

“SÃO FRANCISCO DE ASSIS” REVISITADA POR MURILO MENDES

“SÃO FRANCISCO DE ASSIS” REVISITED BY MURILO MENDES

*Beatriz Regina Benradt Martinez **

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

Resumo: O artigo consiste numa leitura estilística do poema “São Francisco de Assis de Ouro Preto”. Observando-se recursos expressivos fundamentais do âmbito do som, da palavra e da frase, pretendemos verificar como características individualizadoras do templo cristão são traduzidas em discurso poético. Enquanto poeta cultural, Murilo Mendes estabelece um diálogo fecundo entre a poesia e a arquitetura, permitindo-nos entrever sua religiosidade terrenalizada. Esse diálogo toma forma sobretudo a partir da escolha e combinação de elementos lexicais que reconstróem a igreja em seus traços essenciais. A possibilidade de aproximar diferentes discursos artísticos nos parece fundamental e produtiva tanto para os estudos literários quanto para os linguísticos.

Palavras-chave: poesia moderna; templo barroco de Ouro Preto; leitura estilística; diálogo entre as artes; escolhas lexicais.

Abstract: *The article consists of a stylistic reading of the poem “São Francisco de Assis de Ouro Preto”, by Murilo Mendes. From the observation of the fundamental values regarding to sound, word and sentence, we intend to verify how specific elements from the Christian temple can be translated into poetic discourse. As a cultural poet, Murilo Mendes establishes a fruitful dialogue between poetry and architecture, allowing us to see his earthly religion. This dialogue takes up shape mainly from the choice and combination of lexical elements which reconstruct the church in its essential features. The possibility of approximate different artistic discourses seems essential and productive both for literary and language studies.*

Keywords: *Modern poetry; Baroque Temple of Ouro Preto; Stylistic Reading; Dialogue between the Arts; Lexical Choices.*

* Professora doutora da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, SP, Brasil;
beatrizbenradt@usp.br

Introdução

O poema “São Francisco de Assis de Ouro Preto”, integrante da obra *Contemplação de Ouro Preto* (1949-1950), consiste na leitura muriliana de um templo barroco e representa, na trajetória de Murilo Mendes, a progressiva incorporação de referências externas.

O texto traduz um modo de ver, sentir e formar que, embora “moderno” na sua essência, incorpora elementos barrocos, próprios do objeto cultural. Em outras palavras, os traços fundamentais do monumento acabam enformando a sensibilidade do sujeito lírico.

Como um oráculo inscrito *no tempo*, a igreja contemplada tem muito a revelar ao poeta, fazendo-o *transcender* as contingências da história, a angústia, a morte.

Aludir antes de descrever

- 1 Solta, suspensa no espaço,
- 2 Clara vitória da forma
- 3 E de humana geometria
- 4 Inventando um molde abstrato;
- 5 Ao mesmo tempo, segura,
- 6 Recriada na razão,
- 7 Em número, peso, medida;
- 8 Balanço de reta e curva,
- 9 Levanta a alma, ligeira,
- 10 À sua Pátria natal;
- 11 Repouso da cruz cansada,
- 12 Signo de alta brancura,
- 13 Gerado, em recorte novo,
- 14 Por um bicho rastejante,
- 15 Mestiço de sombra e luz;
- 16 Aposento da Trindade
- 17 E mais da Virgem Maria
- 18 Que se conhecem no amor;
- 19 Traslado, em pedra vivente,
- 20 Do afeto de um sumo herói
- 21 Que junta o braço do Cristo
- 22 Ao do homem seu igual.¹

¹ MENDES, 1994, p. 490.

A leitura do poema “São Francisco de Assis de Ouro Preto” suscita, de imediato, um comentário sobre a igreja considerada a obra-prima do barroco mineiro. O texto muriliano a ela se refere como “clara vitória da forma e de humana geometria”.

“Segura”, “solta”, “balanço de reta e curva”, “pedra vivente”, “signo de alta brancura” são alguns dos traços que evocam a igreja e não, propriamente, a descrevem. O texto poético sugere as impressões do sujeito lírico no contato com o objeto cultural, fato que, de certa maneira, instiga o leitor intrigado a buscar a matéria de que São Francisco de Assis é feita e que provoca versos tão “imateriais”.

Não se espere do poema a “pintura” da igreja. Mas, na verdade, o seu projeto, ou melhor, os elementos verdadeiramente barrocos e geniais presentificados na elaboração do “recorte novo” de Aleijadinho, arquiteto e escultor.

Os caracteres distintivos da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto

Alex Nicolaeff e Lourival Gomes Machado, estudiosos do barroco mineiro, encontram na arquitetura de São Francisco de Assis *um desejo de se fazer coisa diferente*. O primeiro, no texto “Aspectos da arquitetura da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto”² e o segundo, em *Barroco mineiro*³, examinam as características que particularizam este templo.

E os elementos que o individualizam são retomados na leitura muriliana, como pretendemos verificar mais adiante, captando a singularidade da igreja.

“Parafraseamos” os comentários de ambos os especialistas, para, mais adiante, serem recuperados na análise do poema, elucidando a captação dos elementos fundamentais pelo olhar atento e extasiado do poeta.

A bíblia de pedra

De acordo com Alex Nicolaeff, a Ordem Terceira franciscana era proprietária, num sítio urbano de topografia difícil, de um terreno com as seguintes qualidades: fácil de aplainar, conforme se observa na altura dos muros de arrimo; colocado diante de uma praça plana, o atual largo de Coimbra; visível a distância em todo o vale a leste e com ampla visão sobre a paisagem; num ponto central, a poucos metros do centro comercial e administrativo de Vila Rica.

² NICOLAEFF, 1986-9, p. 31-9.

³ MACHADO, 1991, p. 138-43, 170-4, 210-22, 379-84.

Em virtude disso, a implantação da igreja, no contexto urbano, se particulariza: em vez de dirigir a fachada sobre a paisagem, São Francisco contempla a cidade, estabelecendo com seus habitantes uma relação direta, de continuidade; ao mesmo tempo, independente, sem construções ao redor, oferece excepcionais condições de visão; a posição recuada do prédio propicia um adro plano, amplo e cômodo, prolongamento visual do largo de Coimbra, possibilitando a contemplação desimpedida, a partir da ladeira do Ouvidor; o espectador se aproxima do templo, em suave declive, sem as habituais distorções causadas pela convergência das verticais num ponto acima do observador; a fachada principal é iluminada de sol a sol, pois o tradicional eixo leste-oeste dos templos cristãos cede lugar à orientação norte-sul.

A grande novidade de sua planta é o rompimento com a bidimensionalidade das fachadas, isto é, São Francisco rompe o tradicional alinhamento das torres com o plano da fachada, característico da arquitetura religiosa brasileira do período colonial. Entretanto, além deste aspecto fundamental, Alex Nicolaeff destaca o refinamento, a sabedoria na manipulação dos elementos construídos, que ultrapassa o meramente utilitário e funcional, encadeando-se “um sutil desdobrar de intenções plásticas, diálogo de formas e controle visual dos espaços”.⁴

No espaço interno da nave, o quarto de círculo convexo, resultante do volume das torres na intersecção de planos, torna-se recorrente na composição. Aparece repetido quatro vezes, duas na região do nártex, e duas rebatido espontaneamente junto ao arco cruzeiro, para formar os acessos dos corredores que ladeiam a capela-mor. Resulta, portanto, na nave, a configuração de um retângulo de cantos arrematados por quartos de círculo convexos, que em planta provocam um deslizar horizontal da vista em direção ao altar-mor. Em elevação, estes mesmos quartos de círculo ascendem verticalmente como pilastras colossais que apoiam a cornija e se prolongam na pintura do mestre Athaíde.

As colunas duplas, postas em diagonal como apoio do arco cruzeiro, são artificiais enquanto estrutura, mas exatas visualmente, gerando um arco de faces inclinadas que propicia o mesmo suave deslizar da vista em direção ao altar. Evocam formalmente, e nos efeitos, o par de colunas que ladeia a porta principal da igreja.

Quanto à fachada, o ponto focal de sua composição é o círculo em relevo escultórico de São Francisco, a meia altura do conjunto. A aproximação do observador reduz gradativamente o campo visual: as torres que o definem retrocedem até desaparecer. E o quadro passa a ser delimitado pelas duas colunas. Agora,

4 NICOLAEFF, 1986-9, p. 35.

chegando a um determinado ponto no adro, o observador vê, como se emergisse do todo, uma nova composição emoldurada por formas que evocam um retábulo. O ponto focal muda de posição e desce para o medalhão inserido no coroamento da portada, aqui também a meia altura deste quadro menor.

Caracterizam-se, portanto, duas escalas de leitura: uma global, a distância, correspondente à metáfora “igreja”; e outra parcial, a partir do adro, onde o tema da metáfora é “retábulo”.

Esse dinâmico *pulsar da fachada* em duas profundidades de plano é acentuado pelo *jogo de luz e sombra*, causado pelos recessos côncavos que ligam os dois planos e, também, pela forma cilíndrica das torres, efeito que se desloca de acordo com o movimento do sol.

Sineiras e óculos ocupam as faces diagonais das torres e, assim, “olham” para os lados e de certo modo “aliviam” a visão da fachada. Tornam-se secundários, quando comparados com as grandes janelas frontais dos lados do medalhão. Nota-se, ainda, que o recorte em arco das sineiras, tanto na verga, como na base, contribui *para reduzir o seu peso virtual*.

A ocorrência de possíveis traçados reguladores na composição da fachada de São Francisco de Assis de Ouro Preto é outro aspecto que deve ser levado em consideração. Como demonstrou Sylvio de Vasconcelos, mencionado por Nicolaeff, *há uma perfeita sujeição do todo e de seus vários elementos ao retângulo áureo*, tanto no que diz respeito à fachada maior, englobando as torres, quanto à fachada-retábulo, enquadrada pelas colunas.

Outros pontos notáveis revelam ainda *uma perfeita divisão ao meio* (eixo vertical) *de toda a composição*, tanto se adotando por centro o círculo na altura da cornija, quanto, na fachada menor, o medalhão com a figura da Virgem.

Na maioria das igrejas ouro-pretanas, o retângulo resultante apresenta-se próximo ao quadrado, fato que constitui uma constante nas igrejas de duas torres laterais em Minas e uma tendência geral na arquitetura do período. São Francisco de Assis é exceção a esta regra, pois *apresenta um acentuado alongamento vertical em sua fachada*.

A última observação que se impõe é a ocorrência, nesta fachada excepcional, de um duplo código de leitura. Com efeito, “além da linguagem do código especializado, hermético e virtualmente abstrato da arquitetura, ela apresenta um código figurativo, de função narrativa e leitura direta, que nos remete às métopas e tímpanos dos templos gregos e às igrejas medievais chamadas ‘bíblis de pedra’⁵; onde

⁵ NICOLAEFF, 1986-9, p. 37.

as imagens representadas nas esculturas, pinturas e vitrais forneciam *ensinamentos* diretos às populações iletradas.

Na igreja de São Francisco de Assis, a gradativa exteriorização de elementos decorativos de caráter antropomórfico (anjos, figura da Virgem etc.), empregados na talha dos interiores, culmina na criação de uma *cena completa* no espaço circular geralmente reservado ao óculo da fachada. Nela, o santo franciscano é representado de joelhos e braços abertos diante da figura do Cristo, reproduzindo a cena do milagre do Monte Alverne.

A inquieta obra-prima do barroco mineiro

De acordo com Lourival Gomes Machado, em *Barroco mineiro*, São Francisco de Assis teve a fortuna de construir-se rapidamente. Suas obras ergueram-se e completaram-se entre 1765 e 1810, favorecendo uma esplêndida harmonia. A inspiração total do templo proveio de um mesmo artista – Aleijadinho.

Há, em São Francisco, uma *maior barroquização da fachada*, o que se explica, em grande parte, pelo próprio sítio em que se plantou. Entretanto, a movimentação da fachada não se dirige aos efeitos teatrais nem permite que, para tal fim, a decoração domine o conjunto. Pelo contrário, nota-se que a *arquitetura é a arte condutora, enquanto o decorativo bastou-se com aparecer como arte complementar*. Nem por isso o elemento decorativo baixou à condição de simples embelezamento apostado posteriormente à construção. Por exemplo, as pilastras (torre e projeção anterior da frontaria) são peças de sustentação dos muros e obras de decoração; o pórtico funde o funcional (ombreira e degraus) com o ornato (escudo e anjos) num só e mesmo estilo.

Desde os fundos, a planta mostra-se inquieta e divide-se em três corpos distintos onde a funcionalidade estaria satisfeita com a linha pura. *Mas a arte exigiu mais e lançou os três corpos complementares da sacristia, da capela-mor e da nave, sendo este mais pronunciado em largura e na altura das telhas*.

As torres circulares só se prendem à planta baixa pelo raio da base e, por isso, *atirando ao espaço livre metade de seus cilindros*, emprestam um impulso inaudito ao conjunto. Plasticamente pertencem, por inteiro, tanto à fachada lateral quanto à frontaria, pois entregam metade da sua fisionomia tanto a uma como à outra. Mas, por livrar-se da massa total, avançando metade de seu volume para além dos alicerces da nave, adquirem uma função dupla e, na aparência, paradoxal, de limite e transição entre os lados e a frente da igreja.

A partir das torres, como se fossem continuar a linha lateral, mas já infletindo a 45 graus sobre o eixo longitudinal da construção, projetam-se duas paredes

estreitas e altas, vazadas por uma porta falsa e por uma janela com sacada, que permitem à frontaria propriamente dita libertar-se nas duas dimensões dos elementos que, no esquema normal da igreja histórica brasileira – duas torres e uma frontaria central arrematada em triângulo – a prenderiam à esquerda e à direita.

Limitam a frontaria duas grandes colunas de pedra arenosa e rosada, que sobem para desenharem, por sobre os capitéis, sempre em pedra, duas asas poderosas. Estas, renunciando um grande frontão, no entanto, logo se interrompem. O verdadeiro frontão nasce, na verdade, do interior desses elementos e, esbatendo seu triângulo estrutural *em curvas vagarosas*, encaracola-se em volutas e coroa-se pelo poderoso supedâneo da cruz de Lorena ladeada por duas esferas flamejantes. A linha inferior do frontão, que coincidiria com a cornija vinda do teto da nave, atravessando as torres e alinhando-se pelos capitéis das colunas fronteiras, suspende-se num semicírculo que acaba de desfazer a configuração habitual do acabamento em triângulo. O recurso é conhecido, *mas aqui a sugestão duma linha livre é mais acentuada e mistura-se, portanto, à norma barroca.*

Guarda-se, do estilo adotado, a característica principal que é o *contínuo movimento das massas e linhas*. De fato, os três planos que compõem a fachada de São Francisco (dos quais um só é, na verdade, plano, pois os outros alternam côncavos e convexos) imprimem o *movimento em profundidade*. De sua parte, o arqueamento semicircular da cornija, o arremate altaneiro do frontão e, sobretudo, os vazamentos da porta e das janelas impõem o *ritmo ascensional* que se reencontra, lá em cima, nas sineiras que não olham de frente, mas buscam a orientação das quatro esquinas.

O espaço que sobra ao elemento decorativo extra-arquitetônico é pouco: a portada e, mais acima, o lugar destinado ao olho de boi. A nota rosada do itacolumito, material de que são feitas as pilastras, solicita uma coloração complementar. E “a arquitetura, já de si tão leve e agitada, exige que a escultura se rendilhe e se componha em verdadeiros planejamentos; numa palavra: pedra-sabão”⁶, vindo contrastar o cinza azulado com o róseo esmaecido.

O arquitetônico e o ornamental confluem, pois, para o mesmo fim. “O barroco que estamos habituados a ouvir descrever como forma paradoxal, desordenada e contraditória, mostra-se coerente, organizado e *assente numa lógica assaz rígida*”⁷.

Quanto ao interior de São Francisco de Assis, nele os púlpitos de Aleijadinho, em pedra-sabão, repetem a função das torres na fachada: são o fim da nave

⁶ MACHADO, 1991, p. 216.

⁷ MACHADO, 1991, p. 218. (O grifo é nosso.)

(*dentro* da nave é que se colocam, geralmente, os púlpitos) e o começo da capela-mor. Seu papel de transferidores é reforçado pela situação do arco-cruzeiro. O caráter paradoxal dessas obras-primas consiste em deter o espectador no corpo principal da igreja e atrair a atenção do fiel para a cena do sacrifício. Trata-se de um “estranho pórtico que não deveria ser ultrapassado”⁸, pois os púlpitos ensinam ao pecador que *não se permite uma participação no sagrado, senão pela ascese espiritual dos que se humilham*.

Na capela-mor, encontra-se um altar que vagamente imita as linhas da fachada e, sobretudo, seu movimento. Talvez *instigado pela luz* – peculiar a São Francisco, onde o dia penetra com relativa liberdade – o artista idealizou, bem por sobre o retábulo, uma composição complexa e ordenada. Trata-se das figuras da Trindade, estátuas que se inclinam entre as paredes do fundo e o forro da capela – “um Deus-filho ressurreto de um Deus-pai de severa e poderosa fisionomia sem qualquer marca de velhice, sobrevoados pelo Espírito Santo”.⁹

A linguagem do poema “São Francisco de Assis de Ouro Preto”

Como o discurso muriliano apreende o objeto cultural? Como se configuram no poema os traços individualizadores do templo cristão a que faz referência o título?

Na etapa anterior deste estudo, procuramos captar os elementos essenciais da igreja, a partir do exame da obra-prima do barroco mineiro, feito por dois especialistas na arte de Minas Gerais – Alex Nicolaeff e Lourival Gomes Machado.

Agora passamos a observar a apreensão dos aspectos arquitetônicos e escultóricos na tessitura poética, o que nos leva, num momento inicial, a reconhecer e a comentar vários recursos estilísticos do âmbito do som, da palavra e da frase, enfatizando a pertinência do léxico selecionado pelo eu lírico.

O poema apresenta vinte e dois versos, redondilhas maiores, excetuando-se o sétimo, um octossílabo. Justamente o sétimo verso, que se diferencia dos outros quanto à métrica, traduz, no plano da expressão e do conteúdo, a “lógica rígida” destacada por Lourival Gomes Machado enquanto uma das chaves do entendimento do barroco exemplificado por São Francisco de Assis de Ouro Preto. Traçados reguladores presidem a construção da igreja, assim como o poema espelha a sua própria regularidade, ambos “recriados na razão, em número, peso, medida”.

⁸ MACHADO, 1991, p. 220.

⁹ MACHADO, 1991, p. 221.

A quebra intencional do ritmo, no sétimo verso, chama a atenção dos leitores para o próprio fazer poético que parece recuperar, na sua busca consciente da medida, as intenções do arquiteto de São Francisco: sujeitar o todo e seus vários elementos ao número áureo, isto é, a um dinamismo equilibrado; reduzir o *peso* virtual do monumento por meio de uma série de soluções, entre elas o rompimento com a bidimensionalidade da fachada, conferindo-lhe esplêndida harmonia.

Sendo a *leveza* ou a soltura uma das características particulares de São Francisco, o /s/ inicial da palavra “solta”, ao abrir o poema, acaba por ressoar em todos os versos em que se amenizam, por força das sibilantes, os sons duros, secos ou explosivos. A consoante nasal /m/, dita mole, doce, harmoniza-se com a mesma ideia de uma igreja “suspensa” no ar, além de insistir na importância que o sujeito lírico confere à criação *humana* deste espaço religioso: “forma”, “geometria”, “molde”, “medida”.

Já a vibrante dupla /R/, sozinha ou em grupo com oclusivas, se ajusta à noção de vibração, de atrito com a *pedra* de que a igreja é “recriada”, por meio da *razão*.

Outro traço individualizador do monumento, resgatado pela camada sonora do poema, é a *luz* por ele refletida. Sendo a fachada iluminada de sol a sol, devido ao eixo norte-sul do templo, e penetrando o dia na nave e na capela com relativa liberdade, justifica-se o destaque dado à “brancura” da igreja, a que se presta a sonoridade da vogal /a/, distribuída em muitos versos: “Clara vitória da forma”, “Recriada na razão”, “Balanço de reta e curva”, “Levanta a alma ligeira, / à sua Pátria natal”, “Signo de alta brancura”.

Também peculiar a São Francisco, a planta que se mostra *inquieta* desde os fundos, o contínuo movimento de massas e linhas, as *curvas* vagarosas. A alternância vocálica em “Balanço de reta e curva” mimetiza o pulsar da fachada.

A aliteração do /l/ corrobora a sensação do fluir da luz: “balanço”, “Levanta a alma ligeira”. Recupera-se, no plano da expressão, o suave *deslizar* da vista que o espectador experimenta tanto ao se aproximar do templo, quanto ao penetrar em seu interior, como bem o descreve Alex Nicolaeff. Além disso, reitera-se a ideia de elevação da alma de uma dimensão terrena para uma esfera sagrada, propiciada pela contemplação da igreja.

Ainda, em nível sonoro, destaca-se a ressonância nasal que torna as vogais aptas a exprimirem sons velados, prolongados, como algo que reverberasse dentro do templo, sobretudo no décimo quinto verso quando se destaca a figura “rastejante” do Mestre Aleijadinho.

Observando-se a estrutura morfossintática, dois adjetivos – “solta” e “segura” – com função de predicativo do sujeito, delineiam, de imediato, a fisionomia

ambígua, paradoxal e complexa da igreja de São Francisco de Assis, o sujeito a que se referem tais atributos.

Mas, em que consiste esse caráter complexo do monumento? Rompendo com a bidimensionalidade da fachada, as torres recuadas pertencem por inteiro tanto à frontaria quanto à fachada lateral, e adquirem, assim, segundo Lourival Gomes Machado, a função “paradoxal”, aparentemente, de limite e de transição entre a frente e os lados da igreja. Se São Francisco obedecesse ao esquema tradicional brasileiro, as torres laterais “prenderiam” a frontaria à esquerda e à direita. E o fato de retrocederem até desaparecer, à medida que o observador se aproxima do templo, confere a São Francisco um caráter “oscilante”, fruto de um seguro e calculado projeto arquitetônico, corroborando a tese de Affonso Ávila sobre o primado do visual na cultura barroca mineira, em *O lúdico e as projeções do mundo barroco*.

O poema assenta num forte paralelismo, aproximando, sintaticamente, os elementos que vêm separados por ponto e vírgula. Trata-se de uma série de apostos que, além de explicarem ou especificarem o fundamental – a igreja – metonimicamente se substituem a ela: “clara vitória da forma”; “balanço de reta e curva”; “repouso da cruz cansada”; “signo de alta brancura”; “aposento da Trindade e mais da Virgem Maria”; “traslado, em pedra vivente, do afeto de um sumo herói”. Note-se que o núcleo é sempre um substantivo acompanhado de uma expressão qualificativa, em função de adjunto adnominal. Mas a ânsia de caracterização não se detém aí, e, ainda, alguns apostos se desdobram em orações adjetivas, tal qual a própria ornamentação da igreja vai-se desdobrando em formas que, por sua vez, geram outras formas... surpreendendo, constantemente, o observador.

A invenção de um “molde abstrato” por Aleijadinho parece nortear toda a percepção do poeta que constrói seus versos sobre uma linha tênue entre o concreto e o abstrato. Analisando-se o aposto “traslado, em pedra vivente, do afeto de um sumo herói”, espécie de síntese de tudo o que a igreja de São Francisco representa, verificam-se várias tensões. O substantivo “traslado” significa cópia, modelo, imagem. Em sentido figurado, corresponde à ideia de exemplo, lição. O termo “traslado do afeto” possibilita a visualização arquitetônica e escultural, idealizada por Aleijadinho, por meio da “pedra vivente”, oxímoro chave para o entendimento do poema.

O adjetivo “vivente”, oriundo de verbo, carrega a ideia de ação duradoura, com que personifica o substantivo “pedra”, retirando-o de sua imobilidade e conferindo-lhe um pulsar. Essa impressão, diante dos olhos do espectador, é acentuada pelo jogo de luz e sombra, causado pelos recessos côncavos que ligam os dois planos da fachada, e pela forma cilíndrica das torres – efeito que se desloca de acordo

com o movimento do sol. E, no poema, o efeito contrastante se transfere para a caracterização de Mestre Aleijadinho, o mestiço “de sombra e luz”.

Mas não se esgota aqui o significado da palavra “vivente”, polissêmica. Trata-se do próprio projeto poético de Murilo Mendes – encontrar o transcendente no imanente. Se São Francisco, embora pedra, vive, é porque nesta alta realização humana subsiste o sagrado em virtude mesmo do seu notável poder de invenção, equilibrado entre o saber e o sentir.

E vive porque exprime a capacidade de o homem juntar seu braço ao do Cristo, dentro de uma mentalidade barroca ainda viva em Murilo, dada a sua religiosidade terrenalizada. Assim, o reencontro do homem consigo mesmo, e, portanto, com o deus que nele subsiste sempre, se dá por meio do símbolo da mais alta brancura e da vitória de humana geometria, atravessando as sombras e as luzes que existem, contraditoriamente, em cada um de nós.

“Levanta a alma, ligeira, à sua Pátria natal” – tal oração é a única que aparece independente no poema, sem se subordinar a qualquer termo. Implica um movimento ascensional, presente também no adjetivo “alta” e implícito na mensagem transmitida pelos versos no seu todo, cujo clímax ocorre na imagem final, do homem igualado a Cristo. Tal ritmo ascensional é imposto pela própria configuração da igreja. Enquanto, na maioria das igrejas ouro-pretanas, o retângulo resultante da fachada ladeada por duas torres aproxima-se do quadrado, São Francisco de Assis apresenta um acentuado alongamento vertical em sua fachada, aspecto distintivo destacado por Alex Nicolaeff e Lourival Gomes Machado. Como se a fome de infinito do homem barroco aqui encontrasse a sua mais adequada representação.

Atendo-se, ainda, à configuração morfossintática do poema muriliano, percebe-se a opção por sintagmas nominais, em vez de frases completas simples, no esforço de se aproximar da matéria de que São Francisco é feita, ou melhor, de abstrair as linhas mestras do plano e sua simbologia, tal qual Aleijadinho o idealizou. Talvez os raros momentos de distensão discursiva, como os versos 9, 10, 18, 21 e 22, se justifiquem pela presença na capela e na fachada de elementos decorativos de caráter antropomórfico e de cunho *narrativo*.

Segundo Alex Nicolaeff, teríamos a ocorrência, na fachada de São Francisco, de um duplo código de leitura: além da linguagem virtualmente abstrata da arquitetura (que o poeta tão bem soube captar), temos a linguagem figurativa e de função narrativa, das esculturas: o medalhão com a figura da Virgem cercada de anjos, inserido no coroamento da portada; e, mais acima, o círculo em relevo escultórico de São Francisco, representando a cena do Monte Alverne, traduzido pelo

poeta como um “ensinamento”: o santo superaria as contradições entre o profano e o sagrado, harmonizando a natureza humana e a divina.

No intuito de apreender os traços essenciais da igreja, os termos se substituem uns aos outros, numa relação de contiguidade, e se complementam mutuamente. A característica “solta” ou “suspensa no espaço” é retomada por “balanço de reta e curva”; outra característica fundamental, “segura”, é reforçada por “repouso da cruz cansada” e “apostento da Trindade”. Já os substantivos “signo”, “recorte” e “traslado” recuperam “forma” e “molde”.

Entretanto, o que se apreende é uma “forma instável”, um contínuo movimento de massas e linhas, tradução de um modo de ver o mundo, marcado pela inquietação, ou pela busca de uma unidade possível diante dos componentes fortemente antitéticos da existência: luz e sombra, alta brancura e bicho rastejante.

Considerações finais

Tal qual a igreja, equilibrada entre o que parece suspenso no ar e o que se encontra em repouso na terra, o poema, embora marcado pela “medida”, equilibra-se sobre antíteses e oxímoros, transmitindo ao leitor a mesma sensação paradoxal despertada no espectador pela forma “oscilante” e pelo ritmo “ascensional” da igreja – o incontido dentro dos limites.

O impulso unificador preside não só à construção do templo ouro-pretano, mas também à sua tradução poética por meio de metáforas que se acumulam na única estrofe de vinte e dois versos, por um processo de enumeração, este essencialmente barroco.

“São Francisco de Assis de Ouro Preto”, oriunda de um contexto histórico-cultural barroco, emerge reconstruída pelo discurso poético muriliano. Tanto o projeto arquitetônico de Aleijadinho quanto o projeto literário de Murilo Mendes alcançam perfeito equilíbrio entre saber, sentir e poder: forma e emoção se entrelaçam na busca do transcendente, partindo de uma obra-prima humana. O diálogo entre as artes, mais uma vez, nos ensina um novo modo de olhar, acima da precariedade de nossas contingências.

Referências

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 2 ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Linha D'Água (Online), São Paulo, v. 27, n. 2, p. 53-65, dez. 2014

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T.A. Queiroz/EDUSP, 1997.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NICOLAEFF, Alex. Aspectos da arquitetura da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto. In: *Barroco*. UFMG, n.14, 1986-9.

Recebido: 30/08/2014.
Aprovado: 09/11/2014.