendo en Brasil, con el análisis de las tramas barrocas de Salvador y Ouro Preto.*

Palabras-clave: *Barroco; Ciudad Barroca; Europa; América Ibérica; Arquitectura Religiosa.*

Introdução

O século XVII marca um período de transição que forneceu os subsídios para a caracterização do fenômeno barroco. No Quattrocento, ao início da Idade do Humanismo, a natureza e a história, ligadas diretamente à revisão da herança clássica greco-romana, assumiriam o papel de comandantes dos desígnios da produção artística através de ações que buscariam promover uma arte fundamentada em uma visão idealizada da natureza – perfeita, ordenada e bela; já no Cinquecento, seguiriam governando o interesse do artista quando a transgressão da ordem – o Antinaturalismo e o Anticlassicismo – acabaria conduzindo os rumos ditados pelo cenário cultural europeu. Contrariando esta tendência, o homem barroco revelaria certo desprezo frente às polêmicas suscitadas sobre a essência do universo: seja a imagem positiva que o Renascimento conferiu às supostas leis eternas do cosmos, seja a noção de seu colapso vislumbrada pelos maneiristas, o artista do Seicento não nutriria uma real preocupação com a natureza.

A mudança de enfoque, no que se refere à produção artística, começa a ser desenhada em finais do século XVI, quando a fusão entre ciência e arte pregada pela Renascença e base para grande parte dos dramas maneiristas foi rompida definitivamente – os problemas oriundos da interpretação do mundo afastaram-se do império da arte e se voltaram, exclusivamente, para a experimentação científica e para a filosofia. Este fato revela que os artistas não buscavam mais o domínio do real, a experiência sensível ou inteligível do mundo. Como consequência, a verdade não importava senão como referência para a sua superação; a técnica artística não estava mais a serviço da representação da natureza, mas da ampliação das barreiras do possível, assumindo, deste modo, o alcance ilimitado da imaginação humana.

Para além do comando da “maravilha”, da fantasia, enfim, do envolvimento da imaginação, a arte barroca também apresentava uma relação íntima e inevitável com outro princípio essencial: a elaboração de um discurso de qualidade altamente retórica com o objetivo de perseguir a meta final da persuasão. As motivações que impulsionaram o exercício da persuasão estavam vinculadas à construção de estratégias de propaganda empreendidas pela Igreja e pelos governos autoritários, em crise constante em função do colapso econômico, político, mas principalmente devido às revoltas sociais que se desenhavam na esfera das sociedades seiscentistas – um panorama conturbado que se estenderia à próxima centúria. Por meio do artifício da imaginação e da fantasia, logo da dramatização e da teatralização das expressões visibilísticas, os artistas, comprometidos com as monumentais estruturas de poder, construiriam um sedutor discurso de alto teor retórico que revelaria, simbolicamente, o caráter grandioso da Igreja e dos impérios absolutistas, dirigindo as massas a um comportamento adequado de apoio e subordinação aos governos.

A persuasão, portanto, provinha da necessidade de elaborar um enérgico mecanismo de divulgação e de exposição do poder inigualável emanado pelas estruturas políticas e religiosas que povoariam o cenário seiscentista e setecentista: uma estratégia de representação que fosse acessível a todos; desde os mais humildes aos mais sábios. Assim, o esforço profundo de comunicação e a convincente retórica proposta pelas imagens oferecidas ao fruidor nas mais distintas manifestações artísticas despertavam a imaginação e apoiavam a apreciação de um cenário que não poderia ser desvelado objetivamente, mas que preencheria a mente com experiências fantásticas – e só o poder arrebatador da fantasia e da imaginação seria capaz de confirmar a estrutura sobrenatural da Igreja e do Estado.

A arte, conseqüentemente, acabaria se transformando no mais poderoso baluarte do projeto de propaganda barroca, absorvendo uma estrutura profundamente cativante para a sedução do fruidor. E para aticar as mentes dos indivíduos com suas ilusórias e inebriantes imagens, bem como para conquistá-lo com sua mensagem retórica, as manifestações artísticas ofereciam uma experiência que se aproximava da estrutura de um teatro. Ou seja, para seduzir os espectadores o Barroco apelava a um conteúdo formal que produziria efeitos compositivos de teor cenográfico, logo fatalmente teatral – conteúdo fundado, integralmente, nos princípios da imaginação e da persuasão.

A cidade barroca

Este mesmo espírito que tomou 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, igualmente alcançou 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 às estruturas de poder estabelecidas na Europa e nas colônias além mar – comandou o desenho de novas cidades planejadas, bem como promoveu transformações em muitos núcleos preexistentes, organismos urbanos que passaram a exaltar, genericamente, um panorama cenográfico de grande expressão barroca.

Contudo, na grande maioria das vezes, para se conseguir alterar o caráter visibilístico da paisagem urbana, os procedimentos não poderiam se esgotar apenas nos mecanismos de intervenção propriamente urbanísticos, mas exigiriam outras estratégias ligados, principalmente, à disseminação de expressivas construções por toda a cidade, monumentos imersos sabiamente na grande massa da arquitetura ordinária – na sua interface com o ambiente preexistente, mas também na relação com o sistema viário, com os acidentes naturais, com outros monumentos. Ou seja, para a cidade impressionar, para elevar a extremos os objetivos exigidos pela cultura barroca de controle e direção das massas, as intervenções deveriam extrapolar o universo urbanístico, não prescindindo de forma alguma da arquitetura – do monumento como elemento de destaque no núcleo edificado.

Por isso, aqui se rejeita, sistematicamente, o tradicional julgamento crítico que só reconhece expressão estética em uma obra de arte que foi concebida como fruto de uma totalidade controlada e previamente idealizada – situação que, na cidade, só poderia estar relacionada à confecção e implantação do plano urbanístico, expressão do desejo consciente de se administrar, integralmente, o assentamento e o desenvolvimento do artefato urbano. Pelo contrário, acredita-se que, para cada categoria artística sempre exista um mecanismo específico voltado à apreciação do objeto acabado – e não de seu processo de idealização. No caso da arquitetura, assim como, em uma escala bem mais ampla, para a própria cidade, a sua valoração artística deve estar, necessariamente, vinculada ao ativo percurso escolhido pelo espectador para a experimentação de seus espaços componentes – o trajeto do transeunte pelos ambientes internos e externos conformadores pelos edifícios, bem como pelo movimento do espectador pelas ruas, avenidas, largos, praças, mirantes, belvederes, que coordenam a estruturação do espaço urbano. Logo, a forma singular, possível e especial de leitura artística da cidade só pode realizar-se no ato de caminhar e vivenciar, na dimensão espaço-temporal, o ambiente urbano.

Isso quer dizer que para o reconhecimento da unidade figurativa das povoações não basta a sua apreciação através de um juízo crítico que as contemple genericamente – diante de uma percepção que envolva uma escala geográfica abraçando todos os ambientes conformados pelas suas tramas

viárias, bem como pelos cinturões naturais que envolvem seus limites máximos; é, de fato, imperativo o julgamento do espaço citadino *in loco*, no contato direto do observador que se move à frente das diversas imagens capturadas pela cidade, ou que vivencie seus distantes panoramas.

A apreciação abstrata do desenho bidimensional dos assentamentos revela aportes importantíssimos vinculados às intenções subjacentes aos agentes que teriam participado do ato de planificação da cidade, além de influenciar, diretamente, o desenvolvimento, *a posteriori*, da “cidade real” que surgiria através de seu *design* prévio. Mas, esta análise não pode ser confundida com uma avaliação fundamentalmente artística, pois simplesmente não contempla a cidade em sua materialidade física; não alcança a apreensão visual do núcleo urbano. Deste modo, a efetiva qualificação estética só é possível a partir do contato direto do observador com os espaços componentes da cidade – ou, pelo menos, com a memória visual de sua estrutura visibilística perdida; através da reconstrução virtual de sua trama cenográfica.

Por sua vez, da mesma forma que em outras manifestações artísticas alguns elementos proeminentes se destacam, abertamente, no tecido figurativo da obra, absorvendo grande parte de seu teor expressivo em contraposição a um “fundo” regular mais estéril, a cidade também apresenta seus momentos especiais de expressão. A avaliação da configuração dos núcleos urbanos como conformadores de uma plena unidade artística não deve partir, assim, do pressuposto de que toda a sua trama morfológica tenha que emanar uma incondicional qualificação estética; é absolutamente viável que poucas cenas, ou mesmo um único acontecimento inebriante, sejam o suficiente para transformar a percepção do assentamento e oferecer a possibilidade de se alcançar uma valoração artística plena para a cidade – o que coloca a arquitetura como elemento essencial na constituição do caráter artístico do núcleo urbano, sempre em conexão direta com os espaços urbanos especiais nos quais será lançada.

A cidade barroca é, conseqüentemente, o resultado da conjunção destas iniciativas urbanísticas com o que se poderia chamar de “arquitetura da cidade”; arquitetura que povoaria todos os setores dos aglomerados urbanos, desde as áreas privilegiadas com as intervenções viárias regulares, até os recônditos interiores dos bairros medievais. Por isso, não só a típica via linear de circulação, mas também as ruas tortuosas, irregulares, estreitas e apertadas, derivadas das formações urbanas preexistentes, de processos espontâneos de criação ou crescimento de cidades, podem colaborar para o desenvolvimento do espetáculo encenado na cidade – e particularmente para a elevação de um importante artifício da cenografia barroca: o “efeito surpresa”. Joseph Connors, discorrendo sobre o método de investigação elaborado para fomentar sua pesquisa publicada no livro *Alleanze e inimicizie: L’urbanistica di Roma barocca* – método que contempla a avaliação do poder de transformação fundado na relação dos monumentos jogados nos bairros medievais em sua interface com as vielas, com os becos, com o tortuoso e irracional traçado –, reconheceria:

Per la prima volta era possibile guardare alla città che vedevamo nelle fotografie aeree o nella pianta del Nolli come a un organismo vivente in lento ma costante movimento, che cambiava forma a ogni nuovo pontificato. Ma il culto dei rettilinei e l’accento sulla razionalità vitruviana come principio-guida dell’urbanistica rinascimentale tendevano a ignorare le confuse viuzze e le piazze minori del sottobosco. Intendevo dar conto, in qualche modo, di quel sorprendente fenomeno che tutti i visitatori stranieri constatano quando, dopo essersi aggirati a lungo nell’intricato labirinto di vicoli, voltato l’angolo scoprono all’improvviso una grandiosa facciata che incombe. Ero convinto che sorpresa, squilibrio, dissonanza e disallineamento – visti di solito come

connotati del Medioevo – fossero altamente moderni. Persino un possente angolo che si protendesse brutalmente nel tessuto urbano poteva rappresentare non già un elemento medievale, quanto piuttosto una creazione intenzionale della progettualità rinascimentale e barocca. Si trattava sostanzialmente di tracciare nel modo migliore i cambiamenti nel sottobosco e di interpretarne la rilevanza. (Connors, 2005, p. XI-XII)

O “efeito surpresa”, consequentemente, se fundamenta na alternância de imagens estéreis e confusas com as grandes cenas que se revelam, subitamente, ao alcance visual do fruidor, especialmente a abertura das inesperadas imagens dos monumentos da arquitetura barroca que aparecem, repentinamente, envolvidos de forma cuidadosa, trabalhada e impactante no denso tecido preexistente – igrejas, palácios, fontes, jardins. Às vezes, um lento processo de preparação poderá promover um “crescente” na aparição destes importantes acontecimentos dramáticos; outras vezes, estas situações despontarão imediatamente, após experiências suaves, quase idílicas, aumentando o deslumbramento e a admiração da descoberta.



Figura 1: Giambattista Piranesi e o ambiente cenográfico da Roma barroca. *Veduta della Piazza del Popolo*. Da série *Vedute di Roma*, publicada em 1798. Destaque para o Obelisco Flaminio e para as duas rotundas projetadas na década de 1660 por Carlo Rainaldi – a Igreja de Santa Maria di Monte Santo (à esquerda, de planta elíptica) e a Igreja de Santa Maria de’ Miracoli, (à direita, de planta circular). A Piazza del Popolo, ambiente que marcaria dramaticamente o acesso triunfal à cidade de Roma, demonstraria como, no século XVII, o objetivo da arte viria a ser o de produzir sensações no indivíduo que não estariam relacionadas com a pureza de seu desenho, mas que se fundariam no efeito visual que a imagem da obra terminada suscitaria. Não importava o fato das duas rotundas serem edifícios volumetricamente diferentes; não interessava se a sua concepção projetual deflagrasse um confronto com as leis mais primárias da simetria. A experiência do ingresso em Roma pela porta norte ofereceria a imagem de duas igrejas idênticas guardando os três caminhos que se abririam para o interior do núcleo urbano. Esta imagem racionalmente inverossímil, produzida pela ilusão de se estar contemplando, oticamente, dois edifícios iguais e simétricos, não furtaria em nada a imponência da obra, pois para o Barroco o importante era o que se via e não a realidade objetiva dos fatos.

Fonte: Ficacci (2000, p. 689).

A Roma Barroca

Logo, na Roma dos séculos XVII e XVIII, a transformação da cidade em um núcleo urbano moderno e efusivamente barroco se deu através do contraste entre a nova ordem viária proposta pelos pontífices no século XVI, o “fundo” preexistente – denso e apertado – dos pitorescos bairros medievais, a paisagem circundante e a construção e restauração celular de praças e monumentos – acontecimentos que despontariam como “figuras” no tecido urbano. As intervenções edilícias seiscentistas e setecentistas, como pontos de referências em relação às novas vias, ao tecido medieval e ao sítio natural, deram o tom da transformação barroca da nova imagem da cidade.

Portanto, desde o acesso pela Porta del Popolo (Figura 1) o transeunte passava a ser espectador de um grande teatro que se revelava, progressivamente, ao caminhar pelos eixos quinhentistas ou pela tortuosa preexistência. Após longa preparação, ou mesmo inesperadamente, o fruidor era surpreendido por qualquer cena especial que se abria ao olhar. Estas cenas se repetiam em outros pontos da malha urbana a partir de eventos diferenciados, impondo uma enorme riqueza de imagens a serem absorvidas pelo indivíduo, imagens que ficavam impressas na mente do fruïdor. A memória derivada da amarração dos sentimentos de maravilha, fantasia, surpresa, capturados nos panoramas emanados pelos diversos acontecimentos expressivos – apreendidos através da cenografia cativante que jorrava pelo núcleo urbano, se desvelando, paulatinamente, aos olhos de quem caminhava pela capital pontífice – era o mecanismo que levava o espectador a absorver uma real e total experiência barroca; é o que autorizava a afirmação de que Roma é uma cidade barroca, contrariando o juízo proferido por Cesare de Seta, no texto *Sulla presunta “città barocca”*. (1978, p. 57).

O núcleo urbano se configurou, por conseguinte, a partir de uma técnica especial de produção da arte e da arquitetura que reuniria os princípios básicos de persuasão e imaginação acionados em nome dos fundamentos ideológicos do Ancien Régime – particularmente a necessidade de promover estratégias teatrais para a conquista e direção das massas naqueles momentos de aberta crise que marcariam os séculos barrocos; artifícios derivados da necessidade de exaltação da cidade de Roma como capital legítima do mundo católico – expressos através da aliança entre a herança clássica representada pelas avenidas regulares rasgadas desde finais do século XV, com o exercício da imaginação anunciado no acúmulo de imagens fantásticas dispersas, de forma imprevista, por todo o núcleo urbano (Figura 2).

De Roma para o mundo

Muitas das cidades dos séculos XVII e XVIII – aquelas que receberam significativas inserções e transformações – acabariam se transformando em um dos sustentáculos do projeto de propaganda barroca, absorvendo uma estrutura francamente dramática para a sedução do transeunte. Porém, a cenografia imposta pela cidade barroca atuaria de forma diferenciada de uma peça de teatro: na encenação teatral, o espectador permanece parado enquanto tudo se move à sua frente; no espaço urbano o espetáculo é imóvel, exigindo a movimentação do fruidor para a revelação dos acontecimentos dramáticos, antecidos por momentos de expectativa e espera – toda a estrutura visibilística do organismo urbano concorrendo para despertar o poder insuperável da imaginação.



Figura 2: Giambattista Piranesi e o ambiente cenográfico da Roma barroca. *Veduta di Piazza Navona*. Da série *Vedute di Roma*. Vista da praça a partir de um dos acessos ao norte. A Piazza Navona seria fruto de um desenvolvimento morfológico e espacial que duraria mais de 1600 anos. Seria basicamente constituída pelo vazio resultante do assentamento de uma série de edifícios alinhados acima das fundações e das paredes remanescentes do antigo Stadio di Domiziano – estrutura arquitetônica construída por volta do ano 86 pelo Imperador Titus Flavius Domitianus (51-96). Apesar desta fascinante apropriação do *design* do edifício clássico preexistente, quando o espectador ingressava nos domínios da praça o que mais o chamaria atenção seria, definitivamente, o conjunto dos cenográficos monumentos que despontariam em seu espaço. Obras primas, concebidas pelos maiores artistas da época, edificadas a partir de 1644 sob o patrocínio do cardeal Giovanni Battista Pamphij, que acabava de assumir o comando da Igreja como o Papa Innocenzo X. Bernini remodelaria duas fontes: a Fontana dei Fiumi, levantada no centro da praça, entre 1647 e 1651 – e, ao sul, a Fontana del Moro, reconstruída em 1653. Já Borromini, entre 1653 e 1657, complementar e alteraria profundamente a construção da igreja de Sant’Agnese in Agone, iniciada por Girolamo Rainaldi (1570-1655) e seu filho Carlo Rainaldi – grandiosa igreja idealizada como uma espécie de capela monumental contígua ao palácio de propriedade do Papa Giovanni Pamphij, edificado desde 1630 por Girolamo Rainaldi, mas também alterado por Borromini.

Fonte: Ficacci (2000, p. 689).

Assim, nas mais importantes cidades do período barroco, não foram, isoladamente, os eixos perspectivos, as praças regulares, o *trivium*, o *polivium* (artifícios típicos da urbanística barroca) que proporcionaram a nova qualificação artística para a cidade. O que transformaria a cidade em um organismo sinceramente barroco seriam os recursos retóricos dramáticos que através do trabalho das imagens surpreendentes derramadas no espaço urbano sensibilizariam os que participavam da encenação barroca – os cidadãos comuns. A duração da peça teatral e o desenvolvimento de seu enredo estariam inevitavelmente ligados ao espectador: a trama se desenrolaria a partir da maneira como o passante se apropriaria do ambiente citadino – o acesso em que irromperia na cidade, os percursos que escolheria, as visadas que apreciaria na sua jornada (Figuras 3-5).

O que poderia oferecer a condição barroca aos espaços urbanos, finalmente, seria a absorção do espírito geral de dramaticidade formulado no período: o problema consistia na elaboração de um ambiente que revelasse um discurso convincente – retórica, persuasão – e um desejo de

demonstrar o afastamento em direção ao sentido de imitação da realidade objetiva, buscando a geração de um jogo de imagens que provocasse, virtualmente, o rompimento das barreiras do possível – a expressão da maravilha, a imaginação, com a consequente conquista do súdito e do fiel em nome do apoio às grandes estruturas de poder barrocas naquela fase histórica de grande crise e colapso social (Maravall, 2007).



Figura 3: Imagem panorâmica da cidade de Salzburg, nos Alpes Austríacos, feita de uma das colinas que envolvem a cidade. É possível perceber como os edifícios religiosos transfiguram a estrutura medieval da cidade, promovendo um espetáculo em tom profundamente dramático para aquele que vivencia o núcleo urbano. Em primeiro plano destaca-se a Igreja das Ursulinas (Ursulinenkirche und kloster), projetada pelo arquiteto austríaco Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) e construída entre 1699 e 1705. Para além da igreja, que marca um dos acessos ao centro urbano, outras torres e cúpulas religiosas despontam na paisagem citadina.

Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2012).



Figura 4: Panorama da cidade de Salzburg formado pela junção de quatro imagens, retirado do outeiro da Fortaleza e do Castelo de Salzburg. Destaque para a Catedral (Salzburger Dom), igreja seiscentista projetada pelo arquiteto italiano Santino Solari (1576-1646).

Fonte: Fotografia elaborada por David Iliff (2004) - Licença: CC-BY-SA 3.0 / Wikimedia Commons contributors.



Figura 5: Kollegienkirche, em Salzburg, igreja jesuítica projetada pelo arquiteto austríaco Johan Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) e iniciada em 1696. Sua fachada principal exporia, no comprido e irregular ambiente da Universitätsplatz, um segmento de elipse convexo, muito pronunciado, dividido em três partes por ordens colossais de pilastras. Cada intervalo entre os apoios conteria um vão em arco pleno que se abriria para o átrio vazado do edifício; acima de cada vão apareceria uma janela na altura do coro, sendo que a verga semicircular da abertura do meio invadiria a cornija que separaria o corpo da fachada do seu alto frontão. As torres quadrangulares, pouco mais altas que o frontispício, se destacariam por sua posição recuada e por estarem ligeiramente soltas em relação à frontaria oval e ao próprio corpo da igreja. Desta forma, apesar do terreno não muito generoso destinado à sua edificação e da posição desprivilegiada que ocuparia próxima a um dos cantos da praça alongada, a imensa fachada da Kollegienkirche contaminaria, com seu movimento expansivo, todo o espaço adjacente: o frontispício oval, liberto em relação aos campanários, pareceria dilatar-se para o vazio da Universitätsplatz, criando um eixo dramático para o transeunte que experimentaria esta parte da cidade; por outro lado, as torres soltas ampliariam a sensação de monumentalidade, desenhando um largo e intenso fundo cenográfico. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2012).

A cidade barroca na América Hispânica

Este espírito barroco aplicado nas estratégias de transmutação dos cenários urbanos europeus circulou para o Novo Mundo, para o contexto da América Hispânica. Contudo, não haveria como desconsiderar a força expressiva que o desenho planimétrico da cidade regular hispano-americana de fundação quinhentista guardaria para a configuração paisagística do típico ambiente urbano colonial. Suas características morfológicas essenciais estariam conectadas a uma série de experiências práticas e teóricas vinculadas à herança clássica greco-romana, bem como atreladas a diversas iniciativas promovidas pela cultura urbanística da Idade Média, mas também coerentes com o contemporâneo sentimento racionalista praticado pela concepção ideológica renascentista.

Na verdade, o modelo ordenador se estabeleceu e a se consolidou – através de inúmeras influências ancestrais e coevas – em pleno século XVI, contaminando, praticamente, toda ação urbanística de vulto praticada nas primeiras décadas das conquistas espanholas nas então chamadas Índias Ocidentais, criando um padrão tipológico que seria insistentemente repetido, com poucas alterações, inclusive nas duas próximas centúrias.

Contudo, a consagrada *traza* racionalizada e repetitiva hispano-americana não apresentava nenhuma conexão com o teatral e espalhafatoso espírito barroco, espírito que emergiria ao final do século XVI e que alcançaria as colônias no XVII – mas especialmente nos setecentos. Por isso, o crítico alemão Erwin Walter Palm, simplificando enormemente o problema da urbanística barroca, se indagaria: “¿Existe en Hispanoamérica un urbanismo barroco, tal como se presenta en la Europa occidental? Es decir, ¿existe una planificación que se sirve de grandes ejes para dirigir la atención hacia un punto de referencia, un *point de vue*? Diríamos que no.” (Palm, 1980, v. 1, p. 217) – (Trad. 328)

Fica claro que na América espanhola a racional e burocrática cidade regular atuaria, na verdade, contra o processo de dramatização do espaço urbano – artifício comum nos faustosos empreendimentos barrocos nos séculos XVII e XVIII que afetariam diversos núcleos urbanos europeus. A quadrícula hispano-americana apresentaria uma tendência natural à monotonia que, obviamente, não combinaria com o jogo persuasivo e dramático apregoado pelas imagens frenéticas lançadas no espaço urbano, situação característica da poética urbana barroca.

Logo, muitas das iniciativas setecentistas voltadas ao universo da urbanística – assim como grande parte das ações ligadas aos domínios da arquitetura e que tocariam a paisagem urbana –, quando versadas na aplicação para o ambiente urbano do espírito teatral do Barroco, operariam em forte confronto e oposição ao modelo de cidade em *damero* consolidado no século XVI; seriam iniciativas que agiriam, paradoxalmente, contra a quadrícula.

Neste sentido, haveria uma tendência, expressa nos assentamentos que receberiam uma configuração viária mais aprisionada, cujos planos estariam diretamente atrelados ao esquema mais rígido de orientação do traçado, a se prestarem mais timidamente às renovações cenográficas da paisagem urbana. Ao se comparar as cidades configuradas como um perfeito e imaculado tabuleiro de xadrez, com os assentamentos *virreinales* delineados a partir de diagramas viários menos engessados, seria possível constatar que os últimos aceitariam melhor as intervenções que atuariam contra a quadrícula; conseqüentemente, estariam mais bem preparados para se transformarem em cenográficas cidades cujos panoramas seriam regidos pela poética barroca.

Para a cidade em forma de grelha, pequenas concessões à severidade da malha ortogonal, cujas ruas, praças e quarteirões contariam, usualmente, com as mesmas dimensões, poderiam ser suficientes para suscitar expedientes que auxiliassem a aparição de acontecimentos dramáticos pontuados na paisagem urbana, eventos que atuariam em prol da constituição de um cenário de alto teor barroco. Uma rua contígua à *plaza mayor*, aberta com uma largura ligeiramente superior às das outras vias, poderia transformar-se em um evento de enorme destaque no seio da cidade: com o tempo e com a nova distribuição fundiária dos *solares*, a antiga via poderia acolher, prontamente, uma sequência ininterrupta de imponentes casarões e de palácios institucionais aos dois lados de cada segmento de rua, tornando-se a poderosa e monumental avenida senhorial do núcleo urbano, assim como, seu mais importante eixo de circulação – processo que favoreceria a configuração hierárquica da cidade e que revelaria os objetivos da coroa espanhola de expressar, no ambiente urbano, a retórica e a persuasão barrocas.

Na mesma direção, os núcleos urbanos que possuiriam geneticamente um traçado mais flexível, mesmo seguindo a tradição viária da grelha, aceitariam mais naturalmente o aparecimento de frontarias e portadas de templos, conventos, palácios, que atravancariam as ruas originalmente diretas, gerando – na conclusão em profundidade do eixo – aquele desejado encerramento perspectivo característico da urbanística barroca.

No que se refere, especificamente, à arquitetura religiosa, muitos complexos arquitetônicos alcançariam grandes dimensões ainda no século XVI, chegando a cobrir, no âmago das cidades, uma área equivalente a duas ou mais quadras do núcleo urbano regular, invadindo diversos segmentos das longas ruas, que até então figuravam diretas e contínuas. Em consequência, a grande extensão de terra utilizada para o assentamento de certas catedrais, assim como o imenso espaço destinado às cercas de determinados conventos e mosteiros, acabaram, inevitavelmente, provocando singulares enquadramentos perspectivos que despontavam na finalização de algumas vias; eixos que, segundo o plano original, deveriam se estender ininterruptamente até os limites da mancha urbana edificada, mas que agora eram detidos ao atingirem perpendicularmente os imensos conjuntos religiosos. Seriam situações de alto teor cenográfico em que o ponto de fuga ficaria emoldurado por uma trabalhada portada barroca, pela presença de altas torres e campanários, ou mesmo pelo aparecimento de um elaborado frontispício, efusivamente ornamentado.

Assim, a configuração mais flexível do traçado urbano da antiga Valladolid de Michoacán (atual Morelia) possibilitou a construção de múltiplos expedientes caros à urbanística barroca: a presença de um eixo dominante que cruza a cidade – a Calle Real; (Figura 6) encaminhamentos perspectivos direcionados em profundidade a específicos *points de vues*, emoldurados por fachadas ou portadas de igrejas (Figura 7); a distribuição radial de vias e equipamentos que aconteceria no limite oriental da imponente Calle Real – o leque no qual passava o aqueduto da cidade; a abertura de um passeio arborizado, retilíneo e perspectivo, direcionado a uma importante estrutura religiosa – a Calzada Fray Antonio de San Miguel, que leva à Igreja de Guadalupe.



Figura 6: Calle Real em Morelia em sua porção central, onde é mais larga – mais de dezesseis metros –, conformando um dos lados da Plaza Mayor de Morelia. Em primeiro plano, à direita, a fachada barroca da Catedral; à esquerda, à frente do edifício com soportales, o Palácio do Governo (antigo seminário); e ao fundo, a torre do Templo de las Monjas.

Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2009).



Figura 7: Via em encaminhamento perspectivo cujo ponto de fuga está marcado pela frontaria barroca da Catedral de Morelia – igreja monumental construída entre 1660 e 1774, cujo primeiro construtor foi o arquiteto italiano Vincenzo Barroccio. É interessante o contraponto entre o frontispício integralmente exposto e as torres parcialmente ocultas – apresentando apenas seus arremates acima das edificações que comporiam os dois lados da via.

Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2009).

Da mesma forma, a trama bastante flexível da configuração da cidade colonial de Cusco contribuiria para gerar um espaço urbano que nos séculos XVII e XVIII emergiria como grande expressão da teatralidade barroca. Na verdade, a conformação física da cidade – fruto de um complicado processo de sobreposição do assentamento espanhol fundado acima das ruínas do núcleo nobiliário desenhado pelo imperador inca Pachacútec – acabaria confirmando a proposição que asseveraria que os assentamentos *virreinales* poderiam, eventualmente, constituir-se como cidades barrocas se a composição de sua paisagem urbana agisse contra a quadrícula, contra o modelo rígido de estruturação do plano viário consagrado, nas Índias Ocidentais, no século XVI.

Ora, sob inúmeros aspectos, o centro regional andino rompe, gravemente, com o esquema tradicional aplicado para as povoações coloniais de caráter racionalizado e ordenado – mesmo reconhecendo que a cidade apresenta uma estrutura viária de caráter semirregular.

A *traza* de Cusco não se desenha como um somatório de *manzanas* de iguais dimensões, retangulares ou quadrangulares, que se distribuem através de uma malha rigidamente ortogonal, esboçada pelas interseções das ruas que, por sua vez, apresentam a mesma largura. Na verdade, no máximo, é possível encontrar vias retilíneas que raramente se cruzam em ângulos retos e que, amiúde, são interrompidas durante o percurso – situação pouco frequente para as cidades com configuração em forma de tabuleiro de damas.

Contudo, este expediente *cusqueño*, que admite que algumas ruas diretas se concluam no meio das testadas de outros quarteirões – artifícios derivados, quase sempre, do traçado nativo preexistente –, acaba contribuindo para a geração de enquadramentos perspectivos que emolduram as fachadas e as portadas de alguns monumentos. Esta solução, entendida como um dos mais importantes estratagemas da urbanística barroca, nem sempre teria nascido nos séculos XVII e XVIII, remontando, frequentemente, à própria fundação quinhentista de conventos, monastérios e igrejas. Porém, nas próximas centúrias, a fuga em profundidade dos eixos perspectivos ganharia força com o remodelamento das fachadas – após o terremoto de 1650.

Por outro lado, o lançamento da estrutura da Catedral, com sua fachada principal aberta ao eixo longitudinal dominante e, conseqüentemente, voltada de frente para a Plaza de Armas – estratagemas que favorece a apresentação dramática do templo no mais importante ambiente da cidade – seria, igualmente, uma solução que agiria contra o esquema tradicional praticado pela urbanística *virreinal*. Segundo os procedimentos usuais, as igrejas maiores deveriam estar assentadas de lado para o vasto recinto vazio da *plaza mayor*, ocupando, racionalmente, toda a testada de uma das suas faces (Nicolini, 2005, p. 32).

A cavidade interna da praça principal, por sua vez, deveria contar, pela tradição da quadrícula, com uma planta quadrangular. Seria um eficiente e lógico recurso vinculado ao esforço prático de fundação daquelas inúmeras cidades em que a praça seria o ambiente resultante da elementar supressão de uma quadra central – e não um esquema derivado do empenho teórico das *Ordenanzas hechas para los nuevos descubrimientos, conquistas y pacificaciones*, promulgadas por Felipe II em 1573, que professaria a abertura de *plazas mayores* de formato retangular e com uma proporção de “um” de largura para “um e meio” de comprimento (Carlos II, 1681, tomo 2, p. 92).

No caso de Cusco, a Plaza de Armas conta com uma planta sugestivamente retangular, alongada no sentido em que foi erguida a Igreja de La Compañia, produzindo o efeito de que o recinto agiria como uma nave a céu aberto cuja terminação estaria emoldurada pela fachada-retábulo do

templo jesuítico. Este seria outro artifício totalmente contrário ao esquema tradicional por provocar o enfrentamento da Catedral com um dos mais importantes organismos religiosos da cidade, diminuindo, teoricamente, seu império no núcleo central (Figuras 8-9). Segundo o legado deixado pela urbanística regular praticada nas Índias Ocidentais, a sede episcopal deveria reinar absoluta, mesmo dividindo espaço com os edifícios rasantes dos palácios de governo e com o *tianguéz* (o mercado indígena a céu aberto).

Ou seja, a tradicional cidade hispano-americana concentraria as mais importantes estruturas oficiais, cívicas, comerciais e seculares na *plaza mayor* – o que geraria aquele típico caráter centrípeto encontrado nos assentamentos *virreinales*. No entanto, contraditoriamente, em Cusco desponta uma fatal descentralização das atividades e dos organismos arquitetônicos que comumente habitariam, em uníssono, a praça principal – já que o Cabildo e o mercado indígena contavam com suas próprias praças, derivadas da fragmentação da antiga Esplanada inca de Huacaypata.

É possível apreender outros recursos transgressores na configuração cenográfica do núcleo urbano levantado nas altitudes andinas, expedientes que sempre acabariam sublinhando o drama barroco encenado no âmago da cidade e desvelado nas vistas capturadas nas encostas e nos morros: a presença de uma artéria hierarquicamente destacada, como é o caso da “via sacra”, negaria a homogeneidade marcante do traçado em grelha das cidades em *damero* das Índias Ocidentais (Figuras 10-11); do mesmo modo, o processo de aproveitamento de partes significativas da estrutura viária semirregular do núcleo pré-hispânico – ruas retificadas que não apresentariam uma largura uniforme e que poderiam contar com brandas sinuosidades – acabaria provocando, em alguns casos, sentimentos de tensão, expectativa e, em consequência, a geração de situações de “surpresa” para o espectador que caminhasse pela cidade, circunstâncias, obviamente, inexistentes em um assentamento levantado a partir de um plano duramente cartesiano. Ou seja, a configuração barroca da cidade de Cusco está – quase que invariavelmente – atrelada à corrupção do que viriam a ser os modelos consagrados de assentamentos racionais e ordenadores da América hispânica, confirmando a hipótese apresentada.



Figura 8: Fotografia feita da colina onde se encontra a fortaleza inca de Sacsayhuamán mostrando a Plaza de Armas de Cusco com suas duas igrejas. Percebe-se a conformação cenográfica do espaço se configurando como uma nave a céu aberto voltada para a fachada-retábulo da Igreja de La Compañía.

Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).



Figura 9: Sede Episcopal de Cusco – à esquerda – dividindo espaço, na Plaza de Armas, com a Igreja de La Compañía – à direita.

Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).



Figura 10: O eixo retilíneo da “Via Sacra” em Cusco visto a partir da Plaza de Armas – que se abre à direita. É possível apreciar, em escorço, as torres e a fachada de La Compañía, além dos campanários de La Merced e de Santa Clara.

Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).



Figura 11: Finalização do encaminhamento perspectivo da “Via Sacra”. A animação se deve, cenograficamente, ao campanário de Santa Clara e à fachada de San Pedro, frontaria que emoldura, parcialmente, a fuga em profundidade.

Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

Não obstante, é preciso dizer que, para além das inúmeras corrupções do esquema habitual da urbanística colonial praticadas em Cusco – que, sem dúvida, favoreceram a constituição do enredo barroco encenado na cidade andina, assim como em diversos outros núcleos urbanos que não apresentavam uma estruturação viária tão rígida como o tabuleiro de xadrez –, o artifício que mais impulsionaria a transfiguração barroca das cidades nos séculos XVII e XVIII seria a arquitetura.

Paradoxalmente, a rígida e monótona trama viária da maioria das cidades hispano-americanas serviu para destacar, por oposição “figura-fundo”, expressivos acontecimentos arquitetônicos que foram levantados nos domínios dos assentamentos coloniais. Ou seja, os núcleos urbanos regulares conformaram cenários barrocos devido à contaminação do seu ambiente estéril por eventos profundamente cativantes gerados pela influência que a arquitetura exerceu nas imagens capturadas no seio da cidade, “costuradas” na dimensão espaço-temporal da apreensão do espaço urbano.

Na verdade, a conversão, a catequese, a divulgação e a consolidação da fé católica em território americano foram as mais grandiosas empreitadas praticadas pelos espanhóis após a conquista do território das Índias Ocidentais. A inserção, frequentemente dramática, dos edifícios eclesiásticos em tecidos urbanos comandados por um *design* de teor supostamente institucional – uma trama viária regular que supostamente representava o desejo utópico de constituição de uma sociedade racionalizada e ordenada nos domínios peninsulares (Rama, 1984, p. 20) – revelava a essencial e prioritária componente cristã lançada às intrincadas ações do ato civilizatório da inóspita região. Deste modo, no século XVIII, sob o signo da fé católica, as igrejas foram os organismos arquitetônicos que viriam a contagiar simbolicamente os espaços adjacentes – e por somatória, todo contexto da cidade – transformando o rígido ambiente urbano quadricular em um espaço com forte e dominante componente espiritual.

Como contrapontos verticais, volumétricos e decorativos, destacados em relação à horizontalidade e à previsibilidade reinantes, os edifícios eclesiásticos assumiram um papel proeminente, nem mesmo ameaçado pelos mais importantes edifícios e espaços ligados ao poder da metrópole espanhola – e mesmo o ambiente, voltado, efetivamente, à exaltação da força do Estado, as *plazas mayores* seria dominado pela imponente estrutura da catedral.

Neste sentido, a rígida estrutura viária preexistente acabaria favorecendo a busca por expressões arquitetônicas que pudessem destacar os edifícios religiosos na extensa e repetitiva superfície da grelha – e aqui entraria uma das maiores contribuições barrocas à conformação da paisagem urbana transfigurada no século XVIII. De fato, grande parte das construções religiosas que se espalhariam pelos núcleos urbanos já teria sido erigida no século XVI, normalmente contando com um pequeno recuo aberto para dentro do quarteirão, espaço conquistado na *manzana* deslocando a igreja do alinhamento das construções ordinárias, para conformar, deste modo, seu adro e marcar sua condição hierarquicamente superior. Contudo, o realce dos edifícios religiosos não poderia ser comandado apenas pelas suas modestas inserções urbanísticas. Notadamente, a estrutura dramática perseguida seria alcançada através das intervenções que as igrejas sofreriam durante o período barroco.

O edifício e, consequentemente, a cidade, seriam acentuados por torres e cúpulas – muitas remanescentes do século XVI, outras remodeladas ou efetivamente construídas segundo a poética do Barroco. Os campanários, nem sempre altos devido aos riscos de terremotos, mas invariavelmente fortes e sólidos, em congruência com as calotas onduladas hemisféricas que se

sucederiam nos fechamentos das coberturas, apontariam como essenciais contrapontos verticais frente à reinante superfície horizontal e monótona das quadras que se sucederiam na tradicional cidade regular. Além do mais, os contornos exteriores das construções, formados, para além das torres e cúpulas, pelas terminações superiores dos frontispícios e das fachadas laterais dos templos, provocariam a valorização das silhuetas como componentes arquitetônicos dramáticos que despertariam a atenção do espectador.

Contudo, os maiores recursos dramáticos justapostos às igrejas, influenciando diretamente a paisagem urbana de algumas cidades coloniais, viria a ser a decoração efusiva aplicada em suas superfícies: adornos lançados nos arremates das torres, nas portadas, mas principalmente nos núcleos centrais dos frontispícios – produzindo o expediente primordial das fachadas-retábulo.

Muitas das elevações principais e laterais das capelas, igrejas e catedrais, evoluíram para a condição superior de armações cenográficas que acomodariam legítimos retábulos a céu aberto: mais do que portadas ornamentadas que anunciavam o acesso longitudinal ou transversal ao templo, as fachadas-retábulos se configuraram como complexos frontispícios que se apresentavam como altares espalhados pela cidade, levando os átrios, as praças e as ruas que se disporiam à frente, a se comportarem como projeções exteriores das naves internas das igrejas. Para Chueca Goitia:

Las fachadas de muchos templos de América son altares puestos en la calle. No es un hecho insólito, porque en España pronto cundió, sobre todo en el arte isabelino y en el barroco, el deseo de sacar los retablos fuera. Pero lo que en España todavía se hizo con cierta prudencia y jerarquía, en esta super-España se hizo sin contención alguna, despojándose de todo prejuicio. Y se hizo, aparte la razón de imponer externamente, por otra motivación en la que no se ha reparado y que me parece fundamental: y es que el espacio sagrado en el templo americano no es tanto el que está dentro como el que está afuera. (Chueca Goitia, 1980, p. 191 – tradução nossa)

Mais que um poderoso artifício da cenografia urbana barroca, as fachadas-retábulo promoveriam uma aproximação entre as soluções quinhentistas, preparadas para auxiliar a conversão e a catequese dos indígenas nas zonas rurais espalhadas pela América espanhola, e o papel que as capitais e os centros regionais deveriam assumir como ambientes propagadores da fé católica. Ou seja, voltadas para os núcleos como altares distribuídos pelas ruas e praças – “derramadas” nos espaços abertos onde circulam a grande massa dos indivíduos –, expressavam a necessidade barroca de sacralizar o espaço urbano, transformando as cidades coloniais em grandes teatros da expressão católica e da intensa propaganda religiosa.

Contudo, à diferença das soluções quinhentistas, o traslado simbólico do altar-mor de dentro para fora da igreja não significa uma ação de relocação das celebrações e da condução dos ofícios religiosos para o ambiente exterior – como acontecia nos grandes complexos eclesiásticos, direcionados aos indígenas, construídos em áreas rurais da América hispânica durante o século XVI. Na verdade, a cultura barroca já seria capaz de absorver a simples sugestão virtual da transferência do espaço interno da igreja para fora de seus domínios – para o espaço urbano contíguo. A exibição dos altares de pedra nas fachadas eclesiásticas – frontispícios ultra adornados, articulados coerentemente com as torres, portadas, coberturas e volumes do edifício – já bastava para produzir o sentido da emanação da fervorosa religiosidade católica ao espaço

urbano: o contágio espiritual do contexto citadino pelos altares projetados desde a cavidade interna do templo – pura expressão da persuasão religiosa e do teatro barroco (Figuras 12-18).

Para além destes eficientes artifícios retóricos de propaganda, a fachada-retábulo agia como uma espécie de elemento de transição que antecipava os espaços efetivos de culto que se abriam no interior dos templos; ambientes hipnóticos articulados com a profusa ornamentação dourada típica das igrejas barrocas ibéricas. Sobre certos aspectos, era produzido um coerente mecanismo no qual a fachada da igreja, com seu exuberante altar exterior, anunciava a presença do edifício sagrado e convocava os fiéis para ingressarem em seus domínios – espaço interno que, conformado pelo reluzente e escuro ambiente da caverna de ouro, representava o encontro íntimo do crente com o seu Deus (Bayón, 1974, p. 147).



Figura 12: Basílica de la Soledad, na cidade de Oaxaca (México), edificada entre 1682 e 1690. Em destaque, sua fachada côncava em forma de retábulo que se projeta para o espaço do adro da igreja convidando o transeunte a ingressar no espaço sagrado da nave.

Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2009).



Figura 13: Fachada-retábulo da Igreja do Convento de La Merced, em Lima (Peru).
Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2015).



Figura 14: Fachada-retábulo da Igreja do Convento de San Francisco, em Lima (Peru).
Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2015).



Figura 15: Fachada-retábulo churrigueresca do Oratório de San Felipe Neri, na Ciudad de México. Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2009).



Figura 16: Fachadas-retábulo do Sagrario churrigueresco disposto à direita da Catedral da Ciudad de México – projetado por Lorenzo Rodríguez e construído entre 1755 e 1783.
Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2009).



Figura 17: Fachada-retábulo da Basílica de Ocotlán, em Tlaxcala (México).
Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2013).



Figura 18: Fachada-retábulo da Igreja do Convento de La Compañia, em Arequipa (Peru).
Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2007).

Os núcleos urbanos luso-brasileiros e o Barroco

A apreciação do carácter barroco dos assentamentos urbanos fundados pelos portugueses nas Américas alcançaria patamares completamente diversos frente ao que foi debatido para o contexto hispano-americano.

De início, a morfologia urbana no Brasil colonial não pode ser caracterizada pela regularidade geométrico-cartesiana, fruto de um desenho prévio, regra para a grande maioria das cidades hispano-americanas; raramente nasceram de um plano rigorosamente cartesiano, racionalmente concebido para comandar a implantação de sua estrutura viária. Pelo contrário, o traçado quase sempre se apresenta bastante flexível em relação ao sítio, sensível à topografia, aos acidentes geográficos que envolvem os assentamentos, às serras, às montanhas, aos cursos d'água, aos rios, baías, litorais.

Deste modo, os núcleos urbanos comumente apresentam uma estrutura viária geometricamente irregular, ou no máximo semirregular – especialmente se os compararmos com as cidades de fundação espanhola no Novo Mundo. Esta menor rigidez do traçado, aliada a uma maior interação com a topografia e com a paisagem natural, contribuirá abertamente para a geração de cenas urbanas de alto teor dramático, especialmente no período Barroco, quando, mais uma vez, o protagonismo ficará marcada pela massiva presença da arquitetura religiosa.

É claramente perceptível, em qualquer contato com os ambientes preservados remanescentes da época da colonização portuguesa – bem como na investigação de fontes iconográficas de cenários urbanos já perdidos – como as igrejas, capelas, conventos, mosteiros dominaram a paisagem citadina: tanto no que se refere à sua inserção majestosa no sítio, como em relação à expressividade de sua articulação formal.

Os assentamentos urbanos lineares mineiros do século XVIII

Para Sylvio de Vasconcellos (1968, p. 85), os mecanismos de desenvolvimento e a morfologia urbana dos arraiais e das vilas mineradoras entrariam em contradição com o juízo comum que compreendia a conformação dos núcleos coloniais brasileiros como derivada do esquema de ocupação urbana de gênese lusitana: organismos gerados a partir de processos de crescimento por anéis concêntricos, radiais e centrífugos. Promovendo um confronto entre as duas formas de assentamento, o autor atestaria, no livro de 1968, *Mineiridade. Ensaio de caracterização*:

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)

Ou seja, na grande maioria dos núcleos urbanos nascidos da exploração mineral no século XVIII, o organismo urbano foi gerado a partir da conurbação de uma série de arraiais de extração aurífera, unidos entre si por um caminho direto, estrada que também se configurava como a chegada e a partida da povoação – o que atribuía às povoações uma morfologia linear. Os núcleos urbanos eram, assim, apegados a um caminho dominante (designado pelo autor como “estrada tronco”), que costumava acompanhar os cursos d'água que cortavam os vales de onde eram, em um

primeiro momento, extraído o ouro; mas também podiam se configurar como uma via dominante, rasgada à meia encosta, seguindo as curvas de nível para conquistar uma cota altimétrica invariável – situação que condicionava o desenho tortuoso do logradouro; para além disso, a estrada comumente precisava subir morros para vencer os acidentes geográficos que caracterizam os sítios naturais.

Em um segundo momento, a povoação poderia ser ampliada através da abertura de vias novas em paralelo à “estrada tronco” – e também, caminhos que cortariam a estrada principal de forma perpendicular, unindo ao núcleo urbano dominante, outros aglomerados humanos mais periféricos.

Para estes núcleos urbanos lineares, a interação do tecido urbano edificado com o sítio natural montanhoso seria muito mais expressiva. Para Vasconcellos (1968, p. 89), a cidade “nucleada” portuguesa possuía uma edificação muito concentrada, sobrando menos espaço para a interação visual 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 quando o entorno orográfico era muito acidentado, irregular.

Na verdade, um dos motivos da alta densidade da cidade portuguesa, e também das cidades brasileiras do litoral, como Salvador, por exemplo, estaria relacionado à necessidade do núcleo urbano 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 iriam cercar as cidades lusas e alguns núcleos importantes do litoral brasileiro – como a própria sede do governo geral da colônia (de 1549 a 1763).

Em Minas não existiriam muralhas, não sendo o espaço das cidades circunscrito por necessidade de defesa. Mesmo assim as povoações apresentariam um elevado índice de ocupação. A diferença é que esta ocupação não seria relativa à área espalhada pela mancha urbana, mas uma densidade apegada à configuração linear que a cidade adquiria, oriunda da necessidade imperativa de aproveitar as poucas vias unidirecionais que normalmente definiriam o espaço urbano:

Nas urbanizações lusitanas e brasileiras junto ao mar, as construções se apertam umas às outras, em consequência 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 rueiras das moradias. (Vasconcellos, 1968, p. 89)

Logo, na região mineradora não haveria os quarteirões da cidade tradicional lusitana, e sim as ruas, geralmente isoladas, que cortavam as encostas e os vales, ou elevavam-se pelas colinas, deixando, na calha das ruas, o plano visual ser vencido pelas encostas, morros e serras que apareciam acima das paredes das edificações, ou enquadrados perspectivamente pelos eixos viário, ou mesmo surgindo abaixo – em panoramas capturados nas descidas das ladeiras ou pelos terrenos não ocupados.

A arquitetura religiosa e o drama barroco da 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. Estas serras verdes 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. 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 leste aparece o Morro de Santa Efigênia; seguido pelo Morro de Santa Quitéria, ao centro; e, finalmente, próximo ao extremo oeste do aglomerado urbano, o Morro das Cabeças. Estes acidentes geográficos vão impor inúmeras irregularidades ao sistema viário, conformadas por íngremes ladeiras e por ruas tortuosas.

Outros acidentes geográficos também contribuirão para esta diversidade orográfica que o sítio natural ajuda a criar. Entre o Vale do Tripuí e a Serra do Itacolomi, algumas colinas servirão de contraponto vertical à concentração edificada. Assim, o Morro do Curral, o Morro do Cruzeiro, o Morro da Força e, acima de Santa Efigênia, o Alto da Cruz, nascerão adjacentes à cidade, fechando ainda mais o vale. Não obstante, a altitude mais elevada que atinge a Serra do Itacolomi contribuirá para que ela não fique totalmente encoberta por estas ondulações, sendo seu paredão visível de inúmeras partes da cidade.

Como quase todos povoados e vilas 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 Pilar.

A “estrada tronco” que unia os povoados e as duas freguesias vizinhas, e que correria tortuosamente o mesmo sentido do vale, venceria as três altas colinas – citadas acima – que definiam a topografia básica da área edificada da cidade:

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)

Frequentemente a estrada estará implantada à meia encosta, seguindo, na medida do possível, as curvas de nível – adquirindo, conseqüentemente, uma configuração bastante sinuosa. Este caminho irregular chegava algumas vezes nas proximidades do vale, exatamente onde estavam assentadas as mais antigas fundações religiosas – as duas igrejas matrizes, 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 pelo templo que ainda hoje se eleva nesta locação, no lado ocidental da cidade.

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 – 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 1720, quando a antiga Vila Rica é escolhida para abrigar o governo geral da recém-criada Capitania das Minas Gerais. A partir de então o núcleo urbano 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.

O “caminho novo” surgirá 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. As novas vias terão 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 alto do Morro de Santa Quitéria – atual Praça Tiradentes – viria a assumir (Figura 19).

O Morro de Santa Quitéria permanecerá desocupado até a década de 1740, rasgado 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, na década de 1740, 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 Preto. 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 Rica.

Assim, 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 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 todos os lados, dando a nítida impressão de que o espaço está comprimido entre poderosas barreiras.

Entretanto, 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, as montanhas enriquecem a gama de cenas das mais diversas qualidades que despontam no circuito fechado das vias mais importantes da cidade.

E a arquitetura religiosa é, sem dúvida, a mais favorecida nesse esquema peculiar de assentamento, alcançando, amiúde, implantações verdadeiramente dramáticas no sítio. Como muito bem coloca Vasconcellos, as capelas e igrejas não teriam rivais: o único confronto possível se esboça em sua relação com a paisagem natural – fato que só elevaria a condição dos edifícios religiosos e das montanhas como instrumentos prioritários na apreensão paisagística do conjunto urbano:

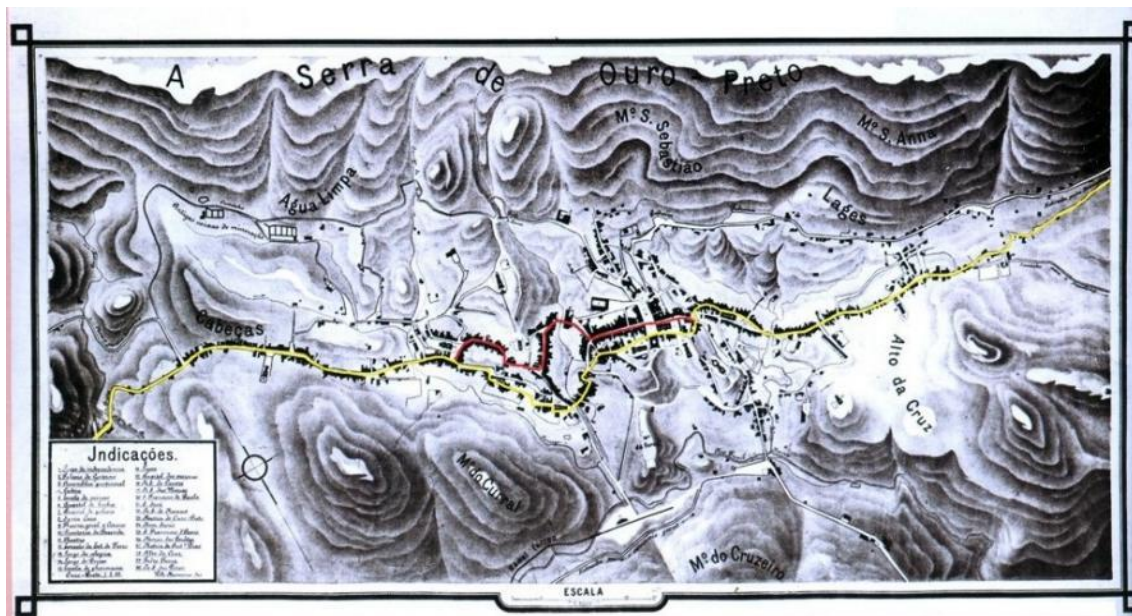


Figura 19: Planta da cidade de Ouro Preto em 1888. A mancha urbana desenvolvida entre a Serra de Ouro Preto e os Morros do Cruzeiro, do Curral, da Forca e o Alto da Cruz, deflagram a morfologia linear que a cidade adquiriu em sua formação. Em destaque, o “caminho velho” (em amarelo) e o “caminho novo” (em vermelho). Elaborado pelo autor a partir da Planta de 1888.

Fonte: Queiroz, Machado (2008, p. 4).

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

Logo, os monumentos religiosos não se propõem a uma simples presença nas vistas capturadas dos mais diversos pontos da malha urbana sinuosa. 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, se apresentam em grande número e se mostram plenamente – isoladas de qualquer construção que pudesse obstruir a sua visão, exibindo o seu corpo alvo, movimentado, frequentemente, por curvas e contracurvas.

No entanto, após se apresentarem nas estradas e 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. Após o observador assumir o percurso para a descoberta da trama dramática do assentamento urbano, 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 (Figura 34). Porém, 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 barroco que muitas vezes chega a superar as cenas anteriores, capturadas nos grandes panoramas e nos caminhos internos da cidade (Figuras 20-23).

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 – aquela aberto na década de 1740 no cume do Morro de Santa Quitéria. Ele aparece como um dos elementos prioritários na trama revelada: no ponto médio do aglomerado urbano configura-se como centro administrativo, social, político e econômico da cidade. Para a apreensão da unidade artística 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, poderia parecer que só os edifícios religiosos absorveriam, individualmente, algum destaque na paisagem de Ouro Preto. São pouquíssimas as construções civis e oficiais possuidoras de alguma evidência. A princípio, este 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 equivalem às construções religiosas como eventos prioritários na trama dramática. Logo, o largo se revela como um grande aparato retórico e persuasivo de ostentação do poder oficial; os sentimentos de fausto e de esplendor emanados singularizariam este espaço em relação ao resto do núcleo urbano – voltado, inevitavelmente, a uma atmosfera mais espiritualizada –, anunciando a praça como o centro legítimo da cidade (Figura 24).



Figura 20: Vista da Freguesia de Antônio Dias, capturada a partir do Caminho das Lages. Em destaque, o contraste entre a mancha edificada e a preexistência natural. As quatro igrejas visíveis neste panorama possuem orientações diversas, sempre em prol de sua maior expressão no sítio urbano: a Matriz de Nossa Senhora da Conceição (abaixo, à esquerda), próxima ao vale – está voltada ao acesso leste da antiga vila; a Igreja das Mercês de Baixo (acima, à esquerda), voltada para a Serra do Itacolomi; a Igreja de São Francisco de Assis (acima, ao centro), voltada para a Serra de Ouro Preto; a Igreja de Nossa Senhora do Carmo (acima, na extrema direita), voltada para a Freguesia do Pilar. Também em destaque a Casa de Câmara e Cadeia (ao lado esquerdo da Igreja do Carmo).

Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2008).



Figura 21: Igreja e Largo de São Francisco de Assis, com destaque para o antigo Mercado de Tropeiros (não mais existente). Ao fundo – como moldura da composição – a Serra e o Pico do Itacolomi.
 Fonte: Fotografia de Marc Ferrez, 1880. Ferrez (1997, p. 352).



Figura 22: Vista de cerca de 1870 do Morro de Santa Quitéria. Como fundo cenográfico aparece a Serra e o Pico do Itacolomi e, mais próximo, à esquerda, o Alto da Cruz. A Igreja de Nossa Senhora do Carmo e a Casa de Câmara e Cadeia estão assentadas no Morro de Santa Quitéria.

Fonte: Acervo IFAC/UFOP.



Figura 23: Adro e Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos visto da chegada ao largo por baixo, pelo “caminho velho”. Com seus três volumes elípticos interpenetrantes e suas torres cilíndricas, sua forma dinâmica se expande dramaticamente para o espaço urbano.
 Fonte: Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2017).



Figura 24: A atual Praça Tiradentes, com destaque para a Casa de Câmara e Cadeia (hoje, Museu da Inconfidência).
 Fonte: Fonte: Fotografia elaborada pelo autor (2014).

Referências

- BAYÓN, Damián. **Sociedad y arquitectura sudamericana**. Una lectura polémica. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- CARLOS II. **Recopilacion de Leyes de los Reinos de las Indias**. Julián de Paredes, Madrid, 4 tomos, 1681.
- CHUECA GOITIA, Fernando. El Barroco hispánico y sus invariantes. In: MINARDI, Vittorio (org.). **Simposio internazionale sul Barocco Latino Americano. Atti**. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, v. 1, p. 189-200, 1980.
- CONNORS, Joseph. **Alleanze e inimicizie. L'urbanistica di Roma barocca**. Roma-Bari: Editori Laterza, 2005.
- DE SETA, Cesare. Sulla presunta 'città barocca'. In: BLUNT, Anthony; DE SETA, Cesare. **Architettura e città barocca**. Napoli: Guida Editori, 1978.
- FERREZ, Gilberto. Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 26, 1997. FICACCI, Luigi. **Piranesi**. The complete etchings. Köln: Taschen, 2000.
- LEFÈVRE, Renée; VASCONCELLOS, Sylvio. **Minas: cidades barrôcas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968.
- MARAVALL, José Antonio. **La cultura del Barroco**. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 2007.
- NICOLINI, Alberto. La ciudad hispanoamericana, medieval, renascentista y americana. In: **Atrio**. Revista de Historia del Arte. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, n. 10-11, p. 27-36, 2005.
- PALM, Erwin Walter. ¿Urbanismo barroco en América Latina? In: MINARDI, Vittorio (org.). **Simposio internazionale sul Barocco Latino Americano. Atti**. Roma: Istituto Italo-Latino Americano, v. 1, p. 217-220, 1980.
- QUEIROZ, Maria da Graça Soto; MACHADO, Érika. **Ouro Preto - MG**. Imagens. Brasília: IPHAN, Programa Monumenta, 2008.
- RAMA, Angel. **La ciudad letrada**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- VASCONCELLOS, Sylvio de. **Mineiridade. Ensaio de caracterização**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.