

Ouro Preto: a representação urbana e arquitetônica da linguagem dos afetos

Rubem Barboza Filho

Universidad Federal de Juiz de Fora, Brasil

barbozarubem@hotmail.com

Dentre as principais cidades nascidas ao longo dos três primeiros séculos da história brasileira – o chamado período colonial -, Ouro Preto teve um destino singular. Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo preservaram a fortuna de centros políticos e se recriaram como núcleos urbanos em constante mutação, acompanhando e sofrendo a dinâmica dos vários ciclos de modernização vividos pelo Brasil após a sua autonomia política. Ouro Preto, ao contrário, perdeu a condição de capital da antiga província de Minas Gerais – a mais populosa e a mais rica região do século XVIII no Brasil, território do ouro e dos diamantes -, substituída por Belo Horizonte, um empreendimento urbano artificial criado por razões estratégicas da elite mineira no século XIX. Politicamente destituída, viu fugir a sua vitalidade econômica e esqueceu-se – e foi esquecida – até meados do século XX, quando o nosso Modernismo passou a atribuir-lhe a condição de uma das mais claras manifestações da identidade brasileira em formação, imaginada à maneira de um *crescendo* destinado à plenitude e à autonomia.

A construção de Belo Horizonte, contudo, não estava prenunciada na aventura ouro-pretana e mineira dos setecentos, e nem as elites modernizadoras de Minas Gerais materializavam os antigos mineiros rebelados contra Portugal ao final do século XVIII, no episódio conhecido como Inconfidência Mineira. Bem ao contrário, a nova capital foi edificada ao término do século XIX para expressar uma ruptura real e profunda com os horizontes valorativos e utópicos do século precedente em Minas Gerais, replicando um processo semelhante que ocorria em nível nacional. As outras grandes cidades coloniais – Recife (Olinda), Salvador e Rio de Janeiro – também foram objeto deste mesmo movimento de invalidação do passado, e se transformaram em cidades partidas entre o moderno em construção e o esquecimento do que era “antigo” e popular, sobretudo no século XX. O que estava explosivamente junto nestas cidades - uma tradição de três séculos e o movimento modernização e de abandono do passado - foi separado em Minas Gerais, e Ouro Preto crispou-se em monumento. Esta relativa imobilidade da antiga capital – nenhuma cidade é absolutamente imóvel – nos proporciona a possibilidade de decifrar, através da análise de sua estrutura urbana, arquitetônica e visual, a natureza histórica de uma forma de vida especial, distinta daquela que a imaginação modernizante dos séculos XIX e XX procurava implantar no Brasil. E pode nos revelar a potência democrática de uma tradição de três séculos, ignorada e soterrada pelo demofóbico processo de sincronização do Brasil independente com a ponta do Ocidente moderno.

Um exercício como este, no entanto, implica a necessidade de desembaraçar Ouro Preto da rede de categorias com que os variados projetos de modernização – incluindo aqueles de extração acadêmica - sempre a enquadraram, ou seja, como ambígua e inconclusa manifestação do nativismo brasileiro. A ocupação do seu território começa na passagem do século XVII para o XVIII, quando os “bandeirantes” paulistas farejam e confirmam a riqueza aurífera da região. A abundância do ouro transforma o coração daquela que seria futuramente a província das Minas Gerais no vórtice de um movimento humano desconhecido - pela violência e pela magnitude - na amplidão do império português. Apanhados por este vendaval, os índios se dissolvem no interior dessa massa adventícia, ou permanecem fora dela, como ameaça permanente durante todo o século. Brancos, pardos, negros - escravos ou não - de todo o império português se juntam numa multidão turbulenta e violenta, construindo o maior desafio da Coroa portuguesa nos setecentos. Esta rápida descrição oferece a moldura para apresentar a questão que desejo desenvolver: como foi possível a esta multidão heterogênea, desordenada, violenta, hipnotizada pelo ouro e pelos diamantes, erguer uma cidade com a sofisticação, a originalidade arquitetônica e a unidade estética que conferem um carisma especial à Ouro Preto? Como explicar esta contínua criação da multidão que, ainda na primeira metade do século, começa a erguer não apenas um centro urbano povoado de obras de arte, mas uma cidade inteira como obra de arte?

Esta invenção pode ser adequadamente compreendida nos termos da linguagem dos afetos, se atentarmos para a configuração de valores, expectativas e meios postos à disposição da multidão pelo Barroco tardio – por referência ao europeu – de Minas Gerais, aqui entendido como uma versão particular e concreta da linguagem dos afetos. Nesta perspectiva, entendo Ouro Preto como o equivalente visual, arquitetônico e estético da linguagem dos afetos, na forma de um barroco atravessado por um poderoso *páthos* construtivista e incorporador. O sentido que atribuo ao termo “linguagem” não se confunde com o de “língua”, na sua acepção comum. Diz antes respeito ao conjunto de premissas éticas que garantem a dignidade do homem e da sua vida em sociedade, e que organizam um “espaço de razões” capaz de discriminar um modo de vida e seus valores de liberdade, de igualdade, de solidariedade, compondo um modelo de vida boa. As linguagens são, assim, horizontes comunitários e transcendentais que determinam nossa experiência do mundo e da vida social, e que adquirem a condição de uma “segunda natureza” aberta à mutação, pano de fundo de nossa espontaneidade e de nossa reflexividade (Wittgenstein, 2009, McDowell, 2002). Elas podem ser apreendidas sob a forma de tipos-ideais, com uma inflexão em relação ao procedimento weberiano: o tipo ideal não corresponderá tão somente à articulação lógica de conceitos, mas, sobretudo à forma bem-compreendida de cada linguagem, para usar um termo tocquevilliano. Nesta perspectiva, o Ocidente moderno pode ser interpretado como o fruto de três grandes linguagens – do interesse, da razão e dos afetos -, e as grandes tradições políticas nacionais e ocidentais como o resultado da associação e hierarquização prática destas três linguagens. É a competição e o diálogo entre as formas bem compreendidas destas linguagens que reconstróem permanentemente o horizonte utópico do Ocidente, e a associação de suas formas empobrecidas que nos mantêm afastados deste horizonte.

A linguagem do interesse afirma o homem como um indivíduo pré-existente ao contrato social, envolvido por direitos negativos que lhe asseguram a perseguição de seus desejos traduzidos como “interesses”, e atribui à dimensão jurídico-política da sociedade a garantia desta livre movimentação dos indivíduos e seus interesses. John Locke seria o profeta por excelência desta linguagem. A linguagem da razão repousa na

definição dos homens como cidadãos, que só podem existir plenamente depois do contrato social e pelo desfrute dos direitos positivos. Este modelo antropológico realiza-se na medida em que, pela comunicação e deliberação públicas e racionais, os cidadãos se dão sua própria lei, com jurisdição ampla sobre os próprios interesses individuais, e realizam, através da ação do Estado, a vontade geral da comunidade política. Rousseau e Kant podem ser mobilizados para a formulação profética desta linguagem, que sempre ambiciona situar-se como “meta-linguagem”. A linguagem dos afetos funda-se na premissa aristotélica dos homens como “nós” de uma trama de relações sociais, existindo apenas nas suas relações, e vincula a perfeição a um processo infinito de permanente reabertura da potência ou do desejo humanos. Interessa a esta linguagem os “modos” de relação entre os homens, inspiração maquiaveliana presente em Spinoza e Marx, e que redefine a democracia como a incessante busca de relações que permitam a todos os homens a realização da potência que existe em cada um, denunciando a petrificação representada pelas idéias de indivíduo e cidadão próprias das outras linguagens. Estas linguagens não são incomensuráveis, como se pode ver na ambiciosa síntese hegeliana, que associa em um todo ético o sentimento, presente na dimensão da família, o interesse na sociedade civil e a razão no Estado (Barboza Filho, 2008).

Tendo em vista esta descrição desesperadamente breve das linguagens, podemos reconstruir a pergunta central deste texto da seguinte forma: como foi possível a uma multidão, comandada por uma desregrada linguagem dos interesses, lançar-se à construção de uma cidade como obra de arte, como equivalente urbano, arquitetônico e estético da linguagem dos afetos na sua versão barroca, e progressivamente consciente da potência que a animava? Assim formulada na perspectiva das linguagens, esta pergunta nos autoriza a imaginar que a construção da cidade é ela mesma a forma de construção da multidão em sociedade, ou seja, a edificação da cidade é a reflexão em ato da multidão que escolhe com clareza cada vez maior seu modelo de vida boa, cravando-o na feição urbana e arquitetônica da cidade. Este movimento materializa com perfeição uma intuição de Argan: *“Chegamos assim à analogia que mais faço questão de sublinhar: a analogia indiscutível, e até mesmo surpreendente, entre o fenômeno da agregação, da formação, da estruturação do espaço urbano e o da formação, agregação e estruturação da linguagem, ou, mais exatamente, das diversas línguas... A configuração urbana, enfim, não seria mais do que o equivalente visual da língua, e não tenho nenhuma dificuldade em admitir que os fatos arquitetônicos estão para o sistema urbano como a palavra está para a língua”* (Argan, 2005, p.237). Dispensando o Saussure que assombra Argan, é possível desenvolver a sua sugestão lançando mão de uma compreensão especial do barroco de Minas Gerais, alargando as seminais interpretações de Lourival Gomes Machado (1973) e Affonso Ávila (1994).

Forma de vida generalizada em toda a Europa, o Barroco é a primeira grande resposta oferecida pelos europeus à crise do mundo medieval e uma ambiciosa tentativa de artificialização da vida em sociedade. A gesticulação teatral do Barroco traduz, simultaneamente, o afastamento do transcendente, a perda da crença na naturalidade da sociedade medieval e cristã, e o esforço para reconstituir a ordem e o sentido da vida em sociedade a partir do escrutínio e da invenção da subjetividade humana. Por isso mesmo é sempre uma grande e sistemática operação de persuasão, que demanda o convencimento da multidão da utilidade e da adequação de novas formas de vivência da fé cristã, de novas modalidades do poder político e de novos formatos para a vida em sociedade, em que pese a nostalgia pelo transcendente. Como observa Carpeaux (1943), o Barroco não é apenas um estágio transitório entre o mundo medieval e aquele dominado pelo Estado e pelo mercado, transformados no século XIX e XX em

instituições pedagógicas da modernidade. Como estilo ou forma de vida, como uma linguagem, ele carrega a utopia de uma sociedade anti-estatal, o que aprofunda a sua dependência final da persuasão, da capacidade de inventar e dirigir subjetividades.

As características gerais do barroco europeu ganham um colorido especial na Ibéria dos séculos XVI e XVII. Tenho sustentado a hipótese do Barroco Ibérico como uma versão das linguagens dos afetos e uma complexa operação de modernização da Ibéria (Barboza, Rubem, 2000, 2008). Tal como o restante da Europa, a Ibéria não estava imune à corrosão do edifício medieval e do princípio teológico que lhe dava sentido. Ao invés, contudo, de enveredar pela construção de novas modalidades de vida, ela se lançou a um torturado programa de subjetivização de sua tradição - em especial a matriz corporativa e jurisdicionalista da sociedade - erguida durante os séculos da Reconquista e sancionada pelo Neotomismo do século XVI. Todos os meios foram usados pela Coroa e pela Igreja, com o intuito de inventar uma subjetividade para desejar a ordem tradicional e sua estabilidade, contra a provisoriedade do mundo e da vida, reafirmando o pressuposto aristotélico de cada homem como “nó” de relações sociais. Não por acaso o barroquismo ibérico estará sempre atravessado por um “sentido trágico da vida”, para usar a expressão de Unamuno (1992), dada a impossibilidade prática de escolher entre os valores contraditórios da tradição e do moderno.

Esse *tônus* trágico, já rarefeito em Portugal, desaparece do barroco brasileiro, mas não o “espaço das razões” próprio do barroco ibérico ou europeu, cujas possibilidades foram plasticamente saqueadas e ampliadas para a construção de uma nova sociedade. O barroquismo brasileiro não se exerce tendo que optar entre a ordem e a instabilidade, entre o antigo e o moderno, mas se cumpre supondo a ordem como mutação e criação permanente, como heterogeneidade invencível, como abertura do mundo para o exercício da potência ontologicamente criativa da *cupiditas* humana. Ouro Preto é exemplar desse barroquismo, que se torna forma de vida – linguagem – dispensando a metafísica barroca ibérica ou europeia e fazendo da arte o caminho para a construção de uma comunidade eticamente autoconsciente, tocada pelo desejo de liberdade e estranha à idéia do Estado moderno, seja o da linguagem dos interesses ou aquele da linguagem da razão. Na verdade, o barroquismo ouro-pretano, longe de carregar as narrativas europeias como um peso metafísico trazido pelo Absolutismo ou pela Contra-Reforma, redescobre o Barroco como técnica persuasória capaz de sustentar a progressiva edificação de uma nova sociedade. E de uma nova cidade que nasce sem passado, como Ouro Preto, que devia, não por acaso, se fazer como obra de arte.

Ampliando outra percepção de Argan (2004), o Barroco – e não apenas a arte barroca – é uma poderosa operação de persuasão e comunicação que encontra na teoria da verossimilhança, de origem aristotélica, a sua eficácia. O verossímil da *Retórica* refere-se ao que aconteceu ou ao que podia ter acontecido, e a persuasão desenvolve-se levando em conta a experiência dos homens a que se dirige, as disposições e a memória do público alvo. E desdobra-se buscando o maravilhamento, a ação sobre a imaginação, “... considerada a nascente e o impulso dos “afetos” ou dos sentimentos que, por sua vez, serão o móvel da ação”, abandonando o esforço intelectualivo (Argan, 2004, p. 60). O barroquismo, e a arte barroca, não estão atados a verdades *a priori*, como o Absolutismo ou a Contra-Reforma. Eles servem a qualquer assunto ou agente, buscando o convencimento de homens pertencentes a uma sociedade vivida como um agitado conjunto de acontecimentos, sem uma forma definida ou imutável. A persuasão barroca não visa a verdade, mas o útil, o bom, o que deve ser feito ou evitado. Resulta disto o caráter mais ético do que gnosiológico da mimesis artística barroca, expressando a

direção da persuasão e da comunicação: a de formar grupos humanos solidários nas mesmas crenças e opiniões, para além dos limites preconcebidos de uma lógica formal, assinala ainda Argan, lembrando que para Aristóteles a persuasão recíproca é o fundamento da *polis* (Argan, 2004, p.38).

Estas observações podem esclarecer de que modo da multidão surgem os sujeitos que encontram na construção da cidade de Ouro Preto a sua forma de expressão e reconhecimento. Tanto Vila Rica – primeira denominação de Ouro Preto – quanto a sociedade mineira não brotam da família patriarcal, como parece sugerir Gilberto Freyre em *Sobrados e Mucambos* (2000). À maneira de Roma, elas têm como origem acampamentos de aventureiros, com exígua presença feminina. Esta multidão de plebeus, de certo modo protegida pela Coroa na distribuição de datas para a exploração de ouro (Holanda, 1973), e movida pela memória lusitana e pela experiência pretérita brasileira, se veste com os adereços da matriz corporativa da tradição ibérica, europeia e católica. Assume a “corporação” como seu modelo organizativo, traduzido na constituição de paróquias, irmandades, confrarias, ordens terceiras e corporações profissionais, todas encontrando na fabricação da cidade - de seus templos e monumentos - a forma privilegiada de expressão e constituição de suas identidades. Deste modo, a multidão não vê nem se projeta como massa de indivíduos, ao modo da linguagem do interesse, mas se entende como conjunto de pessoas que só existem nas suas relações sociais. Seria um erro, no entanto, entender esta mobilização do passado como mero tradicionalismo, como fechamento a novas formas de organização social. Bem ao contrário, este passado é apropriado para a invenção de novas *personae*, inexistentes na Europa, na Ibéria, na América ou na África. O exemplo das irmandades dos negros é revelador. Aparentemente, elas representavam uma alternativa aos quilombos – que reuniam escravos fugitivos numa precária instituição exterior ao movimento da sociedade – e um modo de incorporar uma etnia ao todo social. Elas eram isto, e mais do que isto. Não abrigavam uma etnia, mas uma enorme diversidade de povos e culturas provenientes da África, e se consolidavam à medida que inventavam uma nova cultura comum, valendo-se tanto de seu passado quanto do uso instrumental do catolicismo, razão de um permanente conflito com a hierarquia eclesiástica. Não era a etnia que organizava a irmandade, mas o esforço para a constituição de uma identidade comum e artificial por sobre uma enorme variedade cultural. O que demandava agudamente a persuasão mútua entre diferentes grupos de escravos e africanos e o esforço persuasório externo para o reconhecimento de uma nova *persona* social, distinta da mera etnia.

Algo semelhante ocorria com as irmandades de brancos e pardos, e com as corporações profissionais, especialmente aquelas dos artistas ou artesãos. Uma sociedade criada a partir da busca e exploração do ouro não logra, pelo menos inicialmente, uma rotina fundada no *otium* dos escolásticos ou no *negotium* das camadas urbanas europeias tradicionais. É uma sociedade de oportunidades, de acasos, de intensa mobilidade social e geográfica, e que acaba associando oficiais com fumos aristocráticos a plebeus – portugueses ou não - subitamente enriquecidos, nas irmandades dos brancos. O mesmo esforço persuasivo e identitário é aqui requerido, tanto no plano interno quanto externo, desafio potencializado no caso dos pardos, vaga denominação para uma vasta e heterogênea camada da população de Ouro Preto. Desse modo, as irmandades, confrarias e corporações não prendiam a multidão ao passado, mas serviam para a constituição de sujeitos sociais inesperados e surpreendentes, que admitiam e subvertiam a exigência de uma hierarquia social própria da matriz corporativista europeia. Todos enovelados pela necessidade de afirmação, de um teatro identitário

interno e externo, fazendo do barroquismo a técnica ou a estratégia de auto-invenção e criando a cidade como corporação superior também entregue ao trabalho de certificação de sua existência e autonomia.

Esta necessidade de fenomenização permanente é atendida pelo Barroco, cujo desdobramento afasta os termos das linguagens da razão ou do interesse como aqueles hegemônicos na nova sociedade. A capacidade de persuasão do Barroco é posta a serviço de uma sociedade que se convence da sua existência e da sua capacidade de associar os homens em uma cidade e num conjunto semelhante de crenças. E o modo de fenomenização oferecido pelo barroquismo desenvolve-se imediatamente na construção de noções especiais de tempo e espaço. O tempo próprio desse movimento que associa a experiência vivida à criação de novos sujeitos é *kairótico*, para usar um termo explorado por Charles Taylor (2007). Ele não é um contêiner vazio que abriga o movimento de indivíduos à maneira de partículas newtonianas, mas é um tempo expressivo, dotado de significados variados que lhe conferem uma urdidura complexa. É um tempo marcado pela idéia de acaso, sorte, azar, oportunidade e circunstâncias, fundado na incerteza de uma economia voltada para a exploração do ouro e destituída de moeda circulante e potencialmente racionalizadora da vida econômica. Por outro lado, é um tempo que agrega fluxos temporais diferentes, marcado pelos ciclos especiais de fenomenização dos sujeitos organizados em corporações, com seu calendário próprio de liturgias certificadoras. Cada irmandade institui seu programa de atividades, de tal modo que o tempo plural da cidade está permanentemente marcado por festas competitivas, nas quais o ouro e os diamantes se tornam meios para a realização desta fome de fenomenização. Numa sociedade corporativa como a de Ouro Preto, não há um tempo homogêneo, mas a pluralidade de fluxos temporais contidos no todo social, característica que a idéia de Estado trazida pelos portugueses a partir do período pombalino tentará combater.

Do mesmo modo, o espaço não é um espaço vazio e geométrico, como o de Descartes e da linguagem da razão. É um espaço que se transforma em teatro para a expressão e persuasão mútua dos homens, especialmente nas cidades. Ouro Preto não é uma cidade do poder, mas cenografia para a contínua fenomenização de seus sujeitos, para a teatralização persuasiva da multidão que se transforma em sociedade, em *pólis*. O espaço urbano é ambiente inteiramente humano, civicamente desenhado, e pela imaginação coletiva transforma a natureza circundante em parte do grande teatro do mundo. A harmonia entre a cidade e as montanhas vizinhas não é fruto do acaso, mas resultado de uma construção do espaço pela ilimitada imaginação do Barroco, que captura a natureza para os seus propósitos. A paisagem descortinada do ponto de vista de seus monumentos principais, as igrejas, não é pura natureza, mas perspectiva que enquadra o horizonte próximo e o distante como criação da subjetividade humana. Ouro Preto é por isso, aberta à feição irregular de seu entorno, de tal modo que as serras são arrancadas da natureza para se devolverem como recriações do Barroco. Mas ela é ainda aberta em outro sentido: *“Não é por acaso que o esquema urbanístico da cidade barroca tem sua origem na técnica figurativa, mais precisamente na perspectiva que não é estrutura ou arquitetura estável do espaço, mas função do pensamento que pensa o espaço...É justamente no período barroco que o elemento base da ordenação urbanística deixa de ser a casa ou o palácio e passa a ser a rua ou a praça”* (Argan, 2004 38). O espaço urbano de Ouro Preto não se desdobra a partir do interior dos sobrados, na intimidade da casa e da família, mas distende-se como espaço público e cênico de sujeitos em busca de reconhecimento. Ela é o cenário para o teatro certificador de uma vida em comum.

A construção sua trama urbana, de ruas e praças, se origina na atividade das irmandades e confrarias, como assinala Lourival Gomes Machado (1973), que instalam seus templos em locais mais altos e descampados, determinando o arruamento da cidade. Deste modo, as ruas não constituem apenas organização racional do espaço, mas percursos significativos e expressivos, carregados de memória, que levam às fachadas também expressivas das igrejas. A rua não é um elemento urbanístico neutro, mas caminho que encontra uma interpelação, um convite inscrito nas fachadas para que os homens entrem num conceito, o de uma irmandade e, através dela, da sociedade. As ruas e as praças são cenários para o exercício teatral e ostensivo da sociedade e de suas partes constitutivas, e por isso também fazem com que seus habitantes se sintam no interior de outro conceito, o de uma cidade real e verdadeira, carregada de história e memória, de um tempo que constrói sua profundidade dispensando a mera extensão quantitativa. A arquitetura crava no espaço este esforço de fenomenização de sujeitos e de uma sociedade, através dos seus monumentos e templos, e as festas constituem uma repetida epifania da cidade e de seus cidadãos. Festas que constroem seus aparatos cênicos e mobilizam a memória da sociedade, dotadas ainda de um significado especial: na sua ostentação, na sua irreverência, na capacidade colocar a sociedade de ponta cabeça – o que ocorria frequentemente, ao estilo das festas descritas por Bakhtin (2008) no mundo medieval -, deixavam aflorar aquilo que Taylor (2007) chama de anti-estrutura, ou seja, o nada ou o caos de onde tudo começou, para a afirmação de que tudo o que existe só merece existir para o bem de todos. É estas festas que renasce a energia da multidão para o seu representar cotidiano.

Nesta dinâmica fenomenizadora, a arte não pode ser considerada como atividade secundária ou determinada por uma estrutura econômica ou pelo mero poder político. É ela, ao contrário, que encerra o padrão máximo de valor da sociedade, em contraposição a uma sociedade constituída em torno da moeda ou do fetichismo da mercadoria. Na verdade, é ela que exhibe com clareza a existência da subjetividade humana e sua potencia produtiva, sua capacidade de construir para si mesma um *habitat* expressivo. É ela que, presente nos templos, monumentos e festas, instala a persuasão como o traço básico da edificação da cidade, tornando-se o paradigma da ação social criativa. Não por acaso os artistas e artesãos se multiplicam numa cidade que se revela pela arquitetura, pela escultura, pela pintura, pela poesia, pela oratória e pela produção de objetos destinados ao uso cotidiano e revestidos de um valor de uso especial. É na dimensão estética e persuasiva da arte barroca que a cidade se pensa e se faz, produz sua constante epifania, e por isso mesmo Ouro Preto – a antiga Vila Rica – se constrói como obra de arte. E o mais surpreendente é que o autor desta façanha é a multidão em organização e fenomenização de suas identidades. Sem dúvida a Coroa estimula inicialmente este movimento, ao instalar seu aparato em meio a acampamentos pré-existentes, fundando a cidade por conurbação, ao construir seu palácio e ao sancionar a movimentação da sociedade. Mas não é dela a direção da cidade, tanto pela sua necessidade de drenar recursos para a Metrópole, quanto pela velha tradição portuguesa de autonomia dos “concelhos” ou de suas vilas. Do mesmo modo, a Igreja institucional desempenha um papel mais modesto do que em outras regiões brasileiras, em função da proibição das ordens religiosas no território mineiro. As atividades religiosas foram entregues ao clero secular, normalmente vinculado à dinâmica turbulenta da cidade, o que permitiu ao catolicismo oferecer-se como território plástico à construção civil dos principais personagens de Ouro Preto. Deste modo, é a própria multidão, indiferente à metafísica barroca européia, que redescobre progressivamente o barroco e sua arte como técnicas disponíveis e eficazes para sua organização em *polis*.

Esta progressiva autoconsciência ética e estética da cidade escapa para o campo da política, e ela se transforma no epicentro de uma revolta contra o Estado português. Esta afirmação merece um rápido desenvolvimento. A segunda metade do século XVIII assiste, em Portugal, ao esforço do Marques de Pombal para substituir a velha matriz corporativa do reino pelo modelo do estado (Hespanha, 1994). Sem dúvida este projeto não se realiza concentrado em um momento dramático, como uma revolução clássica. Joga com o tempo para dismantlar a ordem antiga, substituindo-a progressivamente por novas instituições e novos personagens. Esta mudança foi sentida em todo o império, e em especial nas Minas Gerais e Ouro Preto. A reação à implantação a este modelo seguiu dois caminhos, ambos presentes na tentativa de autonomizar a região em relação a Portugal. Talvez um pouco esquematicamente, o primeiro caminho possa ser encontrado na reflexão e na poesia satírica de Tomás Antonio Gonzaga, um dos líderes da revolta, que reclama a preservação da velha ordem e de seu possível componente aristocrático, contra a homogeneização inerente ao projeto estadualista desenvolvido por Pombal. O outro caminho é o de outro poeta envolvido na rebelião, Claudio Manoel da Costa, e, sobretudo, de Tiradentes, o homem comum que acabou enforcado e esquartejado. Nesse último caminho, ao invés da pura recusa do Estado, o que se buscava era o diálogo entre a tradição construída por Ouro Preto – e Minas Gerais, por extensão – e a idéia de república e direitos exemplificados na independência norte-americana. A vitória coube ao Estado português, e depois ao brasileiro, sem que nenhuma negociação com a tradição se efetivasse, e as linguagens da razão e do interesse puderam comandar a “modernização” brasileira sem a necessidade de trazer junto elas os direitos que as orientavam para a construção de modelos de vida boa. Ouro Preto foi derrotada, e outra capital construída para materializar o equivalente urbano da linguagem da razão. Nada mais emblemático do que esta derrota.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo (2004). *Imagens e persuasão. Ensaio sobre o Barroco*. São Paulo: Cia.

das Letras.

ARGAN, Giulio Carlo (2005). *História da arte como história das cidades*. São Paulo: Martins

Fontes.

ÁVILA, Affonso (1994). *O lúdico e as projeções do Barroco*. São Paulo: Ed. Perspectiva.

BAKHTIN, Mikhail (2008). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto*

de François Rabelais. SP: Hucitec; Brasília: Editora da UNB.

BARBOZA FILHO, Rubem (2000). *Tradição e Artificio. Iberismo e Barroco na formação*

Americana. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

BARBOZA FILHO, Rubem (2008). *The Languages of Democracy*, in http://socialsciences.scielo.org/scielo.php?pid=S0102-69092008000100008&script=sci_arttext.

CARPEAUX, Otto Maria (1943). *Origens e Fins*. Rio de Janeiro: C.E.B.

FREYRE, Gilberto (2000). *Sobrados e Mucambos*. In SANTIAGO, Silviano (org.) (2000).

Intérpretes do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A.

HESPAÑA, António Manuel (1994). Às vésperas do Leviathã: instituições e poder político.

Portugal – século XVII. Coimbra: Livraria Almedina.

HOLANDA, Sérgio Buarque (1973). Metais e pedras preciosas. In HOLANDA, Sérgio Buarque

(org.). História Geral da Civilização Brasileira, vol. 2. São Paulo: Difusão Européia

Do Livro.

MACHADO, Lourival Gomes (1973). Barroco Mineiro. São Paulo: Ed. Perspectiva.

McDOWELL, John (2002). Mind, Value, Reality. Cambridge, Massachusetts and London,

England: Harvard University Press.

TAYLOR, Charles (2007). A Secular Age. Cambridge, Massachusetts and London, England:

The Belknap Press of Harvard University Press.

UNAMUNO, Miguel (1992). Antología. México: Fondo de Cultura Económica.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2009). Investigações Filosóficas. Petrópolis: Vozes.