

Imagens e Memórias na Construção da Cidade de Belo Horizonte

Antonio Milton Signorini

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes

Imagens e Memórias na Construção da Cidade de Belo Horizonte

Antonio Milton Signorini

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Maria do Céu Diel de Oliveira

Belo Horizonte
2017

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Signorini, Antonio, 1963-
Imagens e memórias na construção da cidade de Belo Horizonte
[manuscrito] / Antonio Milton Signorini. – 2017.
132 f. : il.

Orientadora: Maria do Céu Diel de Oliveira.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Belo Horizonte (MG) – História – Teses. 2. Memória coletiva –
Teses. 3. Arte e fotografia – Teses. 4. Fotografia documentária – Teses.
5. Cartões postais – Teses. 6. Artes – Teses. I. Oliveira, M. C. D., 1962-
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.

CDD 700.108

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **ANTONIO MILTON SIGNORINI** Número de Registro **2015655497**

Título: **“Imagens e memórias na construção da Cidade de Belo Horizonte”**

Prof. Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira.– Orientadora - EBA/UFMG

Prof. Dr. Marco Antonio Farias Scarassati.– Titular - FAE/UFMG

Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha– Titular – EBA/UFMG

Prof. Dra. Maria Regina Emery Quites – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 11 de abril de 2017.

A minha mãe, Maria Emília C. Signorini

Em Maurília, o viajante é convidado a visitar a cidade ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões-postais ilustrados que mostram como esta havia sido: a praça idêntica mas com uma galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivos. Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais e prefira a atual, tomando cuidado, porém, em conter seu pesar em relação às mudanças nos limites de regras bem precisas: reconhecendo que a magnificência e a prosperidade da Maurília metrópole, se comparada com a velha Maurília provinciana, não restituem uma graça perdida, a qual, todavia, só agora pode ser apreciada através dos velhos cartões-postais, enquanto antes, em presença da Maurília provinciana, não havia nada de gracioso, e ver-se-ia ainda menos hoje em dia, se Maurília tivesse permanecido como antes, de qualquer modo a metrópole tem este atrativo adicional – que mediante o que se tornou, pode-se recordar com saudades daquilo que foi.

Evitem dizer que algumas vezes cidades diferentes sucedem-se no mesmo solo, com o mesmo nome, nascem e morrem sem se conhecer, incomunicáveis entre si. Às vezes, os nomes dos habitantes permanecem iguais, e o sotaque das vozes, e até mesmo os traços dos rostos; mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodar. É inútil querer saber se estão melhores do que os antigos, dado que não existem relação entre eles, da mesma forma que os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília. (Calvino, 2005)

Resumo

O processo de construção da cidade de Belo Horizonte deu-se dentro da perspectiva de construção de memórias, do esquecimento e do apagamento. Há, por um lado, a substituição da memória histórica recente pela memória oficial, edificada através dos mecanismos de esquecimento e apagamento. Por outro lado, permanecem as memórias individuais e coletivas, cultivadas e compartilhadas a despeito da história oficial, sendo preservadas por guardarem os fundamentos da construção das identidades e suas tradições. O apagamento foi promovido primeiramente pela remoção de toda a população do vilarejo existente, a fim de que o lugar fosse habitado com uma população nova e múltipla em suas origens, possuidora de identidades, hábitos e tradições plurais, carregada de afetos, desafetos, expectativas, especulações e impressões sobre a nova localidade e um novo regime de governo. Uma população que deverá aderir a uma nova ordem da qual pouco ou nada sabe, mas cujo objetivo é alinhar o país às nações mais civilizadas em direção ao progresso. A adaptação da sociedade, que não havia tido tempo suficiente para assimilar a nova estrutura social surgida a partir da abolição, já não teria sido fácil em condições favoráveis – sob um regime de governo coeso, claro e com um projeto educativo amplo. Mas não foi este o caso. Pelo contrário, o processo foi deflagrado por uma elite que sequer tinha consenso sobre a forma que a República assumiria.

Abstract

The process of building the city of Belo Horizonte occurred within the perspective of building memories, oblivion and erasure. There is, on the one hand, the substitution of recent historical memory for official memory, built through the mechanisms of forgetting and erasing. On the other hand, individual and collective memories remain, cultivated and shared despite the official history, being preserved for guarding the foundations of the construction of identities and their traditions. The erasure was first promoted by the removal of the entire population of the existing village, so that the place was inhabited with a new and multiple population in its origins, possessing plural identities, habits and traditions, loaded with affections, Speculations and impressions about the new locality and a new regime of government. A population that must adhere to a new order about which they know little or nothing, but whose goal is to align the country with the more civilized nations toward progress. The adjustment of society, which had not had enough time to assimilate the new social structure that had emerged from the abolition, would not have been easy on favorable terms - under a cohesive regime of government, clear and with a broad educational project. But this was not the case. On the contrary, the process was triggered by an elite that did not even have a consensus on the form the Republic would take.

Lista de Ilustrações

- Figura 1:** imagens do Museu de Antropologia Criminal Cesare Lombroso e ilustrações de *L'uomo delinquente*, 1887. Página: 37
- Figura 2:** De Humana Physiognominia, Giambattista Della Porta -1586 . Página:
- Figura 3:** Desenhos de fisiognominia de Charles Le Brun. Página: 40-43
- Figura 4:** Largo da Matriz. Gabinete fotográfico, 1894. Revista Geral dos Trabalhos. Página: 51
- Figura 5:** Capela de Santana. Gabinete fotográfico. Página : 52
- Figura 6:** População local. Fonte: Gabinete Fotográfico. Página: 54
- Figura 7:** Rancho das papudas. Fonte: Gabinete fotográfico. Página: 56
- Figura 8:** Émile Rouède largo da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem. 1894. Museu Abílio Barreto. Página: 60
- Figura 9:** Planta geral da Cidade de Minas de Aarão Reis – 1895. Página: 79
- Figura 10:** Esquemas das Cidades Jardins propostos por Howard. Página: 80-81
- Figura 11:** Planta Geral da Cidade de Minas. Escala 1:10.000 (1895). Página: 87-89
- Figura 12:** vista da Avenida Afonso Pena. 1930. Página: 95
- Figura 13:** vista da Praça Raul Soares. Página: 97
- Figura 14:** vista da Praça e do Palácio da Liberdade. Página: 98-99
- Figura 15:** desenho dos jardins do Palácio de Versalhes de Le Notre. Página: 100
- Figura 16:** vista aérea do Arco do Triunfo, Paris. Página: 100
- Figura 17:** Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem. Fonte: Arquivo Público Mineiro. Página: 102
- Figura 18 A-B:** Acima: Projeto original do Parque Municipal de Paul Villon
Abaixo: imagens do projeto, do mapa atual e vista de satélite do parque.
Páginas: 103
- Figura 19:** Praça da Liberdade projeto Paul Villon. Fonte: Arquivo Público Mineiro. Página: 104
- Figura 20:** Postais da Praça da Liberdade. Projeto Paul Villon. Fonte: A. P. Mineiro. Página: 107-108
- Figura 21:** Vista da Praça da Estação Ferroviária. Página: 110
- Figura 22:** Prédio da Estação Ferroviária. Página: 111
- Figura 23:** Teatro Municipal (no alto), inaugurado em 1909, demolido para dar lugar ao Cine Metrópole (inaugurado em 1942) foi demolido na década de 1980. Página: 115

Figura 24: Prédio da antiga sede dos Correios (acima). Demolido para a construção dos edifícios Sul-América e Sulacap (década de 1940). Página: 116

Figura 25: acima: Castelino da Praça (1925) demolido para a construção do Edifício Niemeyer na Praça da Liberdade. Página: 117

Figura 26: acima: Escola de Aprendizes Artífices demolido para a construção dos edifícios do Conjunto JK abaixo: Praça Raul Soares com o Conjunto JK à direita. Página: 118

Figura 27: acima: Altar confeccionado para o II Congresso Eucarístico Nacional (1947) na praça Raul Soares. Abaixo: vista da Praça Raul Soares na ocasião do Congresso Eucarístico . Página: 119

Figura 28: acima: postais do Prédio da Feira Permanente de Amostras e vista panorâmica da Praça Rio Branco. Abaixo: Estação Rodoviária inaugurada em 1971. Página: 120

Figura 29: acima: vista da Praça da República, atual Afonso Arinos em seu formato original. Abaixo: vista da Praça Afonso Arinos em seu novo formato. Página: 121

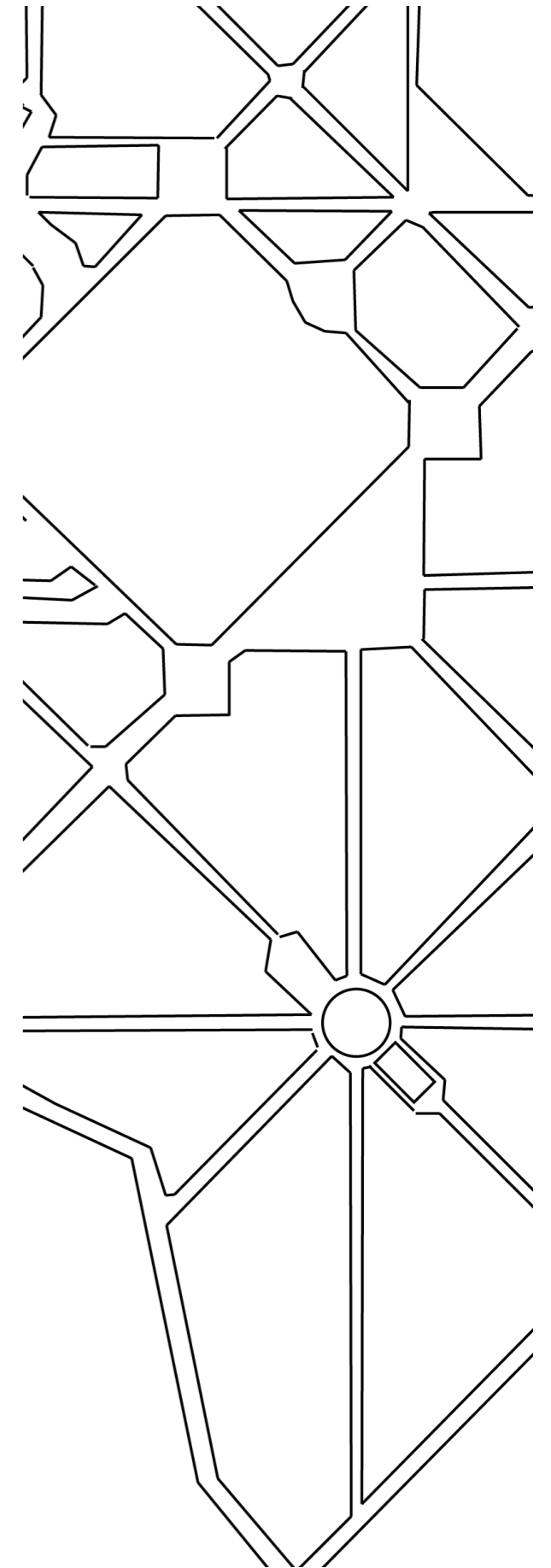
Figura 30: acima: cartões do Ponto de Bondes, demolido para a construção de um novo Abrigo (abaixo), mercado de Flores e hoje é um centro de informações turísticas. Página: 122

Figura 31: acima: cascata natural no Parque Municipal de Belo Horizonte. (Série de primeiros postais da cidade editados em 1902 por Francisco Soucasaux). abaixo: vista panorâmica da Av. Afonso Pena na década de 1960. Página: 123

Figura 32: Postal comemorativo da posse do governador Raul Soares em 1922. Praça da Liberdade com a decoração confeccionada para a visita dos reis belgas à capital. Página: 124-125

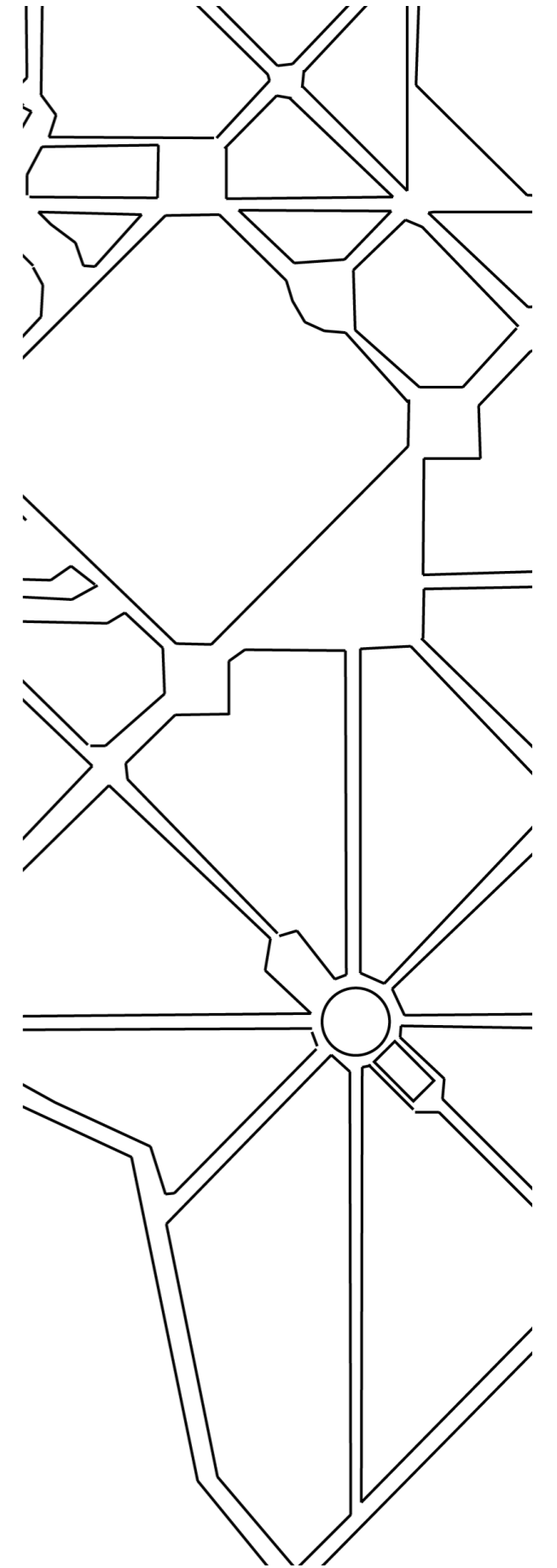
Sumário

1. Introdução	023
2. Apagamentos	029
3. Afetos	061
4. Memória e Apagamento	071
5. Cidade Ideal	077
6. Cidade dos cartões postais	093
7. Considerações Finais	112
Referências	127



1

Introdução



Na estante, dois antigos álbuns de fotografias com capa dura e acabamento em couro, contendo fotografias fixadas por cantoneiras. Para proteger as imagens, uma folha de papel de seda entre as páginas. Um deles, um álbum com retratos de família: meus avós, meus pais jovens, tios, formaturas, casamentos, grande parte das pessoas já falecidas e que não cheguei a conhecer. Um álbum que creio comum a todas as famílias daquela época. O outro, que sempre despertou curiosidade e interesse, continha fotografias da cidade de Belo Horizonte. Imagens em preto e branco dos principais locais da cidade: praças, ruas, avenidas, casas e prédios. Na minha infância, reconhecer naquelas imagens alguns locais da cidade exercia um grande fascínio. Se aquelas imagens já representavam muito pouco a cidade de Belo Horizonte da minha infância, hoje estas fotografias se apresentam como imagens de um outro lugar. São imagens escolhidas para representar o passado da cidade do presente.

Suponho que o propósito de se fazer um álbum como esse, veio de uma relação afetiva com a cidade no período da infância e juventude de seus autores, nos anos de 1930 e 1940. Pessoas que, assistindo a transformação da cidade e vaticinando seu desaparecimento, decidiram guardar as lembranças através das imagens de um lugar que vivenciaram. Imagens que pudessem evocar suas memórias. Sempre que eu via e revia este álbum, percebia que as imagens eram permeadas de descrições de fatos curiosos e anedóticos ocorridos, de informações históricas, localizações dos prédios, das praças e de várias coisas que já não existiam. Estas descrições nem sempre eram coincidentes, pois cada um de seus autores falava a partir das memórias pessoais evocadas por aquelas imagens. Entretanto, havia a lembrança de um ponto em comum em todas as vozes: elas enfatizavam a beleza da cidade. Descreviam a elegância das pessoas, do comércio, das salas de cinema e, sobretudo, chamavam a atenção para o cuidado e a beleza dos jardins, do parque municipal, das ruas arborizadas e das praças. Uma beleza que já não existe na cidade.

Quando eu questionava sobre a causa de seu desaparecimento, a resposta era uma só: o progresso. Assim esta beleza passou a existir para mim como possibilidade de construção real ou imaginária. Memórias que não eram minhas, mas das quais tenho lembranças e se tornaram indissociáveis das imagens e dos afetos que criei a partir deste lugar.

Hoje é comum vermos imagens como aquelas do álbum - imagens do passado - impressas em grandes formatos nas paredes de supermercados, drogarias e locais onde se queira atestar a ideia de tradição. Mostrando que aquele estabelecimento comercial faz parte da tradição, mas que está comprometido com o desenvolvimento.

Cidades como *Maurília* descrita por Ítalo Calvino em *Cidades invisíveis* são apresentadas através de imagens de um passado de belezas - legitimadoras de afetos, justificando e impondo o presente comprometido com uma opção deliberada pela transformação da cidade provinciana em uma metrópole: imagens de uma cidade que não mais existe. Belo Horizonte é esse tipo de cidade. Construída no apagamento do passado, evocando-o sempre que necessário, através de antigas imagens que possibilitem reforçar seu compromisso com o desenvolvimento e que de alguma forma sinalizem para existência do passado memorável, da tradição.

Imagens do *apagamento*, do *desenvolvimento* e da *tradição* conduzirão este trabalho. O apagamento é uma ação deliberada que visa o esquecimento. Ao apagar algo, existe o desejo de que o fato seja esquecido, ou ainda, corrigido. O desenvolvimento apresenta-se, aqui, vinculado à ideia de progresso onde o apagamento apresenta-se como uma consequência natural. Da tradição fazem parte as memórias evocadas pelas imagens, constantemente recriadas, reeditadas e ressignificadas para justificar as ações no presente e fundamentais na construção da *identidade*.

Por um lado, as imagens do álbum da cidade de Belo Horizonte - assim como as que ocupam os espaços da cidade - são como seus cartões-postais, pois evocam a tradição notadamente vinculada à cultura francesa do século XIX, afastando-se totalmente do passado colonial e imperial brasileiro. São convenientemente utilizadas para reafirmar o

26 caráter cosmopolita, mostrando o passado da cidade que, comprometida com o desenvolvimento, inevitavelmente abriu mão de sua beleza para se tornar uma metrópole. Por outro lado, as imagens vinculadas ao passado colonial são reeditadas pelo movimento modernista, que, na busca por uma identidade nacional, fez incursões pelo interior do país. O interior de Minas Gerais com suas cidades históricas foi revisitado, e imagens produzidas principalmente por Tarsila do Amaral tornaram-se icônicas, atribuindo-as o caráter ingênuo, através das cores e da simplificação das formas. Posteriormente Alberto da Veiga Guignard imprime em suas representações da cidade de Ouro Preto o caráter lírico, criando a atmosfera poética de suas paisagens, das arquiteturas e das festas religiosas, no espaço flutuante, não gravitacional e essencialmente simbólico. É provável que seja a partir dessas imagens que hoje construímos o que costumamos chamar de *tradições mineiras*, muito cultivadas também em Belo Horizonte. Esta identidade está ligada à simplicidade e aos hábitos interioranos como o gosto pelo uso do fogão a lenha, da culinária ligada às fazendas, da religiosidade, da poesia, da musicalidade, da oralidade e tantas outras imagens e sons, agora plenamente destituídas e expurgadas da escuridão, dos crimes, dores, sofrimentos, da usura, da escravidão, do ódio e da corrupção. São sequências de apagamentos e esquecimentos que recriaram a imagem da tradição ligada ao passado.

São dois conceitos de tradição aparentemente conflitantes ou até mesmo opostos que se fundamentam basicamente num mesmo princípio: o apagamento das imagens do passado, substituindo-as por outras artificialmente criadas para legitimar a cidade do presente. O constante apagamento do passado é que parece-me ser a genuína tradição da cidade de Belo Horizonte. Retornarei e evocarei sempre que necessário o álbum de fotografias e a cidade dos cartões-postais numa tentativa de compreender este processo.

O objetivo inicial do presente estudo foi a compreensão do Mito fundador da cidade de Belo Horizonte através das imagens. O ponto de

partida para o trabalho foi uma série de questionamentos e inquietações surgidas ao ver e rever o antigo álbum de fotografias da cidade. Para o desenvolvimento desse projeto optei, em acordo com a orientadora, pela adoção de metodologia inspirada no método de trabalho Warburgiano na criação do *Atlas minemosine* - onde o autor agrupou imagens por vezes anacrônicas e ordenadas não sob o aspecto cronológico ou historiográfico, criando agrupamentos (em pranchas) que permitissem múltiplas leituras a partir das relações suscitadas pela aproximação dentre as imagens. Nesta dissertação trato das imagens apresentadas e/ou evocadas no decorrer da pesquisa. A escolha se deu não só por possíveis afinidades, mas sobretudo por possíveis ruídos ou dissonâncias ao observar as imagens pertencentes à narrativa histórica oficial. 27

Busco criar relações entre essas imagens como forma de aproximar-se da construção do pensamento no processo de suas criações. As múltiplas imagens afloradas no decorrer dos estudos, sejam nos textos escritos, sejam nas imagens produzidas nos tempos da criação da nova capital, foram selecionadas e agrupadas por afinidades e dissonâncias: imagens do arraial do Curral Del Rei, da população do arraial, dos projetos e plantas originais da cidade, das fotografias, e documentos.

Inicialmente, ao estudar o desenho do engenheiro Aarão Reis para a construção da nova capital do estado de Minas Gerais, conjuntamente com os textos e as imagens produzidas pelo gabinete fotográfico, publicados na Revista Geral dos Trabalhos da Comissão Construtora da Nova Capital, chamou-me a atenção a forma como eram descritas as edificações e principalmente a população do antigo arraial, ficando claro o que chamo de *projeto de apagamento*, não só das edificações, mas principalmente da população e de qualquer elemento que pudesse evocar as lembranças do passado. As descrições de Nunes Leal e do jornalista Alfredo Camarate sobre os aspectos aparentes da população levaram-me às imagens dos tratados de fisiognomia de Della Porta e Le Brun e frenologia de Lombroso e às teorias raciais ligadas à teoria evolucionista de Darwin e aos fundamentos positivistas de *ordem e progresso* adotados

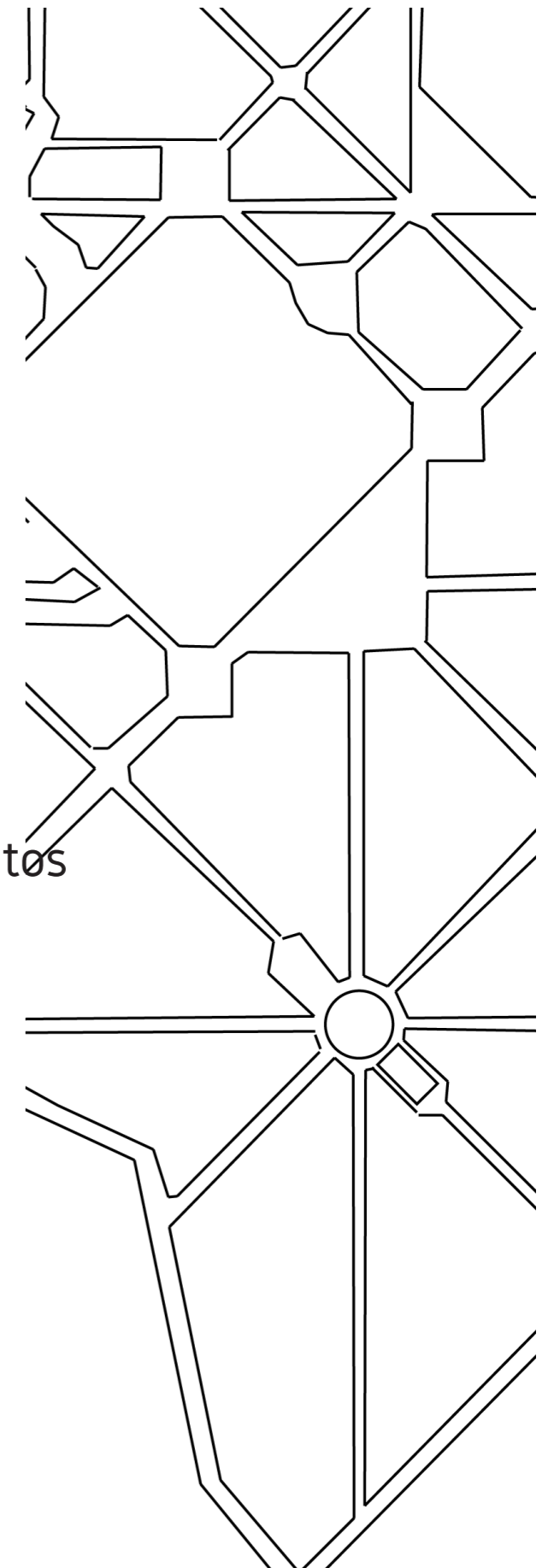
A criação de uma imagem potente da República – a imagem de uma cidade que acolhesse duas esferas de poder, uma estadual e outra municipal: a capital do estado de Minas Gerais - que exprimisse, evocasse, e ao mesmo tempo seduzisse através de um programa pedagógico contundente dos ideais da nova república. Esse foi certamente o projeto político e pedagógico mais claro de promoção do apagamento e do esquecimento das memórias do passado, atendendo à urgência de divulgar e difundir novos paradigmas que substituiriam os do império, da escravidão e do colonialismo.

O desenho do projeto da cidade foi a imagem “publicitária” divulgadora dos ideais republicanos porque propunha uma nova forma de concepção de cidade, essencialmente oposta às cidades brasileiras surgidas no período colonial. O projeto aponta não apenas para um desenho racional de cidade dentro dos princípios positivistas e higienistas dominantes no final do século XIX, mas propõe uma nova forma de vida urbana, de deslocamentos, de morar, de convivência, de lazer, de organização e hierarquização dos espaços - poder estadual, municipal - áreas residenciais, hospitalares, escolares, comerciais. Propõe, ainda, uma delimitação clara das áreas urbanas, suburbanas e rurais.

O projeto autoral de Aarão Reis pressupõe uma cidade como uma forma completa, fechada e absolutamente controlada. Esta concepção de cidade levou-me às imagens das cidades utópicas da literatura de Thomas More, Campanella, aos desenhos das cidades ideais do renascimento, à cidade jardim de Howard, aos espaços grandiloquentes do barroco que orientam o projeto de Paris de Hausmann, o projeto de Washington, da cidade de La Paz e tantas outras cidades concebidas como espaços de poder.



Apagamentos



30 2. Apagamentos

Com a proclamação da República, o arraial do Curral d'El Rey - antes mesmo de ser escolhido como o local para a criação da nova capital do estado de Minas Gerais - já ansiava pela mudança de seu nome. Influenciado principalmente por membros de uma sociedade denominada *Club Republicano*, que atuava na divulgação dos ideais republicanos, cujos membros consideravam que Curral d'El Rey estava,

em desacordo com os princípios novos que se defendiam com a República, soava mal ao ouvido e era um atestado flagrantemente injusto de atraso, com que bons curralenses não se conformavam. Urgia substituí-lo por outro que melhor recomendasse o belo arraial, que contava a glória de haver, em outros tempos, dominado a maior parte das povoações vizinhas. (BARRETO, 1936)

Desenvolveu-se então, uma intensa campanha para a mudança de seu nome. Dentre vários nomes sugeridos para o arraial estava o de Belo Horizonte,

que exprimia naturalmente o espetáculo que a localidade apresentava aos olhos de todos e era o mais justo motivo dos constantes elogios que lhe faziam os seus visitantes. (BARRETO, 1936)

Em 1890, atendendo a demanda dos curralenses, o governador do estado de Minas Gerais, Dr. João Pinheiro, decreta a mudança do nome do arraial para Belo Horizonte em substituição a Curral d'El Rey. Em 14 de fevereiro de 1894, o presidente do Estado de Minas Gerais, Dr. Afonso Pena, assinou o decreto mandando executar as obras de construção da nova capital em Belo Horizonte. Imediatamente, a Comissão, presidida pelo engenheiro Aarão Reis, autor do projeto da cidade, instala-se no arraial para o início das obras.

O secretário da Comissão Construtora da Nova Capital, Sr. Fábio Nunes Leal, registra na Revista Geral dos Trabalhos de Construção da Cidade, uma detalhada descrição das primeiras impressões que teve ao chegar

no arraial de Belo Horizonte. Cria imagens potentes, tanto da população local como da configuração do arraial com suas construções e sua paisagem. Imagens que serão apagadas e que se apresentam fadadas ou predestinadas ao desaparecimento.

A primeira imagem da paisagem, que inevitavelmente será transfigurada com a construção da nova cidade é assim descrita por Leal:

A impressão é sublime, ao contemplar o Belo Horizonte àquela distância, encimado por um céu puríssimo, circundado de serras verdejantes de coloração caprichosa e de variados tons, onde o sol projeta as cores do iris no esbatimento da refração diurna, com casinhas derramadas pelas encostas das últimas ondulações do planalto, sossegadas e mudas, sente-se a paz no espírito e a felicidade na terra, e assalta ao espírito logo esta interjeição - porque trocar a paz deste arraial pelos arruídos de bulício incontinente das grandes cidades?!... (...)

O arraial é pequeno. A terra de boa qualidade e fértil oferece luxuriante vegetação até as encostas da Serra do Curral, onde o solo é quase constituído por minerais de ferro ou calcário.(...) a área destinada à grande cidade apresenta-se como vasto e elegante anfiteatro, cujo acesso está voltado para o Oriente e cujo âmbito é formado pelas duas serras do Curral e da Contagem. (p.12)

Muito entusiasmado com as belezas e riquezas do local, principalmente com a abundância de ribeirões e pequenos veios de água cristalina, que segundo ele:

embelezerá as futuras construções, entremeando a cidade de parques e jardins, onde as fontes e os repuxos deem donaires, belezas e frescura, que só a peso de ouro se conseguem em outras localidades, garantindo ao mesmo tempo uma abundante vegetação, tão recomendada à salubridade, quanto própria ao enfeite e ornamento. (p.13).

Vislumbrava, assim, a cidade que de certa maneira trazia lembranças daquelas fotografias do antigo álbum e dos velhos cartões-postais de Belo Horizonte. Aos poucos surgem as imagens inquietantes. À medida que vai se aproximando no arraial de ruas irregulares, estreitas e empoeiradas, a bela visão panorâmica e seu entusiasmo desaparecem. Passa a observar de perto a precariedade da construção das casas de tapume, sem elegância

32 nem altura suficientes, e que não oferecem abrigo à qualquer intempérie. Descreve os quintais cultivados e plantados com muitas frutíferas, porém observa que as plantas são mirradas, pois foram plantadas sem ordem, ou qualquer critério que favorecesse a plena beleza e frutificação. Detém uma maior atenção na observação da igreja Matriz:

Sem elegância nenhuma em seu exterior, açaçapada e tosca no sistema de sua arquitetura, toda portuguesa no pesado das proporções e incorreções das linhas, sem ornato externo, nem ponto onde se prenda a atenção por este monumento de mau gosto e único do povoado. (...) Pondo de lado as linhas gerais da arquitetura do interior do templo, que acompanham as incorreções e desproporções das do exterior, só desperta a admiração do observador a frescura das tintas que lhe adereçam o teto, quando a data da construção, grava em letras douradas ao lado do altar mor, dão o ano de 1788, mais de um século! A ornamentação interna é em geral pesada e sobrecarregada de tintas douradas que fatigam a vista, sem deslumbrar o visitante.

Produto da imaginação chata de algum pároco provinciano da antiga metrópole, não precisa indagar do diretor dessa obra, para saber que não entrou nela o dedo atilado dos antigos jesuítas, quer na escolha do local, quanto no estilo da construção (...). (p.14)

Prosseguindo sua observação mais aproximada do arraial, Fábio Nunes Leal passa a descrever a população local, numa imagem degradante:

é toda ela atrofiada e fraca, sem cores, nem alegrias. Parece que fora transplantada, na véspera da chegada da comissão, para esse arraial, (...) não se concebe, à primeira vista, como em lugar tão salubre, com todas as condições higiênicas de primeira ordem, possa ter degenerado uma população dessas, (...) Analisando, porém, mais detidamente o fato e conhecendo os hábitos e costumes dela, a sordidez da vida, a penúria extrema de sua alimentação, a falta de resguardo das habitações e o desasseio geral, e isso nos próprios abastados do lugar, se chega a evidência que a depauperação é simplesmente o produto da falta de alimentação e dos cuidados higiênicos, comum, em geral às classes menos favorecidas da fortuna, por todo o Brasil.

Esta imagem apresentada foi suficiente para proclamar: *Não eram com certeza dignos desse torrão de primor, pelo clima, pela posição, pela beleza os seus possuidores em 1894!...*

Entretanto, prossegue na construção da imagem ainda mais degradante

da população:

33

Aqui se encontra um, a aquecer-se ao sol, em cócoras, no batente da porta, vestido de brim nacional ou riscadinho de algodão, sem uma flanela a resguardar os membros hirtos de frio, com pés descalços, unhas roxas e avermelhadas do pó do solo, o cabelo preto, mas desgrenhado e sem cultura. A fisionomia é triste, o rosto encovado, as faces fundas e chupadas para dentro, uns dentes irregulares e amarelentos por entre as falhas dos quais sibila, as demoradas frases incorretas e cantadas, como quem implora proteção ou teme desagradar. (...) Diria a primeira vista um enjeitado da fortuna e, entretanto está ali um proprietário e autoridade local.

Apresenta ainda, outros ricos locais, ressaltando seus traços de imbecilidade, ignorância e astúcia. Sobre os demais tipos conclui:

(...) os englobo num só conceito, que os pinta: esgrouvinhados, pálidos, anêmicos, tristes como doentes; sem alegrias nem folguedos próprios e naturais, tendo por único consolo as rezas nas Igrejas, os terços e as procissões pelas ruas.

Outra imagem que espelha essa de total degradação da população belo-horizontina, é apresentada em uma crônica de Alfredo Camarate¹ publicada no Jornal *Minas Gerais* em 05 de abril de 1894:

O tipo geral desse povo é doentio. Magros, amarelos, pouco desempenados na maioria; havendo uma grande proporção de defeituosos, aleijados e raquíticos. Ora, esta fisionomia quase geral da população de Belo Horizonte desarmoniza completamente com a amenidade do clima, com o ar seco e batido quase constantemente pela brisa, com a natureza do solo que é magnífica.(BARRETO, 1936)

Camarate prossegue suas observações sobre a população local, tecendo considerações e chegando à algumas conclusões sobre as causas desse quadro tão degradado.

Portanto, a palidez e magreza dos filhos cá da terra, é enfermidade

¹ Alfredo Camarate (1840-1904) era português. Crítico musical e jornalista, escrevia também sob o pseudônimo de Alfredo Riancho.

(se é enfermidade) muito fácil de corrigir, e, neste caso, é que está aplicada acertadamente a sentença de um célebre médico, que profetiza que, para séculos vindouros, a higiene há de completamente substituir a medicina. (...) Mas nem me parece que haja necessidade de acolher paternalmente esse povo para que se alimente devidamente; o exemplo dado na maneira de viver dos outros, será suficiente para acabar pela raiz, com esse enfezamento (raquitismo) artificial; como o viver dos ingleses, franceses e alemães transformou completamente a mesa dos habitantes do Rio de Janeiro.

Restam ainda: os descambados de costas, os defeituosos e os raquíticos. Pois bem, para estes procedi igualmente, como fazia na pintura e no jornalismo, estudei-os *d'après nature* ou, completei minhas observações, com uma espécie de inquérito. Quase todas as famílias de Belo Horizonte têm por hábito contrair matrimônio entre parentes, e das muitas que me citaram, o número de raquíticos, aleijados e defeituosos era espantoso! (...)” (BARRETO, 1936)

Concluindo sua minuciosa descrição, Camarate trata de mais um problema da população:

Reservei para fecho a questão do bócio, ou mais popularmente dos papudos. Tendo encontrado talvez uns 15 ou 20, e isso nas grandes aglomerações que têm produzido as festas da Semana Santa. (...) Mesmo que eles pertencessem ao lugar, a proporção não era assustadora; mas afiançam-me que são quase todos de uma localidade distante; o que a certo, pelo sim pelo não, talvez que conviesse conservá-la muito isolada da Capital de Minas. (BARRETO, 1936)

Apresentadas estas imagens da localidade, das construções e de sua população, parece-me claro que a primeira tarefa da Comissão de Construção da Nova Capital será o desaparecimento dos elementos constituintes do antigo arraial, principalmente e fundamentalmente a sua população. Tudo deverá ser definitivamente apagado para dar lugar à nova cidade.

Orgulhoso de testemunhar aquele momento histórico e absolutamente convicto da naturalidade e da necessidade do apagamento destas imagens do antigo arraial para a construção da nova cidade, Fábio Nunes Leal conclui:

Quem no futuro, cortado já o arraial de largas avenidas, de espaçosas

e belas ruas, ornadas de palacetes dos mármore do Gandarela, de ajardinamentos de luxo, chácaras de primor, famoso parque, etc. ficará tendo lido essa pequena descrição, surpreendido de ter habitado nela uma população tão mesquinha, e não haver, há muitos anos, sido escolhido esse arraial para a construção de uma grande cidade. (p.15)

As observações, especulações e conclusões, tanto de Leal quanto de Camarate, referentes à população, são centradas nos aspectos aparentes dos indivíduos e fundamentalmente em suas características posturais e fisionômicas. Fazem uma análise metódica e racionalista chegando à conclusões definitivas onde transparecem a visão de uma hierarquização tanto social, quanto cultural, e racial. Essa visão está relacionada à linha predominante de pensamento do século XIX - o positivismo de Auguste Comte (1798-1857) - que compreende todos os fatos sociais e humanos sob a perspectiva evolucionista. Comte institui que toda a evolução humana pode ser compreendida em três estados sucessivos: o teológico, o metafísico e o positivo. O teológico corresponderia à infância da humanidade, ao homem primitivo onde predominava o instinto, o fetichismo e as ilusões. O estado metafísico seria equivalente à adolescência, análogo ao homem medieval que substituiu a crença sobrenatural por uma entidade abstrata. Finalmente, a humanidade atingiria sua fase adulta, voltada para o pensamento racional e científico: o estado positivo. Entretanto, Comte reconhece que na era adulta da humanidade, ou seja, no estado positivo, coexistem tanto o pensamento primitivo, como o metafísico.

Na antiga analogia entre a vida do indivíduo e a vida da espécie humana, estava presente uma implicação destinada a um sucesso extraordinário em terrenos culturais muito diversos: embriologia, antropologia humana e antropologia criminal, teorias sobre raça, psicologia da infância, teorias sobre o cérebro, psicanálise freudiana e junguiana, (...) (ROSSI, 2010)

Dentre os *terrenos culturais* descritos pelo autor, poderíamos encontrar equivalências às imagens criadas por Camarate e Leal da população do antigo arraial no trabalho de antropologia criminal de Cesare Lombroso

36 (1835-1909). Segundo Rossi (2010), Lombroso compartilhava da doutrina da recapitulação, difundida por Ernest Haeckel (1834-1919) que estabelece a *lei biogenética fundamental*, que postula o desenvolvimento dos embriões (a ontogênese) como a recapitulação abreviada e incompleta da filogênese e da evolução da espécie. Cada indivíduo repete, de forma acelerada, as mudanças ocorridas no processo evolutivo de seus antepassados. Lombroso compartilha da ideia da desaceleração ou interrupção do processo evolutivo para o desenvolvimento de suas teorias sobre a doença mental e a criminalística. Em seu livro *L'uomo delinquente* (1887), se afirma a tese de que aquilo que qualificamos como ação delituosa, em referência a adultos civilizados, é, ao contrário, comportamento normal nos animais, nas crianças e nos adultos de populações primitivas: tendência para a fúria, ciúme, vingança, crueldade, preguiça, predisposição para a linguagem com gírias e tendências imitativas associam crianças e primitivos. O chamado criminoso nato permanece fixado em seu passado animalesco. Ele é uma espécie de fóssil vivo, que documenta o ser do homem num passado remotíssimo. É um ser atávico que reproduz em sua 'persona' os instintos ferozes e dos animais inferiores. (ROSSI, 2010)

Lombroso cria a *frenologia*, um método de medições da forma craniana detectando afundamentos, protuberâncias e as relações de proporções que configurariam a tendência à criminalidade e à doença mental. Tais indivíduos, segundo ele, tiveram de alguma forma seu processo de desenvolvimento interrompido em um determinado estágio de sua evolução. Nas imagens apresentadas a seguir (Figura 1) é possível ver seu método de medição craniana, além das inúmeras catalogações de fisionomias de indivíduos que tipificam determinadas doenças mentais, assim como as características fisionômicas de delinquentes, agrupando-os por categoria criminal, origem e, principalmente, raça.

Seu trabalho tem origem no estudo da *fisiognomia*, que parte do princípio que o rosto é o espelho da alma do indivíduo. Buscando na face e no corpo do homem os sinais reveladores de seu caráter e seu gênio, onde tudo é visto como um indício: suas características fisionômicas e físicas são como inscrições, registros ou textos a serem lidos, podendo chegar-se às características psicológicas, comportamentais e de humor.

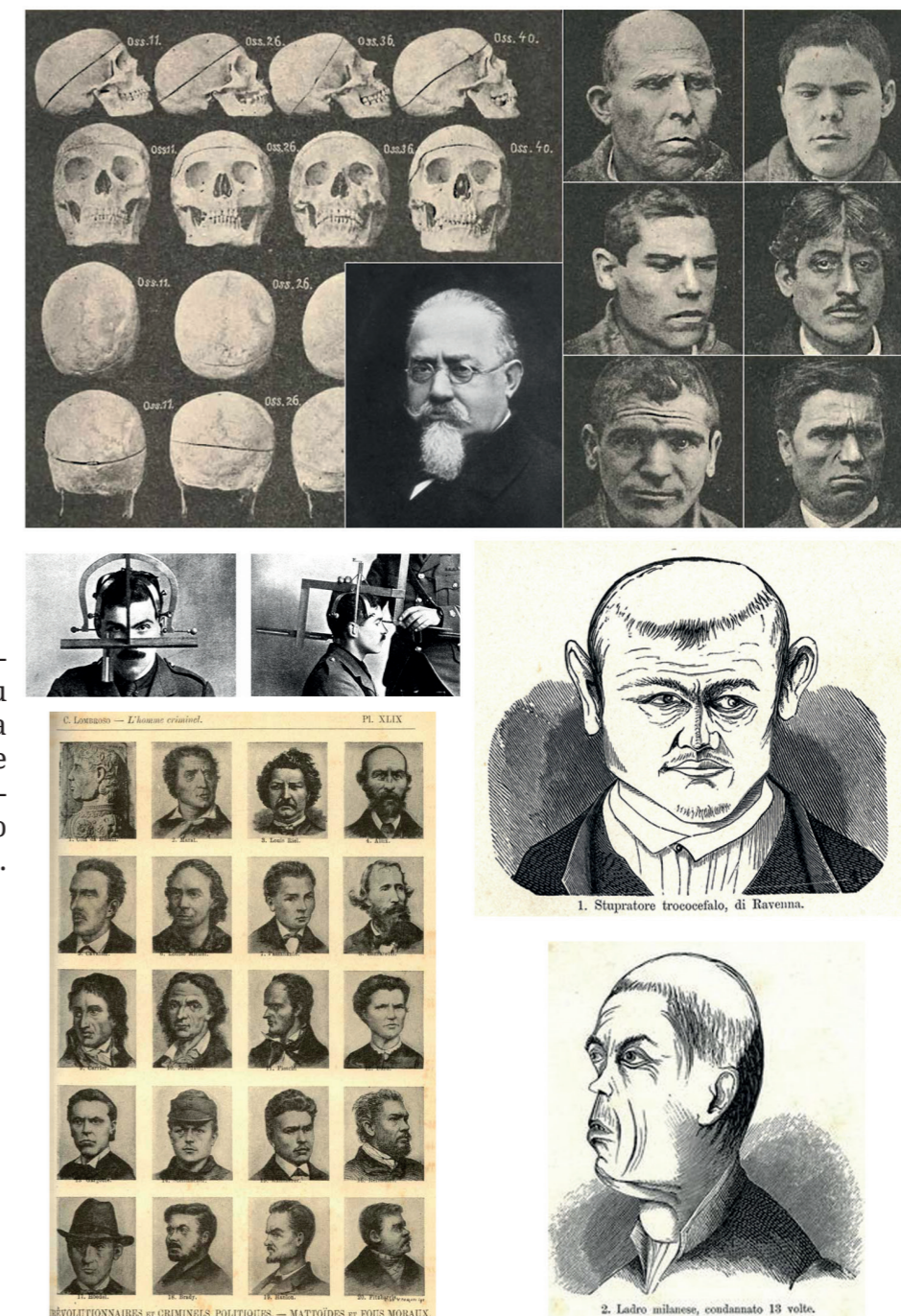


Figura 1: Imagens do Museu de Antropologia Criminal Cesare Lombroso e ilustrações de *L'uomo delinquente*, 1887.

38 A fisiognominia é baseada no zoomorfismo, que busca correspondências entre os traços humanos e as formas animais, estabelecendo correlações entre seus aspectos fisionômicos, psíquicos, instintivos, comportamentais e sociais. Cito dois importantes fisiognoministas: Giambattista della Porta² e Charles Le Brun.³ Porta adota o zoomorfismo como sendo o princípio primordial de seu tratado.

Porta afirma-o na introdução de seu tratado construindo um silogismo no qual a *premissa* maior, a *premissa* menor, e a *conclusão* afirmam: 1- cada espécie de animais tem sua figura que corresponde a suas propriedades e paixões; 2- os elementos dessas figuras encontram-se no homem; 3- o homem que possui os mesmos traços tem, por conseguinte um caráter análogo. Assim, o leão, forte e generoso, tem o peito largo, os ombros amplos e as extremidades grandes. As pessoas que têm essas características são corajosas e fortes. (BALTRUSAITIS, 1999, p. 21)

Della Porta observa o animal como um todo (não apenas a cabeça) para desenvolver seu tratado. Entretanto, Le Brun vê na cabeça dos animais e, sobretudo nas dos homens uma síntese de todo seu corpo e das suas almas. Estuda não só os tratados de fisiognominia de seus antecessores (como Della Porta), como analisa esculturas e representações da antiguidade clássica. Estuda obras de artistas como Rubens, além da observação de animais vivos para desenvolver seu trabalho. Cria, assim, um sistema de correlações entre as linhas e ângulos da constituição do rosto humano com as configurações das cabeças de animais e suas estruturas geométricas, cujo resultado

são belos desenhos sólidos, de contornos firmes, volumes rigorosos. Os animais são captados com realismo, mas uma pesquisa de expressão dá-lhes como que um toque de inteligência humana. Suas máscaras herméticas parecem conter universos profundos. Os homens, em compensação, são fortemente animalizados, seus traços tornados mais grosseiros e deformados, com um caráter mais impressionante do que na obra de Porta. (...) Dessa transfiguração exigente e metódica, resulta uma humanidade equivocada que tem algo de maléfico e de terrível, incapaz de falar e entender. (BALTRUSAITIS, 1999, p. 40)

2 Giambattista Della Porta (1535-1615) De humana physiognomonia libri IIII. 1586.

3 Charles Le Brun (1619-90) pintor e programador visual da corte de Luiz XIV

Tanto o trabalho de Della Porta (Figura 2 A-D), quanto o de Le Brun 39 (Figura 3 A-C), buscam as correspondências entre traços fisionômicos na multiplicidade de espécies animais e as diferentes fisionomias humanas, buscando compreender a diversidade dos tipos e temperamentos humanos, tanto em seus aspectos positivos quanto negativos. Entretanto, Cesare Lombroso, mesmo que ligado à tradição da fisiognominia, ao estabelecer correlações entre animais e a espécie humana, não buscava exatamente compreender a alma humana em sua multiplicidade. Concebia ainda, o rosto ou a fisionomia como reveladoras da personalidade, portanto, Lombroso atribuía qualquer semelhança entre homens e animais à indivíduos portadores de traços e comportamentos animais. Estes indivíduos teriam tendências para a delinquência ou para o desenvolvimento de doenças mentais, carregando as características animais inferiores. Assim, Lombroso aproxima-se das teorias raciais de Haeckel⁴, que estabelece hierarquias entre as raças, onde raças superiores seriam as que mais se afastam das características animais e as inferiores trazem não só traços comportamentais, como fisionômicos, próximos aos dos animais. Constitui-se, dessa forma, o pensamento positivista do final do século XIX que dissocia definitivamente o humano do animal, o civilizado do primitivo, o racional do irracional, o científico do empírico.

4 Ernest Haeckel (1834-1919) biólogo, naturalista, filósofo, médico, professor e adepto do cientificismo positivista.

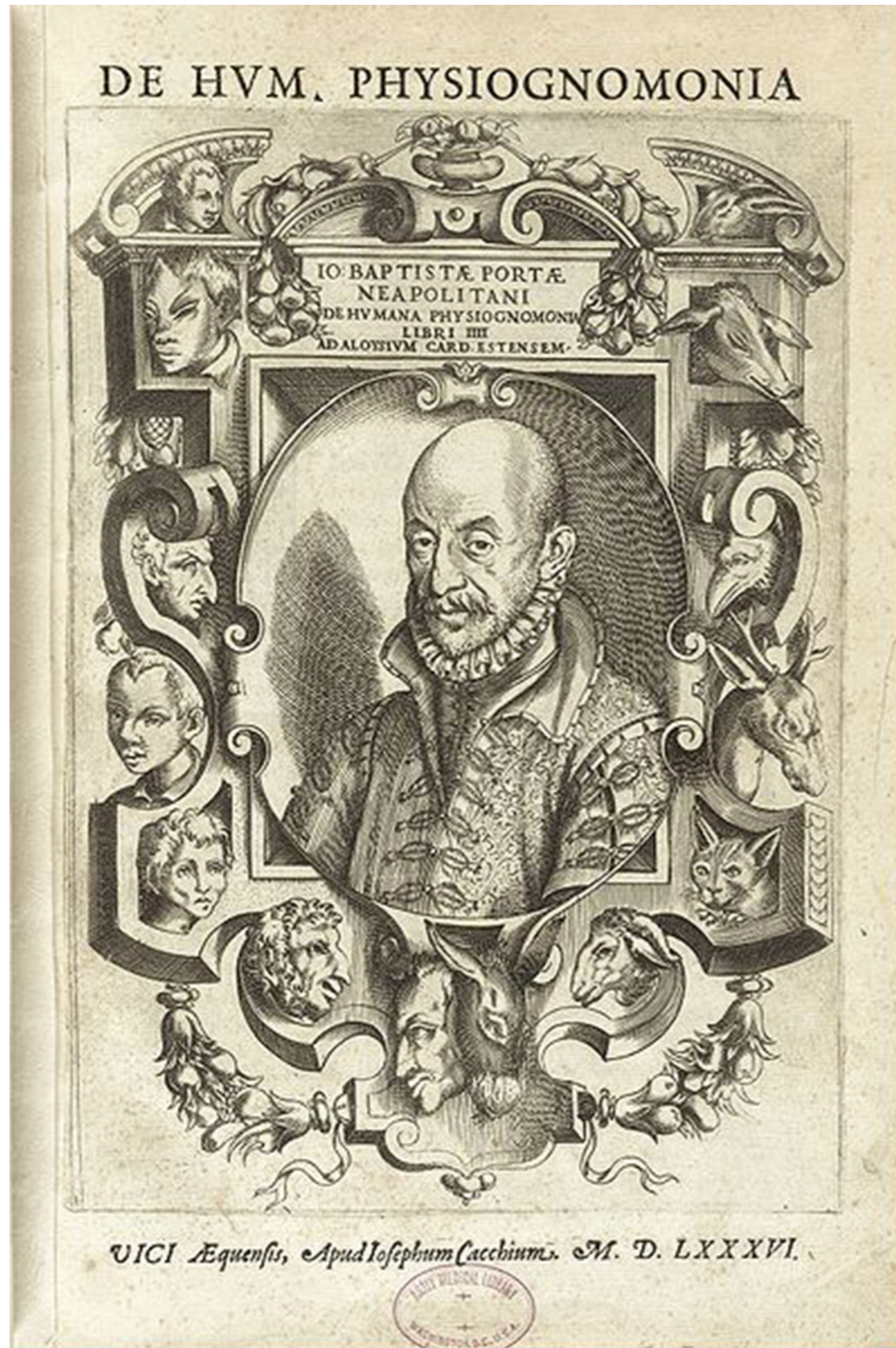
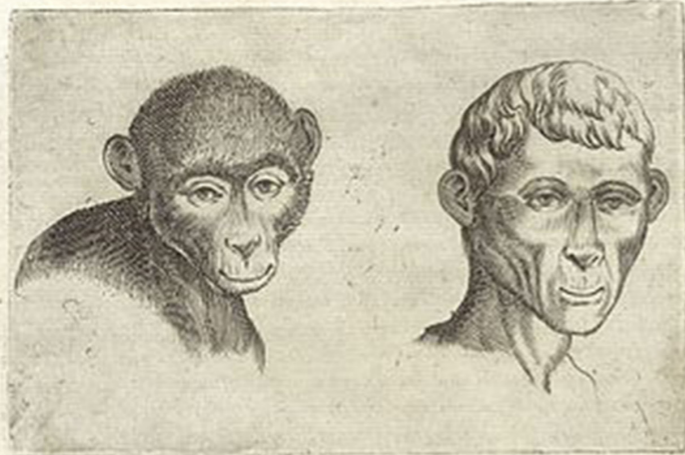


Figura 2A-D: Imagens do Museu de Antropologia Criminal Cesare Lombroso e ilustrações de L'uomo delinquente, 1887.



Figura 2B



Graciles genæ.

GENÆ valdè graciles malignitatem, & rasiuicem arguunt, Polemon., sed Adamantius addit, & inuidiam.



EGO alius, & simijs ascriberem, paruas enim, & exiles genas habent, & sunt furaces, & fræ, & insidiosa, & per hæc animalia eiusdem ingenij homines deprehendantur, qui scilicet clam insidiosus, rasi, & maligni sunt.

Crassæ

Figura 2C

Nebulosa frons.

QVI nebulosam habent frontem, audaces sunt, & referuntur ad taurum, & leonem. Aristoteles in Physiognomicis. Idemq; in leonis forma, supercilia, & nasum versus in ima fronte instar nubis prouenire scribit. *ἐν τῷ κέντρῳ* uocari conijcio. Pellis est supercilijs, quæ obtenditur leonum oculis. Vnde leoni, cui talis facies perpetuo est, perpetuo etiam ira affectus est, & aliquid nubis instar circa supercilia prominet. Taurus semper torua frons.

Venatici canis cum episcylio supra oculos contemplare imaginem cum Achiolino Patavinorum tyranno.



Oppianus venaticos canes describens, qui leones, & ferocia animalia inuadit, horribili aut supra oculos, & supercilia pelle. Tigridi etiam similis in ima fronte laxa pellis, episcylinon dictum. Et eodem.



OB-

Figura 2D



Figura 3A-C: Desenhos de fisiognominia de Charles Le Brun

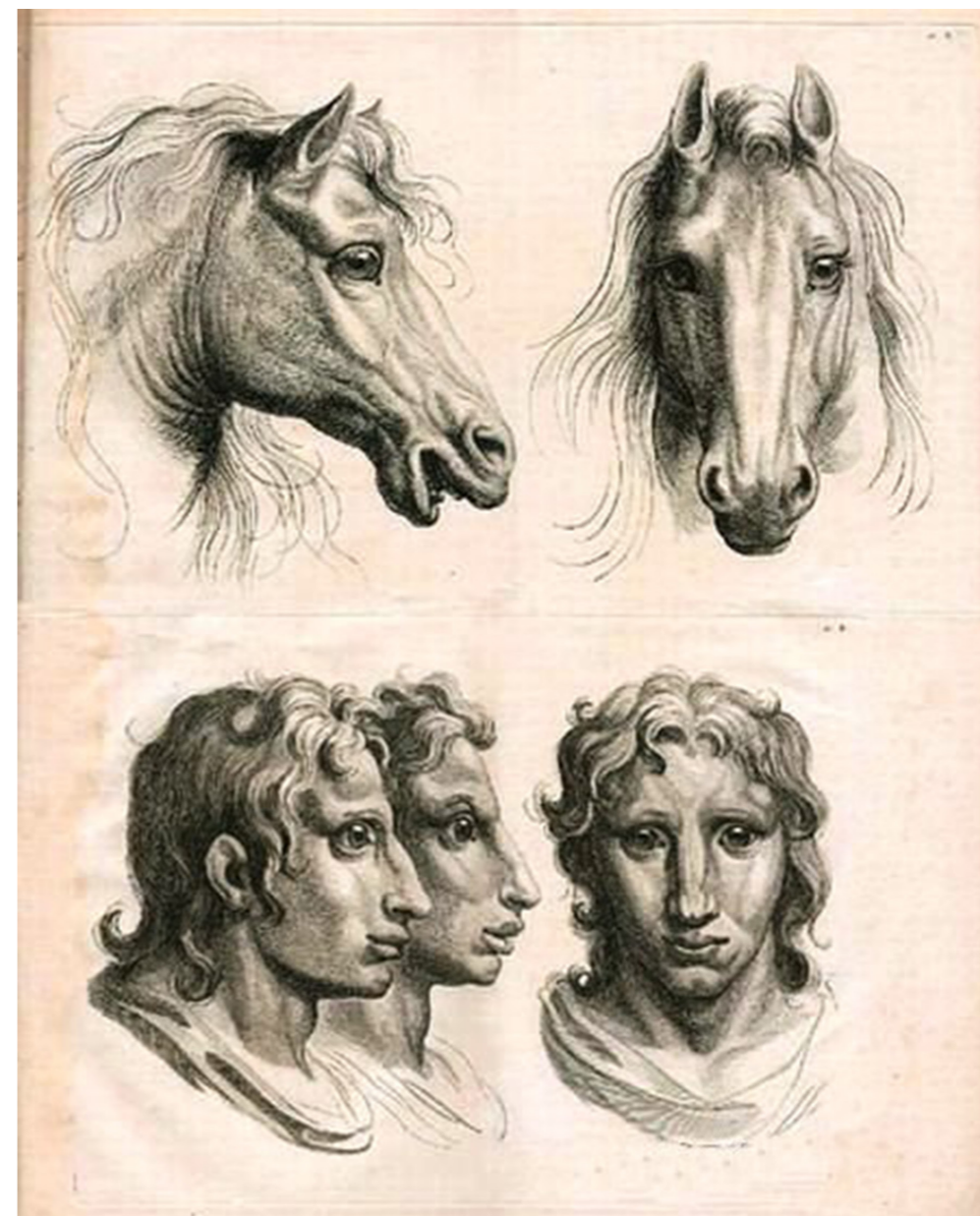


Figura 3B



Figura 3C

Voltando às imagens criadas por Leal e Camarate sobre a população do antigo arraial, parece-me claro que estão imbuídas desse espírito ao apresentá-las de forma doentia e pertencente a um estágio civilizatório atrasado, sendo esta posição mais clara em Leal-Camarate, em sua análise minuciosa de toda a população, apresenta um tom complacente em relação a ela, entretanto, seu objetivo ao fazer tal análise foi desvincular qualquer problema existente com a população, das condições de salubridade do local escolhido para a nova capital, lembrando que este não foi o primeiro indicado pela Comissão como sendo o ideal para a construção da nova cidade. 47

Se o nome de Curral d'El Rey tornou-se inadequado aos princípios da nova República Brasileira, as construções e principalmente a população do arraial de Belo Horizonte, como descrita acima, tornaram-se claramente inapropriadas às aspirações da nova Capital do Estado de Minas Gerais. Concomitantemente com o início das obras de construção da nova capital, que envolviam trabalhos de estudos, medições, demarcações e infraestrutura, iniciaram-se os trabalhos de desapropriação das áreas pertencentes aos antigos moradores do arraial. O trabalho de desapropriações foi coordenado por Aarão Reis, o Engenheiro Chefe da Comissão de Construção da Nova Capital. Foi um processo conturbado. Foram disseminados vários boatos e especulações, o que gerou descontentamentos entre os moradores. Para garantir a continuidade dos trabalhos sem conflitos com os moradores, e para evitar que benfeitorias ou obras fossem feitas nos imóveis a fim de valorizá-los, onerando o custo das indenizações, o Governador do Estado Sr. Afonso Pena expediu em 14 de maio de 1894, a pedido do Chefe da Comissão, um decreto em que aprovava a planta da cidade *para fim de serem desapropriados os terrenos, prédios e benfeitorias do distrito de Belo Horizonte, município de Sabará, que se achavam compreendidos dentro do perímetro incluído na referida planta.* Foi ainda concedida ao Chefe da Comissão uma autorização para que negociasse a forma de pagamento das indenizações, seja em dinheiro ou o pagamento com lotes de terrenos na cidade ou ainda ambas. Com essa total autonomia do Chefe da Comissão, o processo foi autoritário e

48 ditatorial. Atendendo ao prazo previsto para a conclusão das obras de construção da nova cidade que era de quatro anos.

Segundo o relatório apresentado pelo Chefe da Comissão Sr. Aarão Reis, em 20 de maio de 1895, ao deixar a chefia da comissão, foram desapropriadas a totalidade das 430 propriedades do arraial, agora propriedades do Estado de Minas Gerais. Consolidando assim o processo de apagamento do antigo arraial. O Sr. Francisco Bicalho assume a chefia da Comissão até a conclusão dos trabalhos de construção da capital.

Apenas uma construção escapou do processo de apagamento neste momento: a matriz da N. Sra. da Boa Viagem. Quando foi solicitada ao Palácio Episcopal a autorização para sua demolição, sob a argumentação de que a *permanência do templo perturbaria o traçado da nova cidade*, o Bispo de Mariana vinculou a autorização da demolição do templo religioso à construção de um novo templo, antes de sua demolição. Portanto, para não que não houvesse atrasos nas obras, optou-se por sua permanência, assim justificada:

Certo é, porém, que a importância tradicional daquele templo se impunha tão eloquentemente que a Comissão Construtora, de acordo com o Governo, julgou de melhor aviso conciliar o traçado da Capital com a conservação da Matriz, providenciando para que o local em que ela se achava se convertesse em uma praça. (BARRETO, 1936. p.164).

Sua permanência não foi muito duradoura, como já era previsível. Ao longo do tempo passou por transformações e reconstruções até ser totalmente demolida e construída uma nova Igreja em 1932. Optou-se pelo estilo neogótico, provavelmente considerado o mais adequado ao traçado da Capital. Foi concluído, assim, o apagamento do último vestígio que pudesse trazer quaisquer lembranças daquele passado.

A Comissão Construtora, ciente da importância de seu trabalho no contexto da República, preocupou-se em preservar a memória da construção da cidade, criando em Agosto de 1894 uma Biblioteca

denominada *Sociedade Literária de Belo Horizonte*, para abrigar e organizar toda a documentação referente ao processo de construção da cidade. Um local para a reunião de pessoas cultas do Arraial e dos membros da comissão. Também no sentido de preservação da memória que foi criada a *Revista Geral dos Trabalhos da Comissão Construtora*, idealizada por Aarão Reis e que pretendia ser o registro da história e dos trabalhos de construção da nova capital. 49

Tem papel fundamental nesse processo de documentação o *Gabinete Fotográfico*, que trabalhava diretamente sob a orientação e controle do Engenheiro Chefe, além de ser responsável pelas cópias dos projetos, foi certamente o maior produtor das imagens fotográficas que circulavam no período da construção. Dr. Cícero Ferreira, encarregado do gabinete fotográfico, ao justificar as despesas do gabinete, faz a seguinte observação.

... porque hoje, em todo o mundo civilizado, qualquer comissão, qualquer empresa mesmo secundária, até os turistas, não dispensam em seus serviços um gabinete fotográfico que traduza ao vivo os trabalhos realizados, as impressões recebidas. Ora, nós, que felizmente não somos selvagens, na construção de uma cidade destinada a tornar-se Capital de um Estado – como o de Minas, – não poderíamos desprezar esses meios de vulgarização fácil e atraente, mormente tendo certeza de que é necessário e mesmo fatal o reclame que facilite a rápida povoação da nova cidade. (BARRETO, 1936. p.310)

A imagem apresentada (Figura 4) é uma das que compõem a *Revista Geral*: certamente não se propõe a promoção do antigo arraial. A fotografia é utilizada deliberadamente para que se testemunhe a precariedade do lugar, como um documento comprobatório irrefutável das imagens descritas nos textos que anunciam seu apagamento. Segundo a legenda, a imagem tem como objetivo mostrar o Largo da Matriz: optou-se por uma visão panorâmica mostrando a igreja no contexto do arraial. Uma fotografia tomada de um plano mais elevado onde a linha do horizonte é coincidente com a mureta que circunda o largo da matriz e divide o plano ao meio. O ponto de vista escolhido permite a visão da fachada da

50 igreja em perspectiva e toda extensão de sua lateral, assim como as casas que circundam o largo. Toda a metade inferior da imagem apresenta a depressão do terreno, revelando a precariedade das ruas, da ponte, do talude ao longo da igreja e a simplicidade das construções. As pessoas aparecem na fotografia como anônimas em ações cotidianas tipicamente rurais, junto aos animais utilizados no transporte de pequenas cargas. Desta forma, a imagem é uma apresentação do Largo da Matriz em sua precariedade, onde todos os elementos de sua composição corroboram nesse sentido.

Foram selecionadas algumas imagens produzidas pelo Gabinete Fotográfico que não compõem a Revista Geral dos Trabalhos, mas que reafirmam a intenção de mostrar a precariedade do lugar, justificando seu total apagamento.

Na Figura 5 vemos o pequeno templo religioso na foto feita pelo Gabinete Fotográfico da Comissão. A intenção era mostrar a precariedade das construções do arraial. Não só apresenta a construção em estado deteriorado - localizada em um lugar precário e sem qualquer organização urbanística - mas a fotografia em si foi tomada de um ponto de vista onde a construção localiza-se à direita do plano em uma diagonal descendente da parte superior direita para a esquerda inferior do plano. Essa diagonal é acentuada pela estrutura tonal que parte do claro à esquerda em cima, chegando-se ao escuro à direita no canto inferior direito. O ritmo criado pelas pequenas verticais em preto das figuras presentes na composição e das pequenas horizontais das construções, levam-nos às formas geométricas simples da construção do templo, principalmente aos retângulos escuros das janelas da construção. Pela janela da direita é possível visualizar um campanário, em que percebemos o peso incompatível com a estrutura da edificação. À direita do pequeno templo, há uma construção, onde o telhado cria um triângulo cuja diagonal direita acentua ainda mais a condução do olhar para fora do plano. Portanto, há outra construção bastante escura, que interrompe o olhar para fora do plano apontando para uma pequena

diagonal apresentada sob a forma de um tronco, que nos leva ao largo 51 caminho criando uma diagonal ascendente do canto inferior esquerdo em direção ao templo. Configura-se um caminho curvo em direção ao plano



Figura 4: Largo da Matriz. Gabinete Fotográfico, 1894. Revista Geral dos Trabalhos.



Figura 5: Capela de Santana. Gabinete Fotográfico

de fundo, contrapondo todo o direcionamento do olhar para a diagonal descendente. Desta forma é apresentada uma imagem cuja composição está no limiar entre o equilíbrio e o desequilíbrio. Apresentada assim, a edificação estaria prestes a ruir, independente da ação da Comissão Construtora.

A próxima imagem(Figura 6) selecionada para esse estudo apresenta um grupo familiar pertencente à população do antigo arraial. Esta imagem segue os cânones de uma fotografia posada de um núcleo familiar reconhecidamente patriarcal e estratificado. No par de cadeiras de vime, estão sentados os patriarcas da família em poses que demonstram conforto e tranquilidade. O mais velho, à direita, apresenta-se com as pernas estiradas, apoiando o braço direito sobre o braço da cadeira e o braço esquerdo tem a mão sobre a coxa. O outro homem à sua direita, mais jovem, porém menos relaxado que o anterior, tem suas pernas estiradas mais à frente e um pouco mais fechadas. Seus braços e suas mãos apoiam-se sobre o braço da cadeira. Sua mão direita sugere alguma tensão ou possibilidade de ação.



Figura 6: População Local. Gabinete Fotográfico.

Estão acompanhados de cinco homens adultos de pé e um jovem sentado em uma cadeira, todos à direita do velho senhor. Dois deles tem um dos braços flexionados criando linhas que apontam para o patriarca mais jovem. Todo o grupo cria uma triangulação à esquerda do plano da imagem, com uma larga base e com o vértice superior demarcado por um inusitado tecido preso ao madeiramento do telhado, pendendo atrás da figura central do triângulo. À esquerda do velho senhor há um casal de pé frente à porta. São claramente trabalhadores da família. Ela está vestida com roupas simples de trabalho doméstico: avental e lenço na cabeça. Ele, apesar de usar paletó e portar um chapéu na mão, veste-se com uma calça clara, assim como o jovem sentado na cadeira, enquanto todos os demais homens adultos da família estão trajados com ternos escuros. O grupo familiar é representado de forma a sugerir estabilidade e equilíbrio hierárquico tanto social como de gênero e idade. Apesar de não apresentar as características degradantes descritas por Camarate e Leal acerca da população local, as figuras posam tendo como plano de fundo uma casa extremamente precária. Na fachada apenas uma porta, duas janelas, gaiolas de passarinho presas à parede e um telhado irregular “sem eira nem beira”⁵, o que correspondia à camada social mais baixa do ponto de vista dos códigos sóciais criados no período colonial.

A fotografia (Figura 7) seguinte é referente à última questão abordada por Alfredo Camarate em sua minuciosa análise da população do arraial, que é o grupo de pessoas portadoras de bócio. Esta imagem busca apresentar a camada mais degenerada da população descrita pelos autores - os portadores de bócio, também denominada “papudas”. A precariedade e a degradação são mostradas principalmente através da grande área do plano à esquerda ocupada pelas construções de casebres de pau-a-pique e cobertura de folhas de palmeira. A estrutura de galhos mal fixados encontra-se aparente nas paredes de barro já trincado e desgastado pelo tempo. De pé, rente à parede, uma senhora com um lenço na cabeça,

⁵ Expressão de origem portuguesa que significa uma pessoa sem posses, sem recursos, fazendo referência às casas sem nenhum arremate no alto da parede junto ao beiral do telhado. Eira, beira e tribeira eram encontradas nas casas dos mais abastados da sociedade.

56 amarrado à frente do pescoço escondendo assim a deformidade. A figura é apresentada de tal forma que se confunde, ou melhor, “funde-se” com a parede do fundo.



Figura 7: Rancho das Papudas. Gabinete Fotográfico

57 A luz solar oblíqua, própria do final da tarde, projeta sua sombra na parede. As sombras das casas e da vegetação acentuam o declive do terreno, uma espécie de vala, criando a diagonal oposta à criada pela trilha que passa ao lado das casas. Ao centro do plano há uma palmeira morta em contraponto a outra ainda viva atrás do telhado. Seguindo a diagonal, mais ao fundo vemos um arbusto com galhos retorcidos e secos. Todos esses elementos da composição contribuem para criar a imagem emblemática do abandono, da doença e da morte. Elementos suficientes para convencer da necessidade de erradicação da pobreza através do exílio, num projeto de higienização do mundo.

A Comissão Construtora, além do uso da fotografia como meio de documentação de todo o processo de construção da nova capital, contratou um pintor para eternizar as imagens do antigo arraial de forma bucólica

Observando as fotografias hoje, longe do contexto em que foram produzidas, percebo que evocam tantas outras imagens de pequenos povoados e fazendas do interior mineiro remanescentes do período colonial: os lugares bucólicos e ingênuos que servem de refúgio e alimentam a fantasia de uma tradição rural onde toda a precariedade apresenta-se como simplicidade. Lugares *pintorescos*, que na tradição da pintura referenciam à Arcádia - região pastoril grega de paisagem bucólica e inspiradora - que dá origem aos mitos de harmonia e equilíbrio perfeitos entre o homem e a natureza. Notadamente os artistas holandeses dos séculos XVI e XVII, desenvolvendo um acurado senso de observação e descrição, nos ensinam, em suas obras, a possibilidade de realização de obras pictóricas essencialmente expressivas:

Os quadros holandeses são ricos e variados em sua observação do mundo, admiráveis em sua exibição de virtuosismo, domésticos e domesticantes em suas preocupações. Os retratos, as naturezas-mortas, as paisagens e a apresentação da vida diária representam prazeres hauridos num mundo cheio de prazeres: os prazeres dos laços familiares, os prazeres nas posses, prazer nas pequenas cidades, nas igrejas, na terra. (ALPERS, 1990)

58 Segundo Gombrich (2013), os pintores Simon de Vlieger (1601-53), um pintor de marinhas, e Jan van Goyen (1596-1566) foram os principais artistas responsáveis pela instauração, não só desta maneira de ver a paisagem, mas também da maneira de ver e conceber a pintura. Entretanto, reconhece-se que Claude Lorrain (1600-82), apesar de diferir dos holandeses por pintar uma paisagem ainda idealizada, foi um dos principais difusores do conceito de *pintoresco*.

Vimos como as obras de Claude capturavam de tal modo a imaginação de seus admiradores ingleses que estes procuravam modificar o cenário de sua terra para conformá-lo às criações do pintor. Uma paisagem ou jardim que os remetesse a Claude eram chamados de “pitorescos”, “como um quadro” (em inglês, *Picturesque*, de *Picture*). Desde então, habituamo-nos a aplicar esse termo não só a castelos em ruínas e poentes, mas também a trivialidades como barcos a vela e moinhos de vento – e, pensando bem, é porque esses quadros nos lembram quadros não de Claude, mas de mestres como de Vlieger ou Van Goyen. Foram eles que nos ensinaram a enxergar o “pitoresco” em cenas simples. (GOMBRICH, 2013).

A próxima imagem apresentada (Figura 8) é uma pintura de Émile Rouède⁶, uma dentre outras encomendadas pela Comissão Construtora para registrar o Arraial antes de seu desaparecimento. O artista representa a paisagem de um ponto de vista muito próximo ao da fotografia apresentada na Figura 4. A estrutura composicional é também muito semelhante à da primeira fotografia, entretanto o artista claramente não tem compromisso em documentar ou retratar a precariedade do lugar. Representa uma paisagem essencialmente *pintoresca*. A linha do horizonte encontra-se ainda na mureta que circunscreve o adro da igreja, portanto o artista opta por um ângulo de visão que possibilita uma suave diagonal descendente, da esquerda para a direita, que é interrompida pela construção atrás do conjunto da matriz que aponta para a casa à direita do plano, criando uma diagonal em sentido oposto. A casa possui três verticais que se apresentam como portas, que conduzem o olhar

⁶ Émile Rouède (1848-1908) pintor francês que se fixou no Rio de Janeiro em 1880 e em Ouro Preto em 1893.

59 para a casa da esquerda, criando uma diagonal oposta, também com as três verticais de espessuras decrescentes criadas pelas portas, ainda mais acentuadas pela grande luminosidade recebida pela construção e pela faixa azul do barrado e da escadaria em frente às portas. Assim vemos o carro de bois seguindo seu caminho. O primeiro plano é enfatizado pelo caminho e os sulcos deixados pelas rodas da carruagem sobre a ponte rústica recoberta pela terra ocre do terreno. Em contraponto à diagonal criada pela estrada – que parte central do plano em direção à frente do templo à esquerda – o artista acentuou o contraste da nuvem branca com o azul do céu, cuja forma aponta para a Matriz. A luz solar – da esquerda para a direita – projeta sombras na fachada da igreja e enfatiza a densidade da vegetação à direita, principalmente através da projeção no solo da sombra do parapeito da ponte e da vegetação à direita. Há ainda três pontos fundamentais na composição: as copas das palmeiras, o lateral esquerdo da ponte, as pedras que criam um movimento circular para cima que retornam o olhar para a palmeira e para as verticais das torres da igreja. A sequência rítmica dos telhados, levando-nos à palmeira da direita, ladeada pelo arbusto que aponta para o céu. Infinitamente percorremos esse espaço, chegando aos elementos essencialmente pictóricos, às massas cromáticas, à escala tonais, às harmonias criadas, os contrastes e assim por diante. Uma imagem encomendada, uma paisagem essencialmente pitoresca, bucólica, nostálgica, que evoca imagens, lembranças e afetos, enfim, a Arcádia dos pastores na mitologia.

Duas observações referentes às imagens apresentadas são relevantes, a primeira refere-se ao uso da fotografia como uma forma de documentação – meio tecnológico mais avançado da época – e, portanto considerado verossímil e ideal para a apresentação das condições do local e de sua população. Basta lembrarmos o uso da fotografia por Lombroso como forma de certificação de suas pesquisas sobre a ciência da suspeição fisiognômica. Por outro lado há, pela mesma Comissão, a escolha de um artista (Émile Rouède) para documentar – *eternizar* – através da Pintura os registros imagéticos do antigo arraial. Tal escolha se deu pela supremacia da Pintura como forma de expressão artística difundida pela Academia

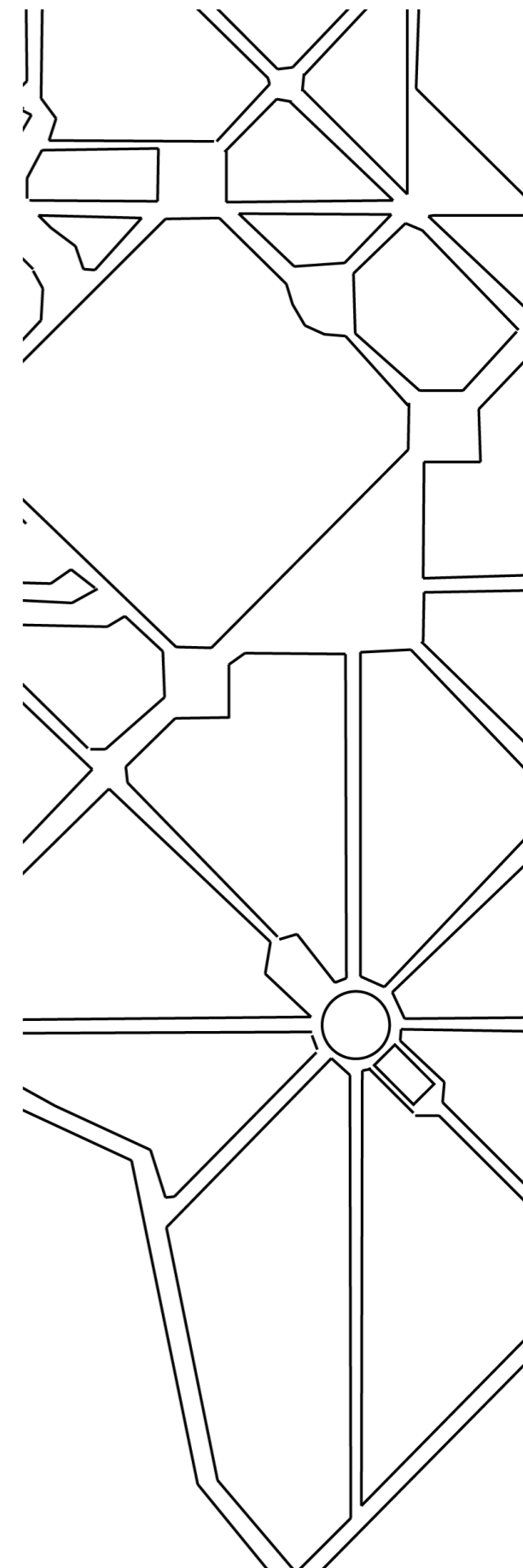
60 Francesa de Belas Artes e que influenciou o Brasil através da Missão Francesa. O pintor Émile Rouède, cuja biografia não aponta para uma formação precisa, certamente tem grande influência do academicismo, o que hoje nos permite ver sua pintura, excessivamente descritiva, como menos pinturesca que as imagens fotográficas.



Figura 8: Émile Rouède largo da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem. 1894, óleo sobre tela, 800x110cm. Museu Abílio Barreto

3

Afetos



Após ser removida toda aquela “população tão mesquinha”, as obras de construção da cidade desenvolveram-se dentro dos prazos previstos. A instalação oficial da Cidade de Minas, em Belo Horizonte, como a nova capital do Estado de Minas Gerais ocorreu em 12 de dezembro de 1897 (a cidade só passou a se denominar Belo Horizonte em 1901).

Segundo A. Barreto, havia um clima otimista e de entusiasmo com a expectativa da nova capital durante o período da mudança. Entretanto em Ouro Preto, na velha capital, o quadro apresentava-se bem diferente:

Contavam, então, pessoas chegadas de Ouro Preto, a quem ouvimos, que, de agosto até dezembro, período em que se efetuou a mudança da Capital, era lúgubre o aspecto daquela antiga cidade, em meio dos aprestos para a transferência da administração para a nova Capital. Quem transitava pelas ruas da velha Capital ouvia, de manhã até alta noite, nas repartições públicas e nas habitações particulares um incessante martelar monótono e tétrico, como se a cidade fora transformada em uma grande oficina de carpintaria. Era o serviço de encaixotamento de tudo que deveria ser transportado para a nova Capital.(...)

Enquanto todas essas coisas se passavam, ia por toda Ouro Preto um alarido, uma lamentação, uma tristeza de causar mágoa, aumentando cada vez mais, quando os comboios partiam repletos de famílias, peçados de bagagens, atulhados de material burocrático e as casas e repartições públicas iam ficando desertas, e as velhas ruas se iam despovoando.

Naquele transe, muita dor se converteu em revolta e os inimigos da mudança, pertinazes nos seus propósitos, entravam a espalhar boatos alarmantes e sediciosos. Falava-se em violências contra o Governo e amaldiçoava-se Belo Horizonte, como se a predestinada localidade fosse culpada de quanto se fazia. (BARRETO, 1936)

Tristeza, mágoa, dor, revolta, culpa, lamentação e maldição: provavelmente, esses foram os sentimentos dos antigos moradores de Ouro Preto que compulsoriamente mudaram-se para Belo Horizonte. A mudança da nova capital para Belo Horizonte gerou ainda muitos desafetos não apenas na população ouro-pretana, mas certamente em todos moradores dos lugares que se candidataram ou foram indicados, pois seguiu-se critérios técnicos e científicos para apontar o melhor

63 local para abrigar a nova capital. Inicialmente, em 1890 o engenheiro Herculano Velloso Ferreira Penna indica o curral d’El Rey, refutando as seguintes localidades: Lagoa Santa, Quinta do Sumidouro, Fazenda do Jaguara, Barra do Jequitibá, Sete Lagoas, Fazenda Campo Alegre e Matozinhos. Posteriormente, em 1893 o Engenheiro Aarão Reis, presidente da Comissão de Construção, em seu relatório indicou primeiramente a Várzea do Marçal e depois Belo Horizonte, excluindo as seguintes localidades: Juiz de Fora, Barbacena e Paraúna. Várzea do Marçal na região de São João Del Rey foi a primeira indicação de A. Reis. Entretanto, desenrolou-se uma acirrada disputa política. Exposto este quadro de disputas, é possível imaginar os múltiplos afetos das pessoas que foram obrigadas a se deslocar, ou mesmo as pessoas que foram atraídas pelas oportunidades da nova capital. Algumas pessoas que visitaram a cidade nos seus primeiros anos e a observaram cuidadosamente, registraram suas impressões em textos.

Affonso de Escragnole Taunay¹ visitou a cidade em 1900 e escreveu:

melancólica impressão deixavam aquelas ruas enormemente largas e infindavelmente longas . (...) por toda parte, em Minas e fora de Minas, choviam as mais acerbas críticas aos governos, que teimosamente haviam do Estado exigido a aceitação e realização de um plano que custava tanto dinheiro. (...) E como ainda estivessem a sangrar, os ressentimentos, justos e enormes, de Ouro Preto, e grande fosse o despeito de São João Del-Rey e Juiz de Fora, que não haviam logrado a investidura de Capital, numerosas eram as cassandras que viviam a maldizer de Belo Horizonte, cidade tão em contradição com a prudência, a modéstia e a singeleza proverbiais dos mineiros, clamavam em todos os tons. (ARAUJO, 1996)

Monteiro Lobato² descreve a primeira vez que visitou a cidade da seguinte forma:

uma cidade de 500mil habitantes, dos quais 450mil estão de veraneio

1 Affonso E. Taunai (1876-1958), artigo publicado no Diário de Minas em 03 de agosto de 1929, cf. autora.

2 M. lobato (1865-1918), artigo publicado na Gazeta de Noticias e no Diário de Minas em 26 set.1937, cf. autora.

não sei onde – aqui é que não estão.” (...) “A impressão recebida fora de fato essa. Extrema escassez de gente nas ruas larguíssimas, a cidade semi construída, (...) Não havia povo nas ruas. Os passantes, positivamente funcionários que subiam e desciam lentamente, a fingir de transeuntes. Transeuntes públicos. (ARAUJO, 1996)

Tristão de Athayde³ escreveu:

... o que dominava na Belo Horizonte de 1915, não era o Arlequim, e sim o Pierrot. A cidade deserta. As casas perdidas nas ruas. O silêncio. (ARAUJO, 1996)

Apresentam-nos uma cidade deserta e melancólica. Esse deserto e a melancolia como sintomas dos desafetos pelo lugar, talvez expliquem a origem das relações de negação e não pertencimento que ainda mantém-se com relação à cidade. Uma cidade onde somos levados a recorrer aos cartões-postais ou evocar as antigas fazendas para justificar e apaziguar nossos afetos.

A construção de Belo Horizonte se dá num contexto bastante específico: foi criada por decreto a despeito dos desejos da população, em uma república recém-instaurada, numa sociedade que acabara de abolir a escravidão através de uma lei. Mudanças profundas e radicais que não chegaram a ser assimiladas, mas que tiveram que ser absorvidas de qualquer maneira.

A proclamação da República em 1889 não foi um anseio ou uma conquista do povo brasileiro e sim um golpe militar liderado pelo Marechal Deodoro da Fonseca, apoiado por militares e parte da elite brasileira. Deodoro era na verdade um monarquista que, em meio a uma série de boatos e intrigas acerca do Imperador, acaba por comandar o golpe. Apesar de passar por um momento de crise econômica, grande parte da população mantinha grande apreço tanto pelo Imperador D. Pedro II, quanto pela Monarquia Constitucional. A consolidação da República instaurada dessa forma, sem a participação ou qualquer lastro nos anseios e nos sonhos da

³ Pseudônimo de Alceu Amoroso Lima (1893-1983), artigo publicado em O Diário BH. 18 nov. 1959.

maioria da população, demandou a criação de estratégias legitimadoras 65
dessa imposição, transformando-a em um fato legítimo e pertencente à história do desenvolvimento rumo à civilização e ao progresso. Trata-se de um projeto baseado na promoção do esquecimento passado, no apagamento de seus vestígios e na criação de memórias artificiais para que sejam difundidas e consolidadas como pertencentes ao imaginário da população brasileira.

A estratégia de utilizar-se do dístico: *Ordem e Progresso*, um dos fundamentos do pensamento Positivista de Auguste Comte, na emblemática Republicana, foi uma forma definitiva de legitimação, pois imediatamente vinculou-se a República Brasileira à ideia de que a sociedade se colocara em um estágio da evolução rumo ao estado mais avançado da civilização. Para Comte, cada estado civilizatório apresenta estágios evolutivos; o teológico inicia-se com o fetichismo, passando-se ao politeísmo e chegando-se ao monoteísmo. O estágio metafísico substitui os agentes sobrenaturais por entidades ou abstrações personificadas, podendo ser denominado de ontologia. O terceiro estado, o positivo, aponta para uma inteligência emancipada e racional onde o conhecimento científico é a única forma de conhecimento considerável. A ordem é a base para se atingir o objetivo final que é o progresso. Se a sociedade ainda encontrava-se em algum estágio dos estados teológico ou metafísico, conforme a teoria, o Brasil passaria ao estado mais avançado de uma inteligência emancipada e racional através de um decreto. Nessa circunstância, esquecer-se do recente passado escravocrata e da monarquia imperial tornou-se uma urgência e o exílio da família real na Europa foi a ação mais afirmativa nesse sentido.

O decreto que adotava a bandeira positivista como emblema da República foi assinado quatro dias após a proclamação, entretanto sua adoção não era um consenso entre os republicanos. O anseio de substituir o governo monárquico e construir uma nação republicana era compartilhado por três grupos ideologicamente distintos que disputavam a forma que o novo regime tomaria no país: a forma do liberalismo americano, defendido

66 pelo teórico Alberto Sales, baseado no darwinismo social difundido por Spencer, era apoiado principalmente pelo grupo de produtores rurais paulistas, mineiros e gaúchos. Dessa forma, o sistema bicameral era parte da solução federativa. Outro modelo buscado era do jacobinismo francês, defendido por Silva Jardim e apoiado por alguns setores da população urbana formada por pequenos proprietários, jornalistas, professores, estudantes e comerciantes. O terceiro grupo ideológico tinha como principais defensores do Positivismo: Teixeira Mendes e Miguel Lemos. A forma do liberalismo acaba prevalecendo sobre as demais, o jacobinismo perde força, pois a participação popular direta em uma nação com um contingente grande de analfabetos e principalmente de ex-escravos não atenderia aos interesses das elites tanto econômicas quanto intelectuais. As ideologias republicanas foram disputadas exclusivamente no âmbito das elites instruídas.

A adoção da Bandeira foi mais uma imposição dentro da urgência de se ter uma imagem forte, unificadora, um emblema representante do novo regime. Um regime que naquele momento, sequer sabia-se que forma tomaria. Sua concepção e as justificativas apresentadas para a sua adoção revelam claramente o processo de construção artificial, de apagamento e de manipulação do imaginário. Como escrevi, não era uma escolha consensual entre os republicanos. Os liberais optavam por uma bandeira alusiva à dos Estados Unidos, ou pela utilização de uma adaptação da bandeira proposta pelos Inconfidentes; os jacobinos optavam por uma bandeira tricolor de inspiração na revolução francesa; mesmo entre os adeptos do positivismo de Comte não havia consenso, dividiam-se em um grupo moderado de seguidores da primeira fase de sua teoria e um grupo mais ortodoxo que defendia a adoção da bandeira de cunho explicitamente positivista.

A bandeira foi criada a partir da bandeira imperial composta de um fundo retangular verde com um losango amarelo e ao centro uma calota azul contendo o brasão do império. Na bandeira da República o fundo verde – cor heráldica da Casa Real Portuguesa- e o losango amarelo – cor da Casa

Real Austríaca – ambos são mantidos, o brasão do império foi substituído 67 pelo círculo azul, com estrelas brancas, cortado por uma faixa branca onde estão inscritos *ordem e progresso*. Conforme Carvalho, em 24 de novembro Teixeira Mendes publicou no Diário Oficial sua justificativa da escolha da nova bandeira baseada nos princípios ortodoxos positivistas, onde

alega que o emblema nacional deve ser símbolo da fraternidade e ligar o passado ao presente e ao futuro. A ligação se dava na conservação de parte da bandeira imperial. (...) Conservavam-se o desenho imperial e as cores, representação de nossa natureza e nossas riquezas. Até mesmo a cruz permaneceu no Cruzeiro do Sul, uma cruz leiga que poderia ser vista com simpatia pelos católicos. Reconhecia-se, deste modo, o passado, a tradição, tanto política quanto religiosa, pois a Monarquia e o catolicismo eram fases da evolução da humanidade, a ser superadas, mas necessárias e portadoras de alguns aspectos positivos. (...) tinha de representar também o presente, o novo regime, e o futuro. A divisa ordem e progresso cumpriria esse papel. (...) (CARVALHO, 2014)

Teixeira tentou, ainda, relacionar o verde da bandeira à uma filiação com a França que considerava como “o centro do ocidente”. A cor representaria a esperança e a paz consagradas após a Revolução Francesa, lembrando que os atacantes da Bastilha usavam folhas de árvores do Palais Royal como emblemas

... por aí, a bandeira lembraria Tiradentes, cuja rebelião foi denunciada no mesmo ano da Revolução Francesa. (CARVALHO, 2014).

Justificou a disposição das estrelas relacionando-a com o aspecto do céu da cidade do Rio de Janeiro na manhã de 15 de novembro de 1889 e que a divisa *Ordem e Progresso* não implicaria numa adesão ao Positivismo, pois tratava-se de uma aspiração universal.

Dessa forma, a imagem da bandeira, que é um emblema positivista ortodoxo, foi transfigurada retoricamente, assumindo um caráter ambíguo, falseador e conciliatório. Enquanto os agentes políticos eram os mesmos do movimento republicano, várias tentativas de mudança da bandeira foram feitas, sendo que a principal resistência estava exatamente na conexão direta da República com o positivismo expressas na divisa. As investidas não obtiveram sucesso, pois o emblema sobrevive

A imagem de uma bandeira seria o suficiente e a ignorância de sua relação com o pensamento positivista era conveniente. Assim as palavras *Ordem e progresso* puderam assumir ao longo do tempo os mais diferentes sentidos, a cada momento da República de acordo com o grupo de atores políticos. Assim como a escolha da Bandeira:

A história que envolveu a escolha de um novo Hino Nacional, logo em 20 de janeiro de 1890, é igualmente significativa. Abriu-se um concurso e o vencedor foi o projeto de Leopoldo Miguez e Medeiros e Albuquerque, que se oficializou como Hino da Proclamação da República. Mas o velho Hino de Francisco Manuel da Silva, que não havia nem ao menos entrado na competição, continuou a ser o Hino Nacional. “prefiro o velho”, teria dito o marechal Deodoro, não obstante a suspeita de que fosse de autoria de d. Pedro. I. (SCHWARCZ, 2015)

Segundo Carvalho (2014), em seu livro sobre a construção do imaginário da República no Brasil, a ideologia positivista oferece um rico repertório de imagens convenientes à construção do imaginário republicano. Muito fértil principalmente porque a teoria de Comte passou por uma profunda transformação após seu encontro com Clotilde de Vaux⁴ (1845), quando sua teoria deixou de lado seus aspectos puramente científicos e assumiu um caráter religioso, uma espécie de paródia do catolicismo que culminou com a constituição da Igreja Positivista. Em sua teoria os sentimentos passam a sobrepor à razão, mesclando o espírito social à cultura afetiva. O sacrifício da individualidade veio em favor da coletividade, adotando a tríade: *família, pátria, humanidade* como basilares para o progresso. Usados para definir as formas de vida em comunidade: em primeira instância a *família*, depois a *pátria* e, em um contexto maior, o da *humanidade*. Em sua teoria, a pátria torna-se o campo de desenvolvimento social, uma mediação necessária entre a família e a humanidade em seu processo evolutivo. A mulher assumiu um papel essencial em sua teoria, a ela são atribuídos os *dons do sentimento* e do *amor* fundamentais ao

⁴ Poeta e escritora francesa (1818-1846) que inspirou Comte a desenvolver *A filosofia da Humanidade*.

desenvolvimento da *humanidade*. Essa aproximação com a estrutura do pensamento religioso possibilitou uma migração da mitologia cristã na construção do imaginário republicano positivista. Como a mitologia cristã fora largamente difundida, a construção do imaginário a partir dessa migração facilitaria o processo de sua assimilação e difusão. A construção do mito de Tiradentes como herói nacional é o exemplo mais evidente, cuja história é permeada de equivalências com a de Cristo (ideal libertário, traição, morte trágica e exemplar), onde suas representações são referências diretas às imagens de Cristo. Carvalho afirma ainda que: o extravasamento das visões de república para o mundo extra-elite, (...) não poderia ser feito por meio do discurso, inacessível a um público com baixo nível de educação formal. Ele teria que ser feito mediante sinais mais universais, de leitura mais fácil, como as imagens, as alegorias, os símbolos, os mitos. (Carvalho, p.10)

Essa afirmação, num primeiro instante parece plausível, talvez por expressar um senso comum. Entretanto, fundamenta-se na ideia equivocada de que as imagens, as alegorias, os símbolos e os mitos são *sinais mais universais e de leitura mais fácil*, facilitadores da comunicação entre grupos sociais. Outra questão discutível é considerar que as visões da República não poderiam ser veiculadas para o mundo através do discurso, que seria inacessível ao público com baixo nível de educação formal, ou seja, pressupõe uma dificuldade ou uma impossibilidade de comunicação entre a elite culta e maioria da população não letrada, o que não é verdadeiro.

Mesmo contendo elementos facilitadores de comunicação, os emblemas, as alegorias e mitos republicanos não foram criados dentro de um projeto de inserção, divulgação ou disseminação dos ideais da República para a população brasileira. São criados para inserir o país dentro do contexto dos países considerados culturalmente e economicamente mais desenvolvidos. Todo o aparato imagético baseado no pensamento positivista francês é criado exclusivamente no âmbito das elites e imposto à população, não apresentando nenhum projeto de educação para que essa pudesse compreender e participar da construção do imaginário

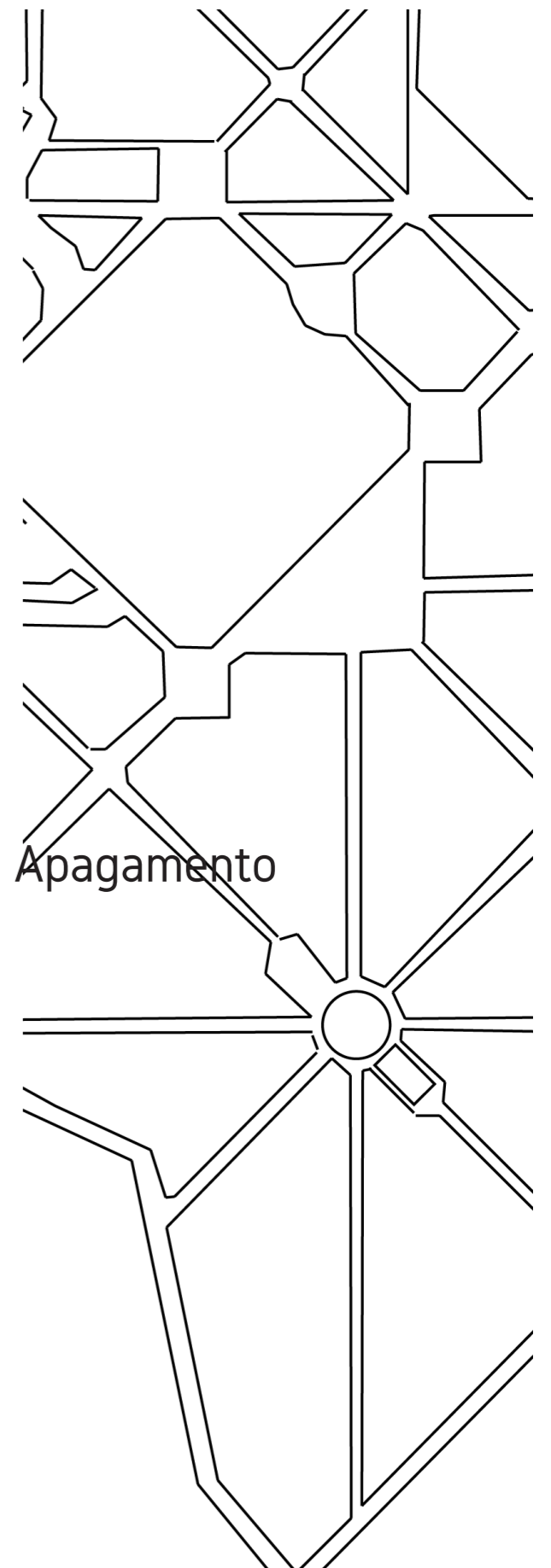
70 Republicano. Foi criado para dialogar com a cultura européia, mais precisamente a francesa.

É nesse contexto ambíguo e obscuro de afirmação e criação de uma imagem de República, tanto para seus idealizadores, quanto para toda a população brasileira, que foi idealizada e criada a nova capital do estado de Minas Gerais como a afirmação do ideal de ordem e progresso adotados como dístico da República. A mudança imposta de todos os paradigmas é descrita por Pedro Nava:

E aqui? Também tivemos a nossa *belle époque*, por sinal que feia como sete dias de chuva. Começou com a República. Basta comparar a iconografia imperial com a posterior para ver a coisa inestética que veio depois de d. Pedro II. Gravuras de Debret e Rugendas, pintores régios, figuras de Angelo Agostini – cheias dos nossos usos, costumes, tipos, ruas, casas, campos, estradas, árvores, céus e alegorias – tudo é substituído pelo duro documento fotográfico e pelas pinturas sebetas de Gustavo Hastoy, de Almeida Junior, de Batista da Costa e Giuseppe Boscagli, representando marechais anacrônicos em fardas do tempo da Guerra da Criméia, ou presidentes soturnos nas suas sobrecasacas de *croque-morts*. (NAVA, 2012)



Memória e Apagamento



Apagar também tem a ver com esconder, com ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade. (ROSSI, 2010)

Parece-me claro que a memória e as identidades individuais –de uma comunidade ou mesmo de um país são construídas a partir da sedimentação do passado, de experiências individuais e coletivas que são compartilhadas, sejam por comemorações, ações, símbolos e ainda por narrativas, relatos orais ou escritos, configurando as tradições individuais e são fundamentais na construção e divulgação do ideal de nação e do sentido de patriotismo. A partir de tudo isso, são criados os projetos futuros. Essa visão simples parece lógica e plausível. Entretanto, para buscar o entendimento da construção da cidade, que não fora exatamente projeto naturalmente criado com base no passado, foi necessário considerar que memória, identidade e tradição podem ser também invenções ou criações, sejam individuais ou coletivas, tanto espontâneas quanto compulsórias, e que ainda é possível que o passado sedimentado seja composto pelo apagamento das identidades, histórias e tradições, tanto individuais como coletivas. Para partir do pressuposto de que passado, memória e identidade são também ficcionais e inventados, busquei nos estudos da arte da memória uma possível forma de compreensão destes mecanismos.

Os estudos de Frances Yeats sobre a Arte da Memória tratam do processo de construção e fixação de uma *memória inventada*, ou seja, da criação da *memória artificial*. A mnemotécnica possibilitaria ao orador proferir, de memória, longos discursos, utilizando-se principalmente da técnica de *criação da memória artificial*. A técnica fundamenta-se na criação de *lugares e imagens*. Ao partir do pressuposto de que um locus é um lugar facilmente apreendido pela memória, deduz-se que quanto mais lugares, maior será a capacidade de armazenar imagens. As imagens são formas, signos distintivos, símbolos daquilo que se quer lembrar (*formae, notae, simulacra*). Para a construção dessa memória artificial é necessária a

criação de uma arquitetura, de espaços imaginários bem ordenados, povoados de imagens fortes que possibilitem ao orador a lembrança de complexos textos. 73

O desenho do projeto da cidade de Belo Horizonte - que foi uma concepção autoral - permite que seja compreendido como uma arquitetura mental, no sentido de uma complexa construção imaginada, potencialmente mnemônica. Um *locus* ideal para a criação de espaços para que sejam povoados por arquiteturas, por signos, símbolos e imagens fortes que visaria criar artificialmente uma memória a ser compartilhada por seus habitantes. Enquanto um desenho, um projeto, que só existe no papel, permite-nos ainda a criação de infinitas cidades, com múltiplos locais e imagens, passando a um campo potencialmente fértil para a imaginação e para a criação.

Sobre a mnemotécnica, Oliveira¹ acrescenta:

Todos aqueles que se ocupam em estudar a memória artificial têm grande débito com Frances Yeats. Sem negar a força dessa pesquisa, Carruthers (2006, p. 11) explicita o seguinte: “Yeats estava convicta de que a força dessa arte era somente uma prática que permitia a repetição, deixando assim a arte da memória estática e privada de movimento”. (...) De acordo com Carruthers (2006), o objetivo da prática da mnemotécnica retórica não era fornecer aos estudantes uma prodigiosa memória que lhes possibilitasse repetir todas as informações necessárias para que pudessem ser aprovados em um exame, mas sim permitir ao orador os meios e os instrumentos necessários para compor de modo criativo o próprio “material”. Dessa forma, outra maneira de compreender a memória é entendê-la como uma arte compositiva. As artes da memória pertencem à categoria das artes do pensamento e favorecem, em particular, a qualidade de que hoje denominamos imaginação e criatividade. (OLIVEIRA, 2015)

O projeto da cidade de Belo Horizonte compreende a concepção de uma *cidade ideal*, a criação de uma imagem de cidade que traduzisse o um projeto nacional de República também ideal. Tratou-se de um espaço

¹ Maria do Ceu Diel de Oliveira, (1963-) professora e pesquisadora da Arte da Memória.

74 de uma construção mnemônica e de caráter pedagógico, empenhado na criação de todo um aparato simbólico capaz de fixar-se na memória e apresentar-se como imagem exemplar. A cidade serviria de exemplo para a nação que aspirava aos ideais da nova República Brasileira, sustentando a criação e construção de uma identidade nacional que permitiria a inserção do país no contexto dos países mais civilizados. Segundo Argan: A hipótese da cidade ideal implica o conceito de que a cidade é representativa ou visualizadora de conceitos ou de valores, e que a ordem urbanística não apenas reflete a ordem social, mas a razão metafísica ou divina da instituição urbana. (ARGAN, 1998)

Portanto, a nova cidade deverá espelhar exemplarmente todos os valores e preceitos republicanos.

A cidade projetada pelo engenheiro Aarão Reis será abordada e deverá ser tratada como o projeto de uma *cidade ideal* - um desenho de uma cidade imaginada, uma utopia, que como tal nunca se concretizaria plenamente como uma cidade real. Esta cidade sofreu modificações, alterações e adaptações já em sua construção, num processo contínuo de transformações que resultou na cidade que conhecemos hoje, pois

sempre existe uma cidade ideal dentro ou sob a cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento o é do mundo dos fatos.(...)“a chamada cidade ideal nada mais é que um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real, a qual pode, sem dúvida, ser concebida como uma obra de arte que, no decorrer de sua existência, sofreu modificações, alterações, acréscimos, diminuições, deformações, às vezes verdadeiras crises destrutivas . (ARGAN, 1998)

Portanto, estudar o projeto da cidade ideal criada por Aarão Reis implicará em mais uma recriação de uma cidade imaginária que poderá até se aproximar da cidade imaginada pelo autor. Trata-se de uma cidade que está no papel: um desenho, um projeto. A criação de cidades imaginárias certamente passou a fazer parte, não só do universo de seu autor e da comissão construtora que compartilhava o projeto da nova cidade, mas de todos. Uma vez anunciada, foi criada a expectativa, passando a existir no imaginário de todos, seja pelas narrativas ou pelos textos que

a anunciam, afinal, foi o primeiro grande empreendimento da República. 75

A cidade ideal, construída a partir e para o apagamento de praticamente todos os vestígios do passado, foi concebida para ser ocupada inicialmente por uma população oriunda em grande parte da antiga capital (Ouro Preto) e por demais pessoas que se adequavam à estrutura política e socioeconômica prevista para a capital. Mas, na realidade foi ocupada, além do grande contingente de pessoas oriundas da antiga capital, por pessoas das mais diversas regiões do estado, do país e de outros países. Todos portadores de memórias, crenças, lembranças, histórias e afetos. Pessoas que serão também atores na constituição da nova cidade e que escaparam ao controle na concepção desta *cidade ideal*, por mais que o projeto tenha sido claro e ordenado em seu aspecto pedagógico. Memórias pessoais ou de grupos estarão sempre aflorando ou sendo evocados nesse novo espaço. A reminiscência (ou anamnese ou reevocação) segundo Aristóteles, é precedida pela memória e

pertence à mesma parte da alma que a imaginação: é uma coleção ou seleção de imagens com um acréscimo temporal. A reevocação não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentado. Voltar a lembrar implica em um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária entre os conteúdos da alma. (ROSSI, 2010)

Se para Aristóteles a memória, assim como a reminiscência, estão ligadas às experiências vivenciadas, para Platão

a memória se apresenta como uma forma de conhecimento ligada à doutrina misteriosa da reencarnação. (...) A anamnese platônica não deriva dos sentidos: é o reconhecimento de essências, de coisas inteligíveis e universais. Todo conhecimento é uma forma de lembrança e a anamnese atua num nível que não é da empiria e da psicologia. (ROSSI, 2010)

A anamnese é o encontro com uma sabedoria originária e divina que se perdeu e que foi esquecida na origem, uma perda que se configura como culpa.

aqui a memória se torna potencia sacra, um dom dos deuses que

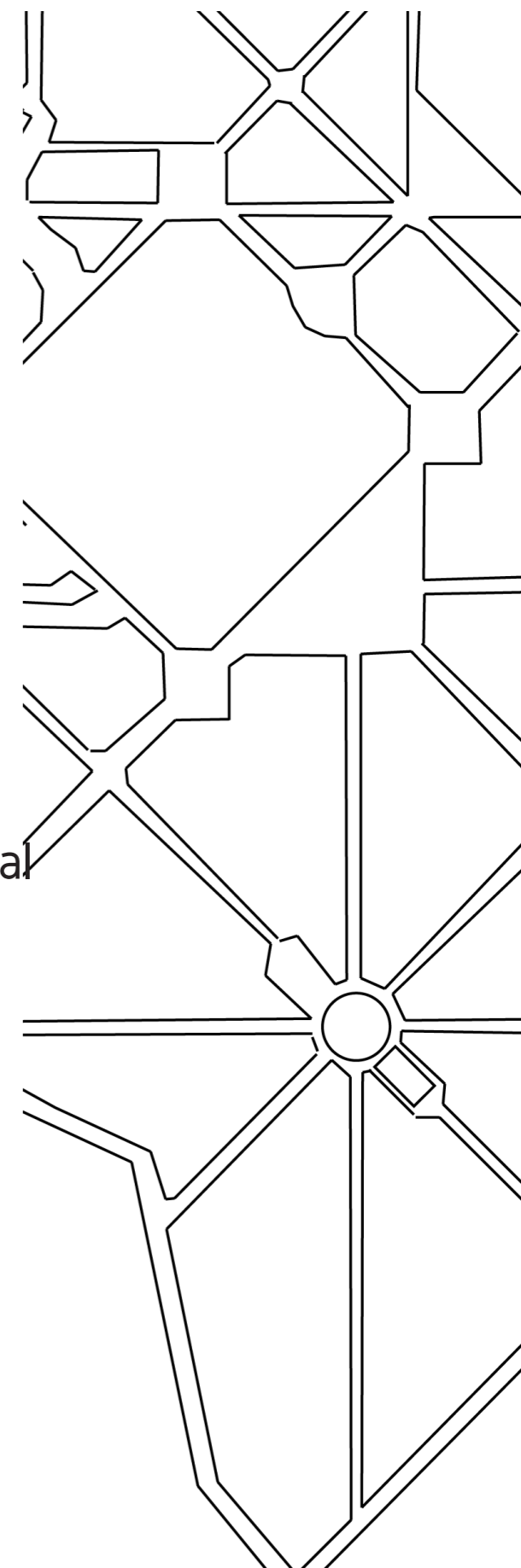
reconduz aos deuses, uma saída de nosso mundo que é apenas humano para descobrir por trás dele outros níveis inacessíveis. (ROSSI, 2010)

Nas duas perspectivas a reminiscência gravita em torno do *esquecimento*. Na perspectiva platônica a reminiscência é o encontro com uma sabedoria esquecida ou perdida na origem, que se manifesta como um lampejo, uma aparição ou revelação. Em Aristóteles é apresentada como uma ação deliberada de rememoração de algo vivenciado que se encontra perdido ou esquecido e que se deseja manter presente na memória.

O esquecimento pode dar-se através do afastamento e da diluição das lembranças do passado, até que sejam totalmente apagadas da memória, podendo estar ligado ao tempo ou consistir em uma deliberação individual ou de um grupo. No caso da construção da Capital de Minas Gerais, o processo de esquecimento e apagamento deu-se fundamentalmente no âmbito da história oficial. A necessidade de criar uma história que corrigisse e apagasse o passado imperial e escravocrata é evidenciada com a urgência de se escrever a história da fundação da cidade através da revista *Geral dos Trabalhadores*, feita concomitantemente com as obras de construção da cidade, a partir da edição de textos, fotografias e documentos criados na fundação da cidade.

5

Cidade Ideal



É com a maior satisfação que submeto, hoje, à aprovação de V. Exc. A planta geral da futura 'Minas', destinada a ser a Capital do Estado. (...) Foi organizada a planta geral da futura cidade dispondo-se na parte central, no local do atual arraial, a área urbana de 8.815.382m², dividida em quarteirões de 120 m X 120 m pelas ruas, largas e bem orientadas, que se cruzam em ângulos retos, e por algumas avenidas que cortam em ângulos de 45°. Às ruas fiz dar a largura de 20 metros, necessária para a conveniente arborização, a livre circulação dos veículos, o tráfego dos carros e os trabalhos da colocação e reparos das canalizações subterrâneas. Às avenidas fixe largura de 35 m, suficiente para dar-lhes a beleza e o conforto que deverão no futuro proporcionar à população. Apenas a uma das avenidas - que corta a zona urbana de norte a sul, e é destinada à ligação dos bairros opostos - dei a largura de 50 m, para constituí-la em centro obrigado da cidade e, assim, forçar a população, quando possível, a ir-se desenvolvendo do centro para a periferia, como convém à economia municipal, à manutenção da higiene sanitária, e ao prosseguimento regular dos trabalhos técnicos. Essa zona urbana é delimitada e separada da suburbana por uma avenida de contorno, que facilitará a conveniente distribuição dos impostos locais, e que de futuro será uma das mais apreciadas belezas da nova cidade. A zona suburbana, de 24.930.803 m², - em que os quarteirões são irregulares, os lotes de áreas diversas, e as ruas traçadas de conformidade com a topografia e tendo apenas 14 m de largura - circunda inteiramente a urbana, formando vários bairros, e é, por sua vez, envolvida por uma terceira zona de 17.474.619 m² reservada aos sítios destinados à pequena lavoura.

Aarão Reis - Ofício de 23/03/1895- apresentação do projeto da nova capital do Estado de Minas Gerais. (BARRETO, 1936)



Figura 9: Planta geral da Cidade de Minas de Aarão Reis - 1895.

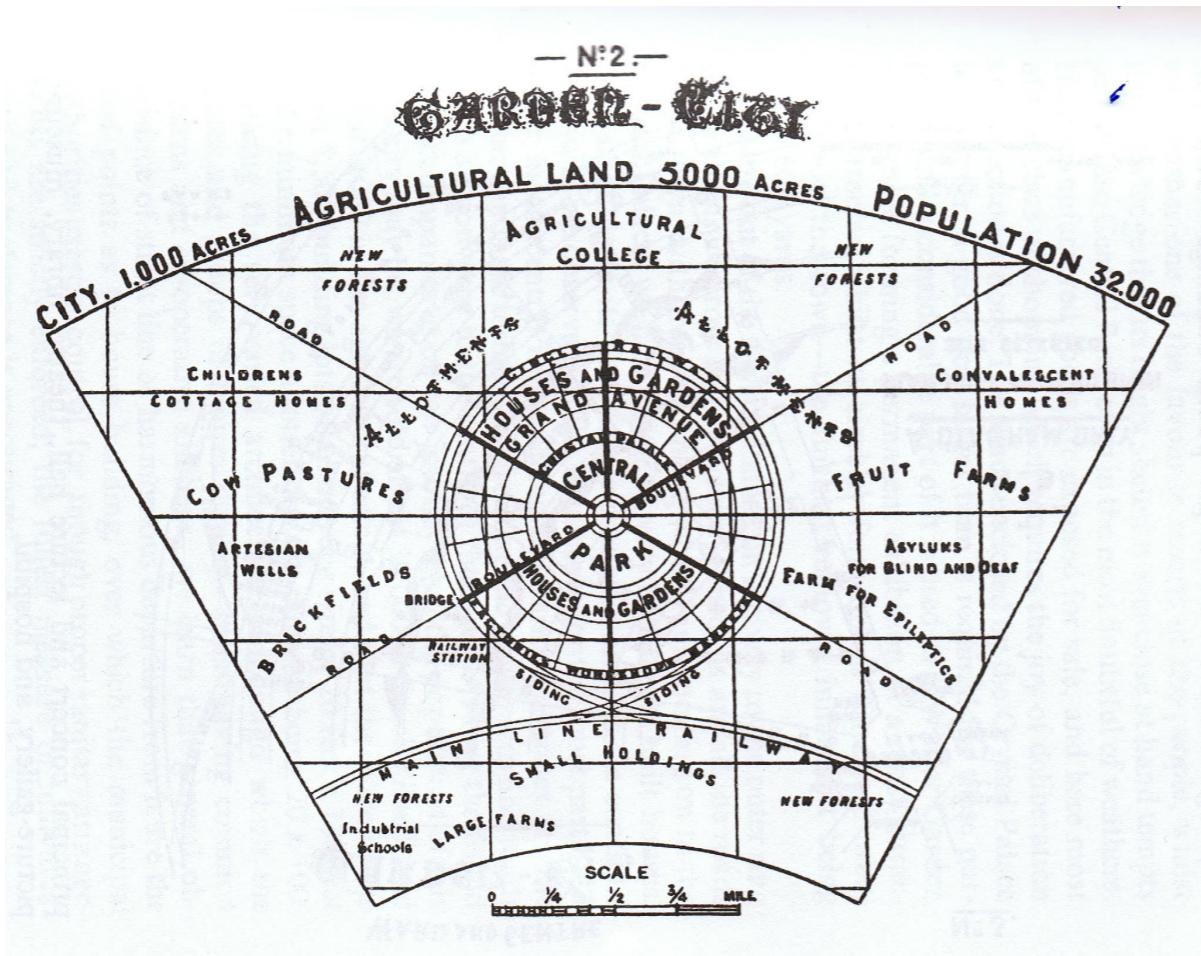


Figura 10A-B: Esquema das Cidades Jardins propostos por Howard. Fonte: Livro *As cidades jardins de amanhã*.

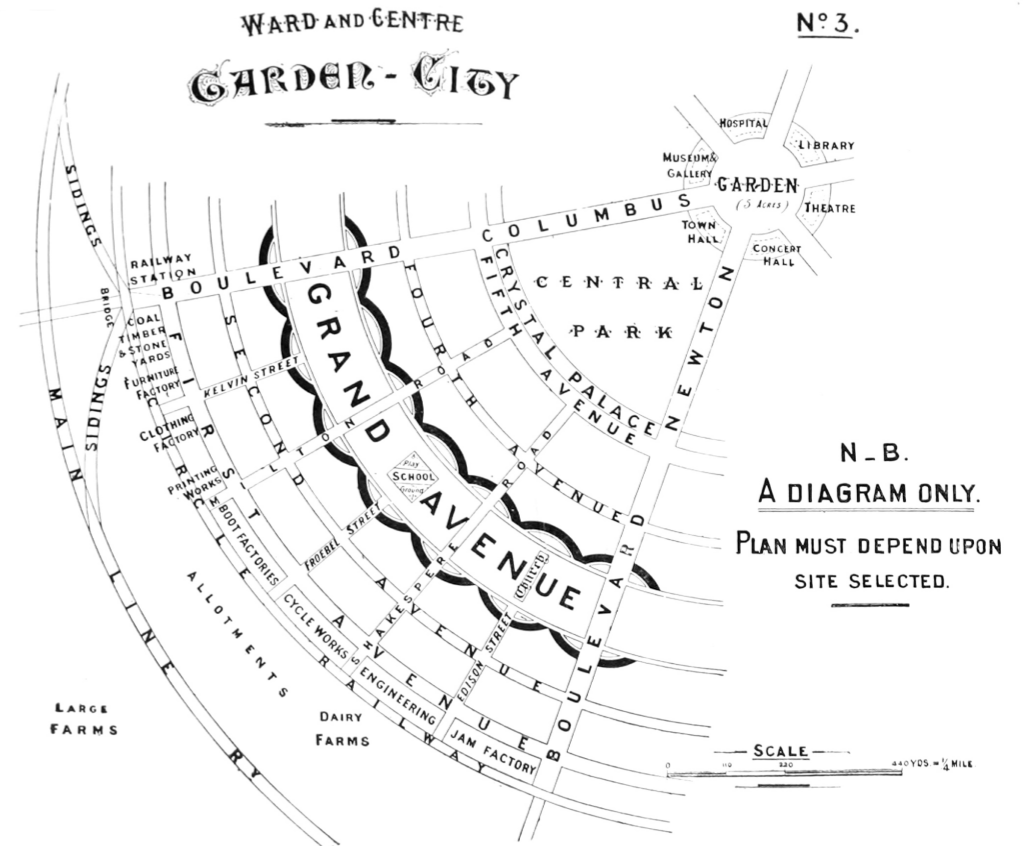


Figura 10B.

82 Estudando o projeto concebido por Aarão Reis e lendo seu texto de apresentação, é possível aproximar-se da concepção que o autor tem de uma cidade republicana ideal projetada no final do século XIX, visando a futura sociedade do século XX. Permite-nos, ainda, a identificação das matrizes que o autor utiliza como referências na concepção dessa cidade ideal, que deveria exprimir de forma clara seus anseios e os ideais contemporâneos. O projeto utópico que como tal nunca se realizou, enfim, é um desenho, uma cidade imaginada.

Tal projeto concebe uma cidade onde a zona urbana é delimitada por uma avenida de contorno, responsável por sua configuração. A zona urbana é circunscrita dentro de outra figura definida como zona suburbana, a qual tem seus limites bem determinados e é delimitada por outro perímetro reservado aos sítios, todos definidos de forma bastante precisa conforme a descrição de Reis em sua apresentação do projeto. Trata-se de uma concepção de cidade na qual os espaços rural e urbano aproximam-se e interagem. Nesse aspecto a criação de Reis para uma cidade ideal projetada para o futuro aproxima-se muito do conceito de cidade-jardim criado pelo inglês Ebenezer Howard. Em 1898, Howard publica o livro *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform*, reeditado e revisado em 1902 com o título de *Garden Cities of Tomorrow*. Apesar do projeto de Aarão Reis (1895) ser anterior à divulgação das ideias de Howard, a aproximação é possível principalmente se observarmos os esquemas propostos pelo autor (Figura 10). Como Howard não era arquiteto nem urbanista, ele cria esquemas de uma cidade-jardim, enfatizando em seu texto que os projetos deveriam ser adequados às áreas em que seriam construídas as cidades. Essa proximidade na concepção de cidade é pertinente se considerarmos que as matrizes referenciais de ambos são convergentes. Denomino *matrizes referenciais* as imagens e conceitos fundadores da construção e concepção dessa nova imagem ou conceito de cidade proposta tanto por Reis, quanto por Howard e que se apresentam como possíveis alternativas às inquietações, anseios e ideais próprios do final do século XIX. Esta convergência dá-se não só pela afinidade e pelo desejo de espelhar-se num modelo, mas também por sua negação, buscando a

criação de sua antítese.

83

A matriz referencial mais importante é a cidade de Paris cujo projeto de reestruturação é autoria de Haussmann (1809-1891), que foi prefeito de Paris entre 1853 e 1870.

A reestruturação de Paris visou proporcionar basicamente o que cada vez mais falta fazia às cidades que se industrializavam rapidamente: melhor circulação para pessoas e mercadorias; inserção eficiente no espaço urbano de edifícios que abrigavam novas necessidades trazidas pela cidade da era industrial e sua crescente população (estações ferroviárias, mercados, edifícios administrativos, hospitais, exposições, salas de espetáculos, lojas de departamento etc.); espaços abertos e verdes para melhorar a salubridade da cidade e o lazer de sua população; provisão de água e esgotos eficientes, evitando a proliferação de doenças e dos constantes surtos de cólera; e no caso de Paris, providenciar rapidez e segurança no acesso das tropas a qualquer lugar onde ocorresse sublevação. (HOWARD, 1996)

Essa interação entre a área urbana e rural com limites definidos, a qual pode ser notada, a partir da influência da reestruturação de Paris, por exemplo, no jardim como espaço central e na concepção de uma cidade para comportar um número definido de habitantes, poderia aproximar o projeto da nova capital com o esquema proposto por Howard de cidade jardim. Porém, em sua proposta, toda a área da cidade deveria estar sob o controle da Municipalidade, pois uma vez atingido o limite da população prevista, outro núcleo ou mesmo outra cidade deveria ser criada mantendo a área verde ao seu redor, garantindo a qualidade do ar e o provimento dos produtos agrícolas locais. A proposta era de que as cidades seriam interligadas por sistemas de transporte públicos eficazes permitindo o fácil acesso dos trabalhadores aos grandes centros industrializados. Sua proposta visava trazer melhores condições de vida às classes trabalhadoras que se encontravam em condições insalubres nas periferias das grandes cidades industrializadas, fundamentalmente na Inglaterra. No caso do projeto da cidade de Belo Horizonte - apesar da Comissão Construtora ter domínio e posse de toda a área destinada à construção da cidade prevendo uma distribuição setORIZADA dos terrenos,

84 onde parte seria doada aos moradores oriundos da antiga capital - as demais áreas seriam destinadas à venda, reservando setores específicos para cada grupo que supostamente povoaria a cidade. Ao término dos trabalhos, a Comissão não exerce mais o controle sobre os terrenos. O projeto de Aarão Reis é de uma cidade exclusivamente burocrática para abrigar as duas esferas de poder, a estadual e a municipal, passando ao largo das questões referentes às condições de vida das classes trabalhadoras, sejam elas rurais, dos ex-escravos ou provenientes do processo de industrialização das cidades do final do século XIX. Por isso, acabou por excluir toda essa população não prevista ou indesejada da área projetada da cidade.

A cidade de Paris reestruturada por Haussmann sem dúvida é a maior referência na concepção das cidades criadas ou reurbanizadas no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. O projeto despertou a viabilidade de construir e remodelar as cidades para que atendessem as novas demandas e as múltiplas funções da sociedade industrial. Despertou, portanto, um olhar para as cidades utópicas da literatura: a *República* de Platão, a *Utopia* de Tomas Morus e a *Cidade do sol* de Campanella, assim como os projetos das *cidades ideais* do Renascimento.

Para o conjunto de vias da nova cidade, Haussmann continua fiel à tradição barroca do espaço externo. Espaço que afirma principalmente nos jardins dos castelos do vale do Loire, no século XVI, e depois se insinua nas praças reais urbanas de Paris e que se impõe nos eixos do conjunto jardim-palácio de Versalhes, o ápice de controle absolutista do território. No traçado da cidade, esta simbologia torna-se clara, pois nas Tulherias, o conjunto do palácio do Louvre e jardim se prolonga através do eixo pela Praça Luís XV (Praça da Concordia), pela atual Avenida Campos Elíseos, passando pelo Arco do Triunfo. (HOWARD, 1996)

O projeto de Haussmann fundamentado também na higienização dos espaços públicos como forma de evitar e prevenir doenças - que dizimaram grande parte das populações das maiores concentrações urbanas europeias - visava criar condições de saneamento básico para a população.

Entretanto, ocupou-se da remoção da população que vivia em condições precárias e indesejáveis na área central da cidade, transferindo-as para a periferia. É essa conotação da higienização, essencialmente excludente, presente no projeto de Haussmann que foi adotada na construção da nova capital do estado de Minas Gerais, através da remoção da antiga população do arraial como foi demonstrado anteriormente. Podemos observar que em todos os projetos de reurbanização das principais cidades da nova República Brasileira, o sentido de higienização sempre esteve antes vinculado à exclusão das baixas classes sociais das áreas urbanas centrais do que na efetiva implantação de sistemas de saneamento básico. Apesar do engenheiro Saturnino de Brito ter desenvolvido o projeto sanitário da nova capital dentro dos parâmetros científicos vigentes - prevendo dentre outros princípios de higiene, a coleta e tratamento dos esgotos para que água retornasse limpa aos rios - isso nunca chegou a ser executado.

Outras cidades referenciais no projeto de Aarão Reis, que por sua vez também tiveram como modelo a Paris de Haussmann foram: a cidade de Washington, planejada e concebida para ser a capital administrativa, o centro do poder dos Estados Unidos da América do Norte e a cidade planejada de La Plata, criada para ser a capital da província de Buenos Aires na Argentina. Todas tem em comum o desenho orientado pela geometria, privilegiando a visão perspectivada enfatizando o monumental - símbolos do poder -, obeliscos, alegorias e sobretudo as arquiteturas dos espaços de poder.

Entretanto, como foi tratado anteriormente no texto sobre a criação da República brasileira, onde faço referência à construção dos emblemas, símbolos e criação de heróis nacionais, incluindo a decisão da mudança da capital do estado de Minas Gerais, todas estas mudanças não surgiram através das demandas efetivas da sociedade e nem mesmo visavam melhores condições de vida para a população. Foram criadas de forma arbitrária por parte da elite no desejo de inserir-se no mundo civilizado e fundamentalmente, como foi indicado, estabelecer um diálogo com a

86 França, especialmente com a cidade de Paris, o modelo de cidade, vida urbana e de cultura do final do século, traçando uma história permeada de golpes e falseamentos, atendendo exclusivamente aos interesses das classes dominantes. Desqualificou-se e excluiu-se, assim, as camadas populacionais indesejadas e foi negligenciado o grande problema social da República no final do século XIX gerado pelo contingente de escravos recém-libertos. Chego então ao projeto de Aarão Reis para a Cidade de Minas como o de uma criação de uma Cidade Ideal da República, com a necessidade de criar uma imagem icônica desse alinhamento com o mundo civilizado. Se os republicanos não tinham clareza do tipo de república que seria adotada no país, o projeto de Reis não deixa dúvidas de sua total adesão ao pensamento positivista de Comte e seus princípios racionalistas de *ordem e progresso*.

Aarão Reis encarna o homem do século XIX, o politécnico que acredita que educação, instrução, justiça, dignidade, ciência, técnica, trabalho, religião moral, intervenção na cidade, território e natureza, levariam a humanidade a se solidarizar na partilha de todos os *progressos*. (SALGUEIRO, 1997)

Analisarei a Planta Geral da Cidade de Minas como um projeto de uma cidade ideal, uma construção utópica. Para isso utilizarei o desenho do projeto em sua primeira versão impressa de 1895¹ que apresentou uma síntese do trabalho da Comissão Construtora, com cerca de dez mil cópias que foram impressas para doação e venda. Tornando-se a primeira e a principal peça gráfica de divulgação e propaganda da República - largamente distribuída entre as autoridades dos vários estados da federação, aos empresários e futuros moradores. A imagem configurando um mapa - o principal e primeiro grande empreendimento da República - uma cidade que expressa e sintetiza os seus ideais de forma emblemática e icônica.

Apresentando de forma didática essa síntese do que deveria ser lembrado na República - as ruas receberam ordenadamente os nomes dos estados da Federação cortadas perpendicularmente por ruas com os nomes das

1 Impressa pela Companhia Artes Gráficas da cidade do Rio de Janeiro.

principais tribos indígenas - apesar de já extintas - a imagem do índio 87 como herói e símbolo de nacionalidade já havia consolidado desde a independência, através do romantismo na literatura. As avenidas receberam os nomes dos principais rios e personagens políticas; as praças, das datas comemorativas e dos fundamentos da república. Consolidou ainda, a figura de Tiradentes como herói nacional e a Inconfidência Mineira como marco histórico, através da criação de uma praça em sua homenagem circundada por ruas com os nomes dos inconfidentes.

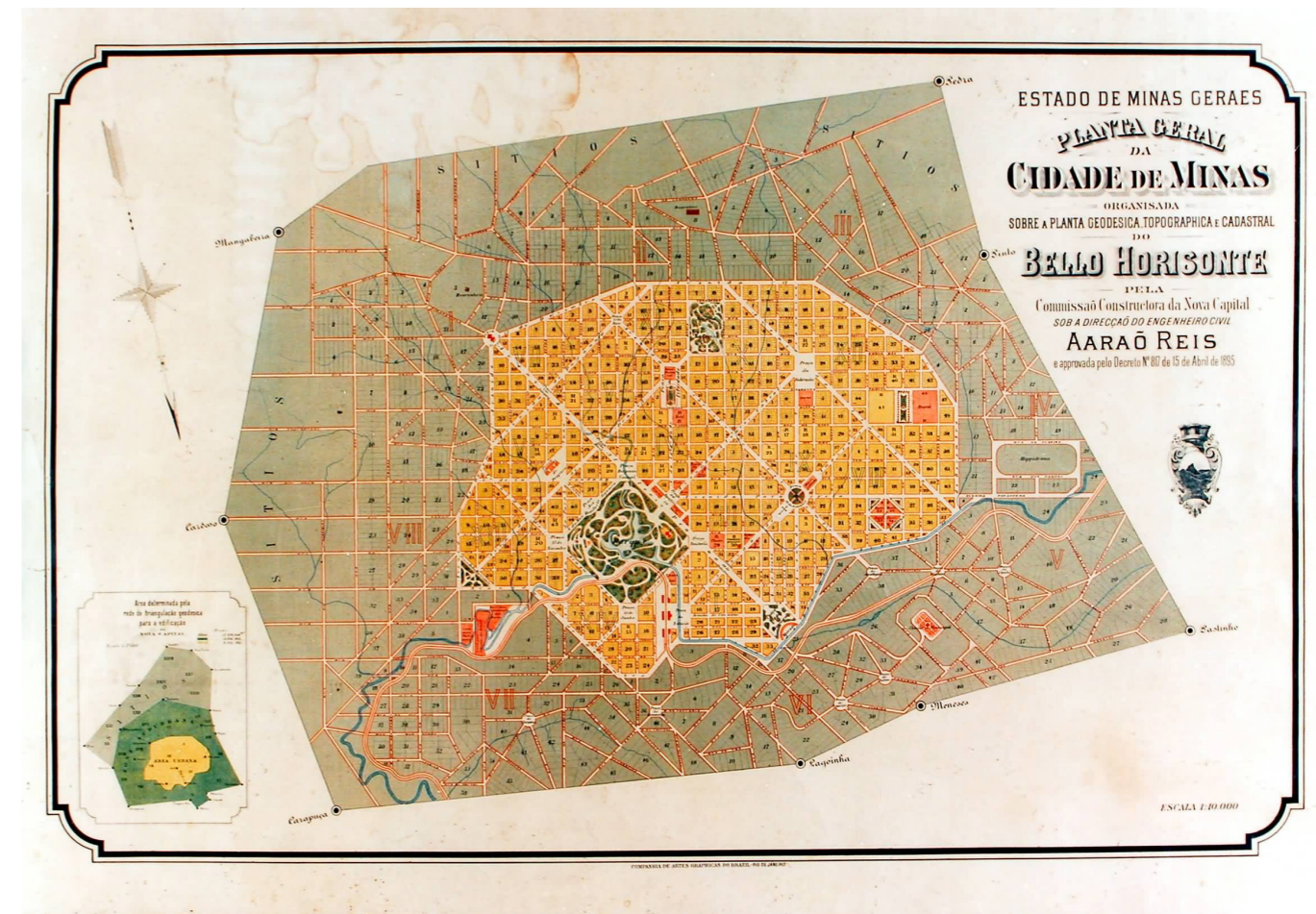


Figura 11A-B: Planta Geral da Cidade de Minas, Escala 1:10.000 (1895) elaborada pelo Escritório Técnico da Comissão Construtora da Nova Capital - fonte: Panorama de Bello Horizonte: Atlas Histórico.



Figura 11B.

90 O Projeto da Nova Capital é apresentado aqui de forma clara e didática, sinalizando através de cores distintas a concepção setorizada dos espaços. A área urbana é destacada em amarelo, circundada pela zona suburbana em verde, que por sua vez é circundada por sítios. Essa hierarquização dos espaços é reforçada pela indicação (no canto inferior esquerdo) da *área determinada pela rede de triangulação geodésica para a edificação da nova capital*. Essa representação, além de reafirmar o que já é informado na planta, sinaliza para um método racional de construção do espaço da cidade através da geometria, utilizando-se da forma triangular como gênese da forma que a cidade assume. É a expressão mais clara de progresso pela ordem positivista adotada pela República. Apesar do brasão criado pela Comissão Construtora apresentar montanhas ao centro, a planta não apresenta nenhuma referência à topografia local ou qualquer indício que identifique o sítio, apenas a rede hidrográfica é apresentada, enfatizando o ribeirão Arrudas, que tem o seu curso domado no trecho de contato com a área urbana. Para quem não tem conhecimento da topografia da região, a planta sugere uma cidade possível de ser construída ou existir em qualquer área essencialmente plana, mas sabendo-se da topografia da localidade o sentido positivista de domínio racional da natureza é ainda mais explicitado.

A área central é apresentada com o máximo rigor geométrico e tem seu limite demarcado com uma avenida que contorna toda a área. Já na zona suburbana mantém-se a orientação geométrica, porém sem o rigor da área central. Observa-se que todas as ruas pertencentes a essa área são consideravelmente mais estreitas. As vias da área central seguem padrões de largura: um para as ruas, outro para as avenidas. Havendo apenas uma avenida mais larga que todas que, conforme Reis em sua apresentação, será a área de maior circulação de população.

Destacam-se dentro do perímetro da zona urbana áreas demarcadas em verde, especialmente duas, pelo tamanho. Mesmo dentro dos limites rígidos do traçado geométrico, essas áreas apresentam em seu interior um desenho estritamente orgânico. A área maior ao longo da larga avenida central refere-se ao parque municipal, a outra menor e

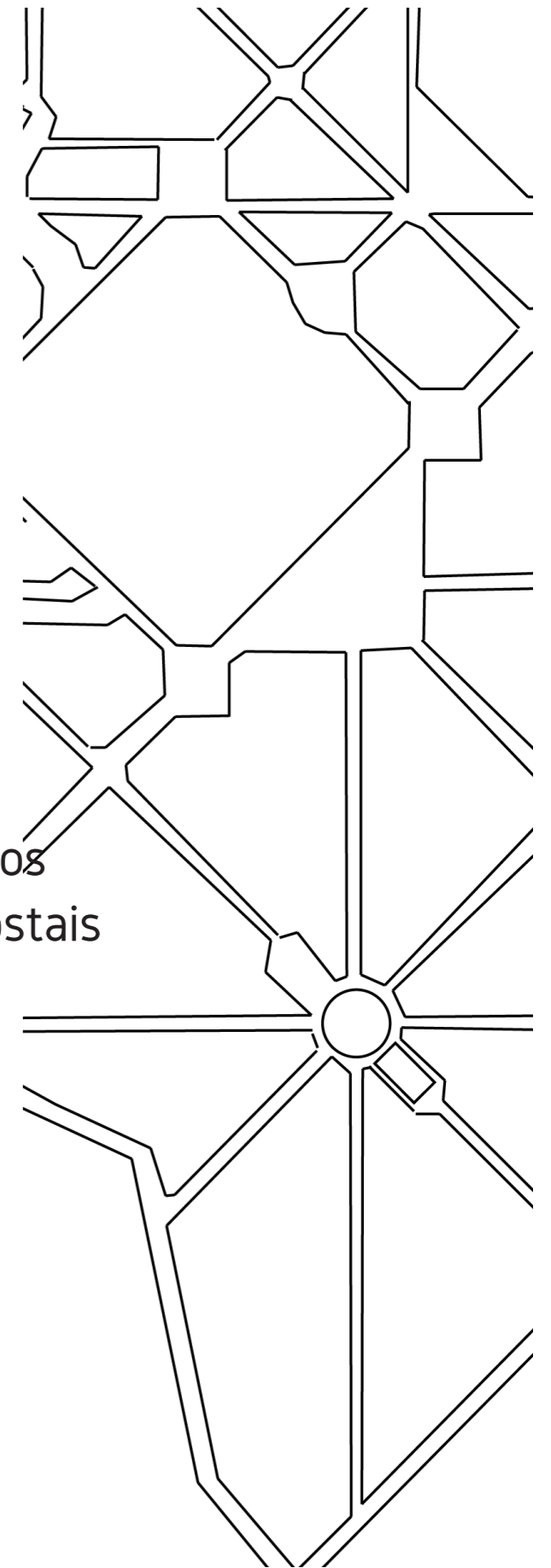
de forma retangular é o jardim zoológico. Se o rigor da geometria de toda a área urbana propõe e impõe que os deslocamentos das pessoas sejam sempre objetivos e em linha reta, pressupõe-se que nessas áreas elas podem se deslocar livremente. São os espaços destinados ao lazer da população, principalmente dos que frequentam a área central no caso do Parque. Em laranja, são ainda realçadas as principais edificações ligadas à administração e aos serviços essenciais como escolas, mercados, administração estadual, secretarias, gestão municipal, segurança, etc.

Na planta geral, o autor indica a estação ferroviária como um único local de entrada (ou saída) para a cidade. Mesmo que em seu texto de apresentação do projeto, Reis faça referência à circulação de automóveis, observamos que fora do limite da avenida de contorno não há nenhuma indicação de outro possível portal de entrada da cidade. O rígido traçado ortogonal das ruas da área urbana sobreposta por outra malha de largas avenidas, criando múltiplas intercessões em ângulo de quarenta e cinco graus, possibilita pontos de convergência utilizados pelo autor para posicionar as principais edificações da cidade. O que induz os moradores ou visitantes a desfrutar de uma visão sempre perspectivada. Considerando a estação ferroviária como entrada da cidade, alguns percursos são determinados e previsíveis para os novos moradores ou para os visitantes da nova cidade. Se o destino é a área de comércio, basta seguir a Avenida do Comércio e chegará ao Mercado. Da Praça do Mercado inicia-se a principal avenida, a mais larga conforme a descrição de Reis e reservada para o centro de maior circulação populacional. Seguindo a avenida passa-se em frente ao Parque Municipal e em seu término chega-se à Praça do Cruzeiro com a Catedral da cidade. Do lado oposto ao parque Municipal passando pela Praça da República e seguindo a Avenida da Liberdade, chega-se à Praça e ao Palácio da Liberdade, sede do governo do Estado. Partindo ainda da Praça da Estação Ferroviária com destino à sede do governo Municipal, segue-se a Av. Amazonas, e a municipalidade está no largo que se abre na avenida junto à praça em forma de um grande círculo, ponto de convergência de várias avenidas e ruas que permitem conexões com os principais pontos da cidade. Na zona

92 suburbana, Reis enfatiza no projeto três pontos: o cemitério municipal, o hipódromo e um abatedouro.

6

A cidade dos
cartões postais



94 6. A cidade dos cartões postais

Ainda que o Projeto de Aarão Reis sofresse modificações já em seu início de execução e nunca tenha se realizado plenamente, a construção da *imagem de cidade ideal* manteve-se nas reproduções fotográficas dos cartões postais, o principal meio de divulgação das cidades, costumes, tipos, arquiteturas, obras de arte do final do século XIX e meados do século XX, sendo o principal responsável pela difusão da fotografia na sociedade. Sabemos que o cartão postal apresenta-se como um cartão de apresentação, contendo imagens essencialmente idealizadas, com enquadramentos, composições, luz, sombras, climas, tipos, volumes sempre selecionados e controlados de forma a representar, ou melhor, apresentar lugares, arquiteturas, figuras ou toda sorte objetos singulares ou identitários de um lugar, cultura, raça, época, etc. Os cartões postais contendo fotografias da cidade de Belo Horizonte apresentados a seguir legitimam a necessidade de construção de uma *Imagem de Cidade Ideal Republicana* que, assim como o desenho do projeto anteriormente estudado, negligenciam determinados aspectos, principalmente os topográficos e hídricos na construção das imagens, enfatizando o caráter racional e o rigor formal imposto pela ordem visando o progresso. Um projeto que rompeu definitivamente com qualquer referência às cidades do período colonial, principalmente Ouro Preto.

A imagem da Avenida Afonso Pena (Figura 12) é tomada de um ponto mais alto. Deste ponto de vista a imagem do postal mostra-nos uma avenida quase plana com um leve aclive no final. A perspectiva linear reafirmada pela topearia das árvores e a simetria apresentada, tanto nas ruas como nos volumes arquitetônicos, criam uma imagem idealizada conduzindo o olhar para a Serra do Curral que acolhe toda a cidade, enfatizando o sentido de ordem e afirmando a beleza do horizonte.

As próximas imagens são: uma vista aérea da Praça Raul Soares (Figura 13) e da Praça da Liberdade (Figura 14). O ângulo escolhido para a tomada da imagem desaparece com qualquer referência da topografia do terreno,



Figura 12: Vista da Avenida Afonso Pena. Fonte: Arquivo Público Mineiro.

96 apresentando a superfície totalmente planificada onde praticamente não é possível perceber a geografia montanhosa da região, evidenciando a estrutura rigidamente geométrica das ruas e avenidas, remetendo diretamente à planificação apresentada na Planta Geral da cidade. Estas imagens evidenciam a aproximação com o modelo da cidade de Paris não só no traçado da cidade, como na arquitetura e no paisagismo. (Figura 16)

As imagens apresentadas permitem uma aproximação da concepção de todo o espaço urbano da cidade com o modelo desenvolvido por André Le Nôtre, o paisagista de Luis XIV e responsável pela reformulação dos jardins do Palácio de Versalhes, um ícone do estilo do jardim francês, no qual o espaço do jardim é concebido em grande escala, geometrizado, simétrico, com um controle rigoroso da vegetação através da topearia, formando nichos, maciços, arcos e arabescos que estabelecem uma interação entre os elementos internos decorativos do Palácio, tanto presentes no mobiliário, nos Gobelins, ou até mesmo nos papeis de parede. Sua composição tem como princípio a perspectiva a partir da idealização de um ponto, cujo núcleo é o centro do poder. Sua concepção exerceu profunda influência no projeto de Haussmann de reformulação da cidade de Paris. A Figura 15 apresenta um desenho do jardim do Palácio de Versalhes onde podemos ver claramente a hierarquização dos espaços, a monumentalidade, o desprezo pela escala humana, a ênfase no sistema da perspectiva e seu caráter simbólico. Para um indivíduo qualquer que caminha em direção ao palácio, o ponto de fuga é a arquitetura, o centro de poder, ou a figura de poder - ambos inacessíveis e abstratos. Para o detentor do poder - no caso o rei absolutista - sempre induzido a olhar para frente e de um ponto mais alto, quando se deslocar nesta direção, o ponto de fuga se deslocará chegando ao infinito - que é o limite de seu domínio. Este modelo de concepção do espaço - essencialmente excludente - foi e ainda é largamente utilizado na criação de espaços de poder, como Washington, La Plata, arquiteturas nazistas, Brasília, etc., onde o ponto de convergência é o próprio núcleo de poder ou algum elemento simbólico do poder, seja um monumento, uma arquitetura ou

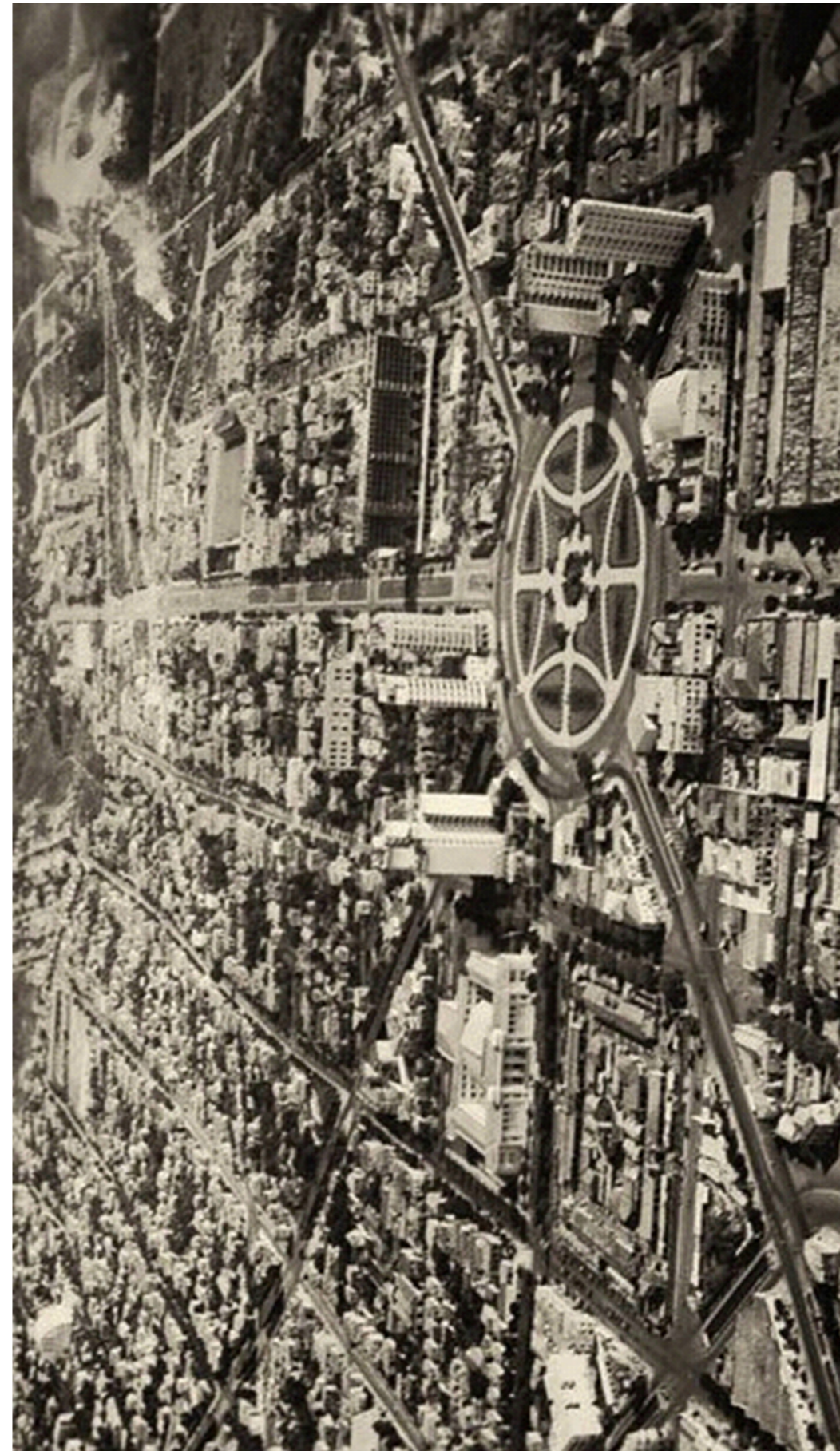


Figura 13: Vista da Praça Raul Soares.
Fonte: Arquivo Público Mineiro.

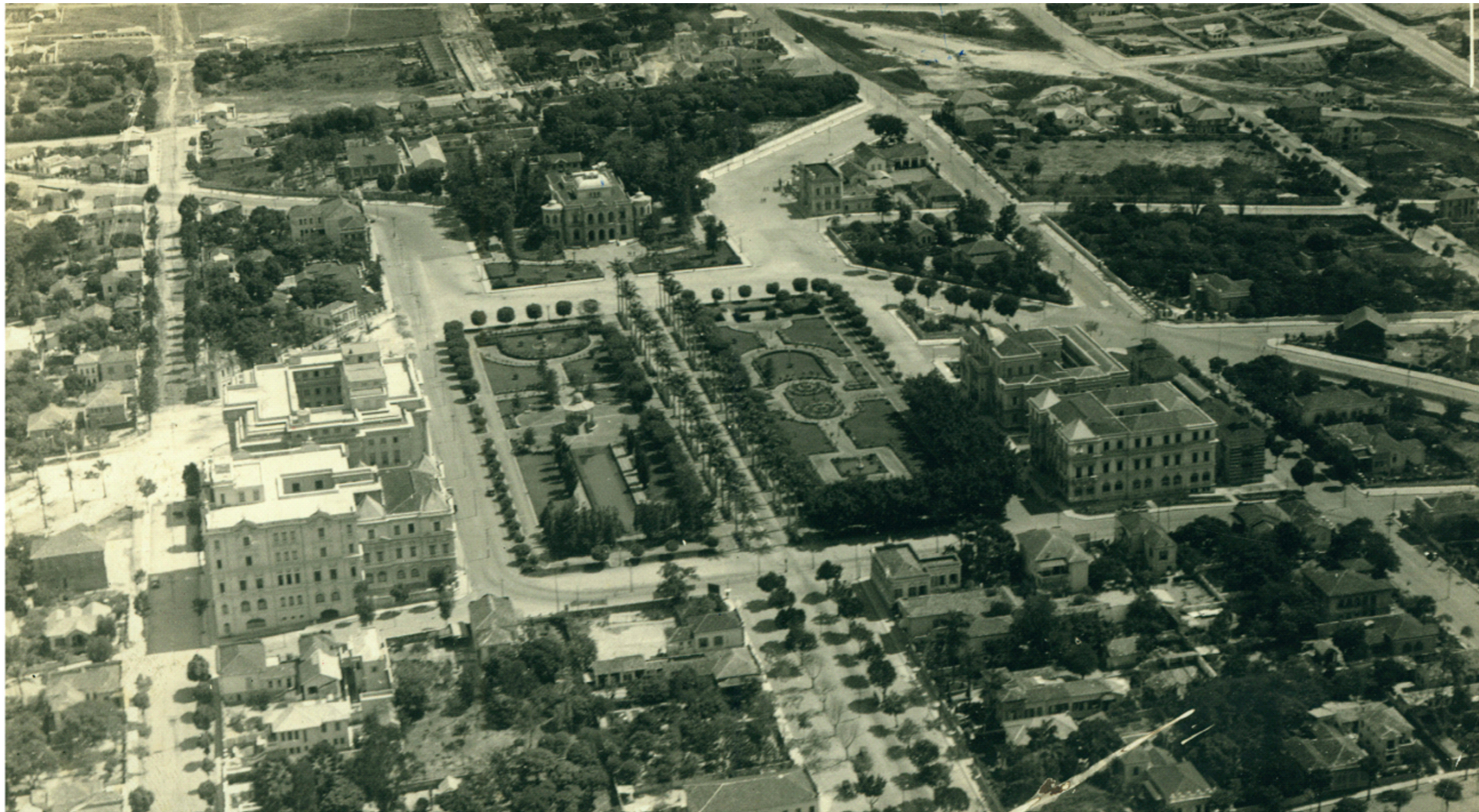


Figura 14: Vista da Praça e do Palácio da Liberdade.
Fonte: Arquivo Público Mineiro.

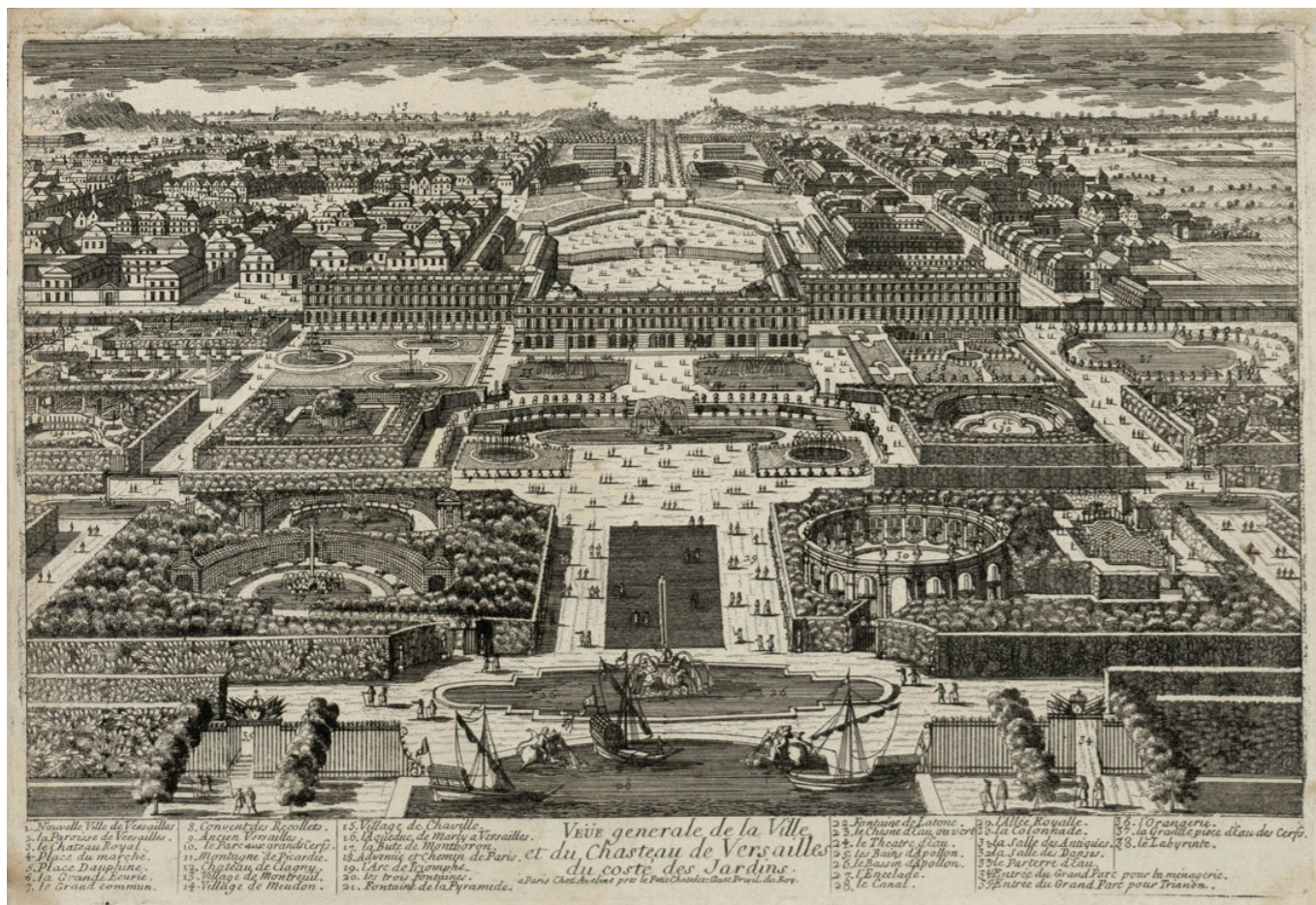


Figura 15: Desenho dos jardins do Palácio de Versalhes. André Le Nôtre.



Figura 16: Vista aérea do Arco do Triunfo, Paris.

Como o projeto da cidade de Belo Horizonte criou inúmeras interseções 101 de retas e nem todas foram demarcadas com algum elemento simbólico do poder, (escultura, marcos, obeliscos, praças, etc.) o indivíduo diante dessa intercessão sempre é induzido a ter uma experiência essencialmente perspectivada, cujo ponto de fuga torna-se o horizonte que, dentro dos preceitos da República, pode ser compreendido como *progresso*. Este sistema geométrico de concepção do espaço é focado principalmente na experiência visual. É desprezada ou mesmo excluída a percepção sensorial (olfativa, tátil, afetiva, etc.) do indivíduo que circula pelo espaço ou que nele habita. A imposição deste novo programa visual gerou não só os desafetos das pessoas resistentes, carregadas de lembranças dos lugares de origem (tratados no início do texto), como também impôs aos indivíduos uma nova forma de vida urbana onde o desapareço e o apagamento dos vestígios e das memórias do passado são tidos como inevitáveis ao processo civilizatório.

Na incessante busca da semelhança com o modelo francês, o processo de apagamento de quaisquer vestígios do passado, que foi iniciado com a remoção da população do arraial e a demolição de suas construções, passou a ser uma prática comum na cidade. O processo de demolição de arquiteturas e reformas nas praças e jardins, cujos projetos pareciam “inadequados” às aspirações da nova cidade manteve-se nas primeiras décadas do século XX. Como já vimos, a insatisfação com a imposição pelo Bispo da permanência da antiga Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem (Figura 4), no final dos anos de 1920, gerou a licença para sua demolição e para a construção de uma nova igreja no local. A figura 17 mostra a nova igreja em estilo neogótico. A fotografia é tomada de um ângulo que permite a visão da fachada e de toda a extensão da lateral, mostrando toda a complexidade da composição arquitetônica. As figuras próximas à construção acentuam sua escala e sua monumentalidade, o que é reforçado pelo enquadramento que não contextualiza a arquitetura no espaço, enfatizando a base – a terra – e o fundo – o céu. Trata-se de uma imagem que pode figurar ao lado de outras imagens de igrejas originalmente góticas, pois não é possível identificar os materiais

102 utilizados na construção.

Figura 17: Igreja Nossa Senhora da Boa Viagem.
Fonte: Arquivo Público Mineiro

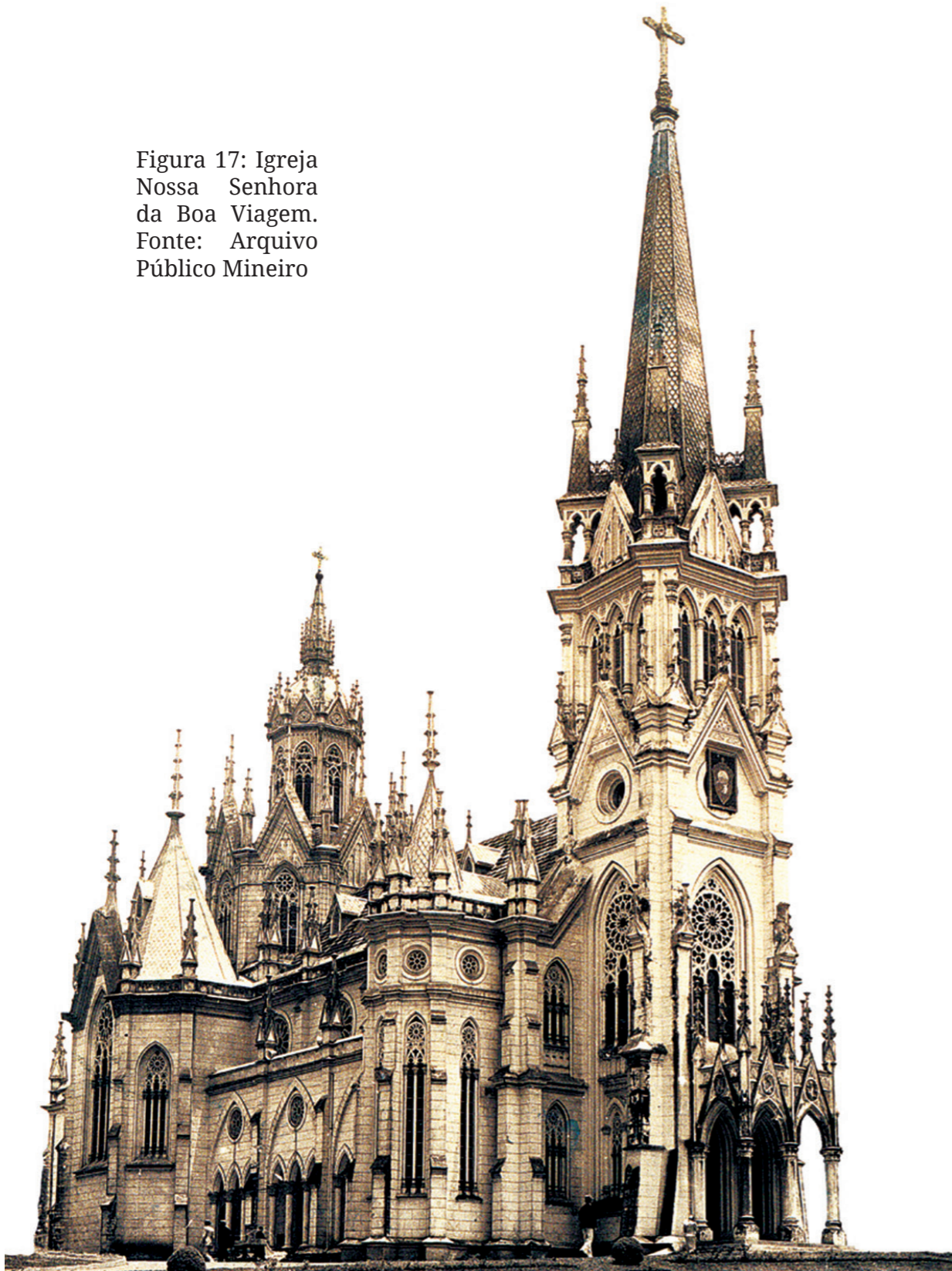


Figura 18A Acima, Projeto original do Parque Municipal de Paul Villon. (França: 1841-1905).

Figura 18B: Abaixo, Imagem do projeto, mapa atual e vista de satélite do Parque Municipal na atualidade





Figura 19: Praça da Liberdade projeto Paul Villon. Fonte: Arquivo Público Mineiro

Dando continuidade à análise do processo de apagamentos para a 105 construção de uma imagem da cidade de Belo Horizonte totalmente em sintonia com a estética do programa de Haussmann, é fundamental retornar o foco para os jardins públicos. Tomarei como exemplo as duas principais praças da cidade: a Praça da Estação e a Praça da Liberdade. Ambas foram concebidas inicialmente dentro do que conhecemos como modelo de jardim inglês e foram substituídas pelo modelo do jardim francês, o que significou uma mudança radical no conceito desses espaços públicos.

O jardim francês (que tem como exemplar os jardins de Versalhes de André Le Nôtre), possui origens nos jardins clássicos, principalmente no *Tratado de jardinagem* de Jacques Boyceau (1638), que concebe o jardim como uma composição arquitetônica onde a poda é o artifício usado para se criar formas semelhantes às da arquitetura (muros, maciços, nichos, arcos, etc.), buscando sempre um efeito monumental, um prolongamento do espaço arquitetônico. Segundo Baltrusaitis

“o artifício da poda” recorta, na vegetação, arcadas, nichos, com seu pedestal, capitéis e cornijas. As árvores, os arbustos, simulam os edifícios, ao passo que os canteiros enfeitam-se com tapetes de compartimentos mouriscos, arabescos, grotescos, rosetas, brasões e divisas. A natureza é completamente aniquilada, transformada em palácio verdejante que prolonga os edifícios de pedra. (BALTRUSAITIS, 1999).

Como contraponto ao modelo francês que é essencialmente simétrico e monumental, segundo os preceitos da composição arquitetônica, desenvolve-se no século XVIII na Inglaterra o jardim inspirado nos jardins chineses, que buscavam uma maior aproximação com a natureza, desenvolvendo o que conhecemos como *jardins paisagísticos*, que procuravam imitar a natureza em seus traços livres e sinuosos: pequenos bosques, cursos d’água, lagos de formas orgânicas, extensas áreas gramadas. Tais jardins aproveitavam ou criavam desníveis e acidentes no terreno que possibilitassem a visão de múltiplas perspectivas. Segundo Bautrusaitis:

Essa reação inglesa contra uma ordem esquemática corresponde a profundas mudanças. Não se trata apenas de uma modificação de formas na decoração. A natureza redescoberta desperta como uma

revelação. O “prado” irregular em que se instala uma casa é um Éden e uma nova imagem do mundo. (...) foi o Paraíso selvagem que a Inglaterra redescobriu com Milton (*Paraíso Perdido*, 1667-1674) e fez reviver em seus parques. (BALTRUSAITIS, 1999)

Portanto, o modelo do jardim inglês foi a opção para a construção não só das praças da Estação e da Liberdade, como também para a construção do Parque Municipal da cidade de Belo Horizonte. É interessante observar que numa cidade concebida numa estrutura estritamente geométrica e racional onde o indivíduo deveria andar sempre em linha reta, optou-se por criar áreas onde ele poderia locomover-se livremente. Lugares propícios e adequados à deambulação e conseqüentemente, conforme é a essência do jardim inglês, ideais para se entrar em reminiscências no sentido platônico: lugares para o reconhecimento da essência perdida, para um lampejo – para uma revelação. Parece-me uma hipótese plausível de que a população da cidade não percebeu ou não conseguiu lidar com essa dicotomia uma vez que o abandono e esquecimento do passado fora imposto desde a concepção à fundação da nova capital, gerando grandes desafios em seus novos moradores, como foi apontado. Talvez isso explique ou justifique a destruição parcial ou o total aniquilamento desses jardins da cidade. Conforme é possível observar na Figura 18, o Parque Municipal teve sua área loteada e reduzida à cerca de um quarto do que era previsto em seu projeto original. Nas Figuras 19 e 20 são apresentadas imagens da Praça da Liberdade com seus jardins em estilo inglês que permaneceram até 1920, quando foi refeita segundo os moldes de Versalhes em virtude da visita dos reis da Bélgica, acompanhados pelo então presidente Epitácio Pessoa à cidade, mantendo-se da antiga praça apenas o renque de palmeiras da alameda central e o coreto. Ainda na Figura 19 é possível ver à direita uma réplica em cimento do Pico do Itacolomy, uma lembrança para os ouro-pretanos de suas origens. Isto, pensando no contexto em que foi criada a cidade, parece-me irônico.

A Figura 20 apresenta duas imagens, a primeira tem como plano de fundo o Palácio da Liberdade e em seu plano intermediário está o coreto, que ainda hoje permanece da mesma forma. No primeiro plano

são enfatizados os desníveis do terreno, criando diferentes planos. Há uma pequena ponte onde se apoiam as figuras que apreciam o lago com as pedras ao centro e duas ninfas segurando os postes de iluminação. As figuras nas posições em que são apresentadas reafirmam o caráter deambulatório do jardim. No segundo postal é apresentado um homem de terno escuro – que denota um cidadão de uma prestigiada classe social – sentado numa pedra artificialmente feita em concreto, ao lado de uma ponte também feita em concreto imitando galhos de árvores. A maneira despojada e descontraída com que é retratado reafirma o caráter introspectivo, contemplativo e até mesmo bucólico do jardim.



Figura 20A-B: Postais da Praça da Liberdade. Projeto Paul Villon. Fonte: Arquivo Público Mineiro.



Figura 20B.

As imagens a seguir (Figuras 21 e 22) são da Praça da Estação – o portal 109 de entrada da cidade. (as fotografias são da década de 1910). Em 1922 foi inaugurado o novo prédio da Estação Ferroviária. Tanto o jardim quanto o prédio que tinham influência inglesa foram substituídos pelo modelo francês. O primeiro postal é uma vista parcial da cidade tomada de um ponto mais alto e por detrás da Estação de onde é possível perceber a concepção paisagística que busca a integração de toda a área dos jardins da praça inclusive pelo Ribeirão Arrudas que passa no meio da praça. Hoje temos a impressão de duas praças, uma de frente para outra e separadas pelo denominado Boulevard Arrudas, parte da Linha Verde que faz a conexão entre a área central e o aeroporto em Confins. A segunda imagem é da fachada do antigo prédio da Estação, que mostra o primeiro relógio público da capital.

Imagens de pontos importantes e referenciais da cidade foram precocemente apagadas e impostas novas formas de conduta aos indivíduos nos jardins e praças públicas. A população que provavelmente ainda adaptava-se à cidade passou novamente por profundas mudanças.



Figura 21: Vista da Praça da Estação Ferroviária. Fonte: Arquivo Público Mineiro

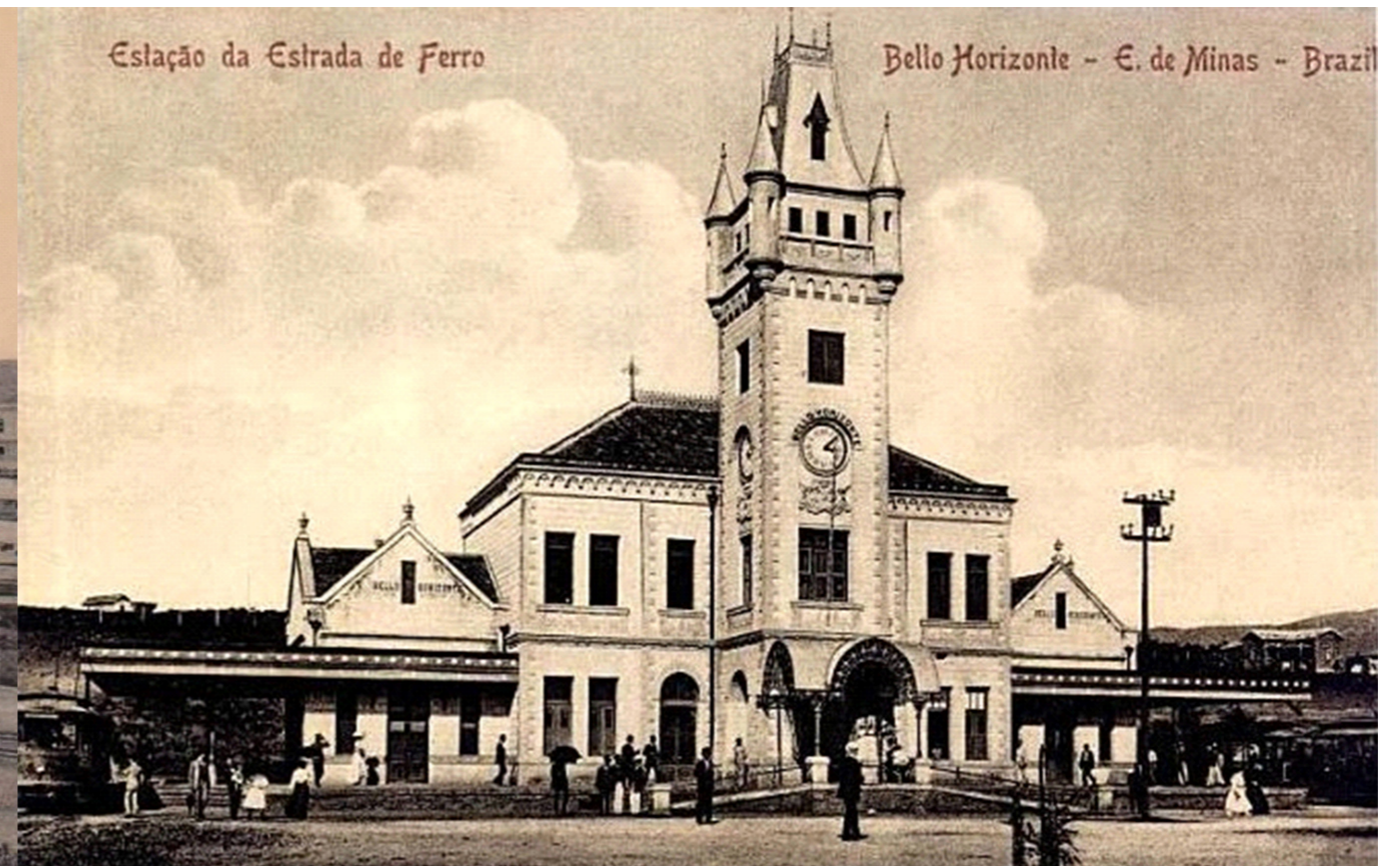
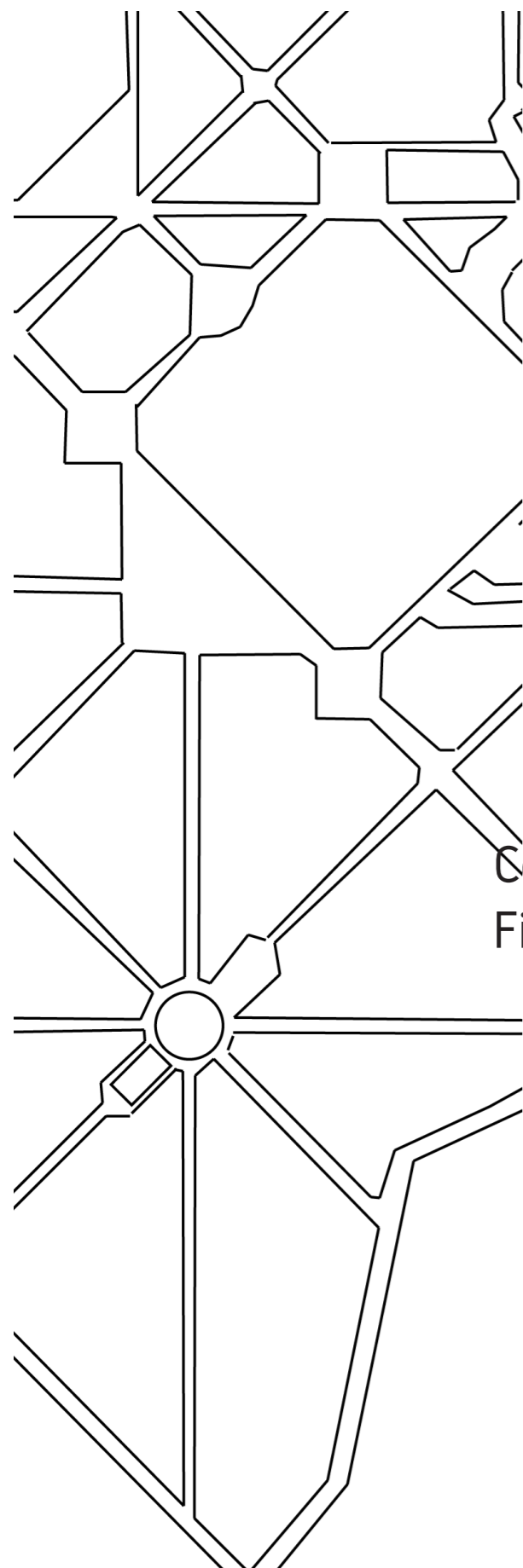


Figura 22: Prédio da Estação Ferroviária. Fonte: Arquivo Público Mineiro.



Considerações Finais



Considerações finais

113

A cidade de Belo Horizonte, como um ícone republicano aderiu ao constante apagamento de imagens do passado imposto desde a implantação da República. No caso da República, o apagamento atendeu à necessidade de criar uma memória histórica em que o golpe fosse esquecido. Conjuntamente com o período colonial e escravocrata, em Belo Horizonte o apagamento veio atender à necessidade de perseguir um ideal de cidade moderna, cujo modelo foi, e acredito ainda ser, sempre internacional.

As imagens dos cartões postais que apresentarei a seguir à guisa de reflexão final do trabalho foram escolhidas por despertar minha perplexidade diante do que considero uma cultura do apagamento. São imagens de lugares e, principalmente edificações que foram demolidas e substituídas por outras, sempre buscando um modelo internacional ou uma tendência. Testemunham o que denominei no início do texto de uma *tradição* baseada no apagamento do passado sob a égide do *Progresso*.

Optei por apresentá-las como um álbum com informações sucintas, imprecisas, pois creio que não fazem parte da lembrança de quase ninguém, mas que alimentam a construção das memórias e afetos pela cidade, permitindo compreender a forma entusiasta e enfática com que Monteiro Lobato a descreve quando retornou à cidade alguns anos depois de sua primeira visita

Belo Horizonte foi a maior surpresa da minha vida. Permitiu-me ver no Brasil coisa que jamais esperei: uma cidade à qual coubesse, com absoluto rigor, a classificação de bela. (...) Dia Há de vir em que Belo Horizonte chamará a atenção do turismo universal. Sua fama de cidade certa tem que correr o mundo e despertar nos *globetrotters* a curiosidade de conhecer coisa tão rara.

Além de sua requintada beleza urbana, já em si suficiente para atrair os olhos, Belo Horizonte está situada num verdadeiro ponto estratégico para turistas. Há muito que ver em seus arredores. (...) O apuro arquitetônico de Belo Horizonte espanta, os edifícios públicos revelam um parentesco de sobriedade, elegância e distinção (...). (ARAÚJO. 1996)

Enfim, imagens de cartões postais de uma cidade que, semelhante à cidade de *Maurília* descrita por Ítalo Calvino, necessita das antigas imagens para que possa ser apresentada no presente e que de alguma forma justificam os afetos que tenho por este lugar. Apresento-as como conclusão desta etapa do trabalho, pois assim como as imagens do antigo álbum me trouxeram até aqui, estas imagens suscitam novos questionamentos acerca da cultura do apagamento e da necessidade de criação de memórias - Uma educação visual, ainda hoje, imposta por um pequeno grupo e centrada na destruição e no apagamento das imagens do passado buscando sempre um alinhamento com os modelos externos considerados superiores.



Figura 23: Teatro Municipal (acima), inaugurado em 1909. Demolido para dar lugar ao Cine Metrôpole, inaugurado em 1942 e demolido na década de 80.

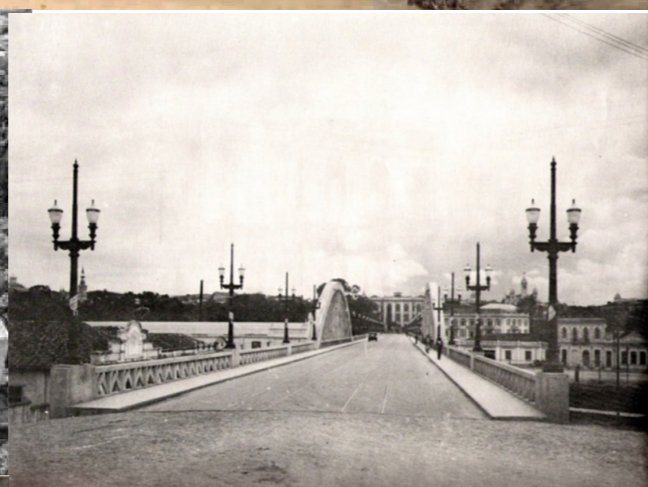


Figura 24: Prédio da antiga sede dos Correios (topo). Demolido para a construção dos edifícios Sul-América e Sulacap (década de 1940). Os postais mostram a visão em perspectiva do viaduto de Santa Tereza. À esquerda com o prédio dos Correios ao fundo à direita os novos prédios.

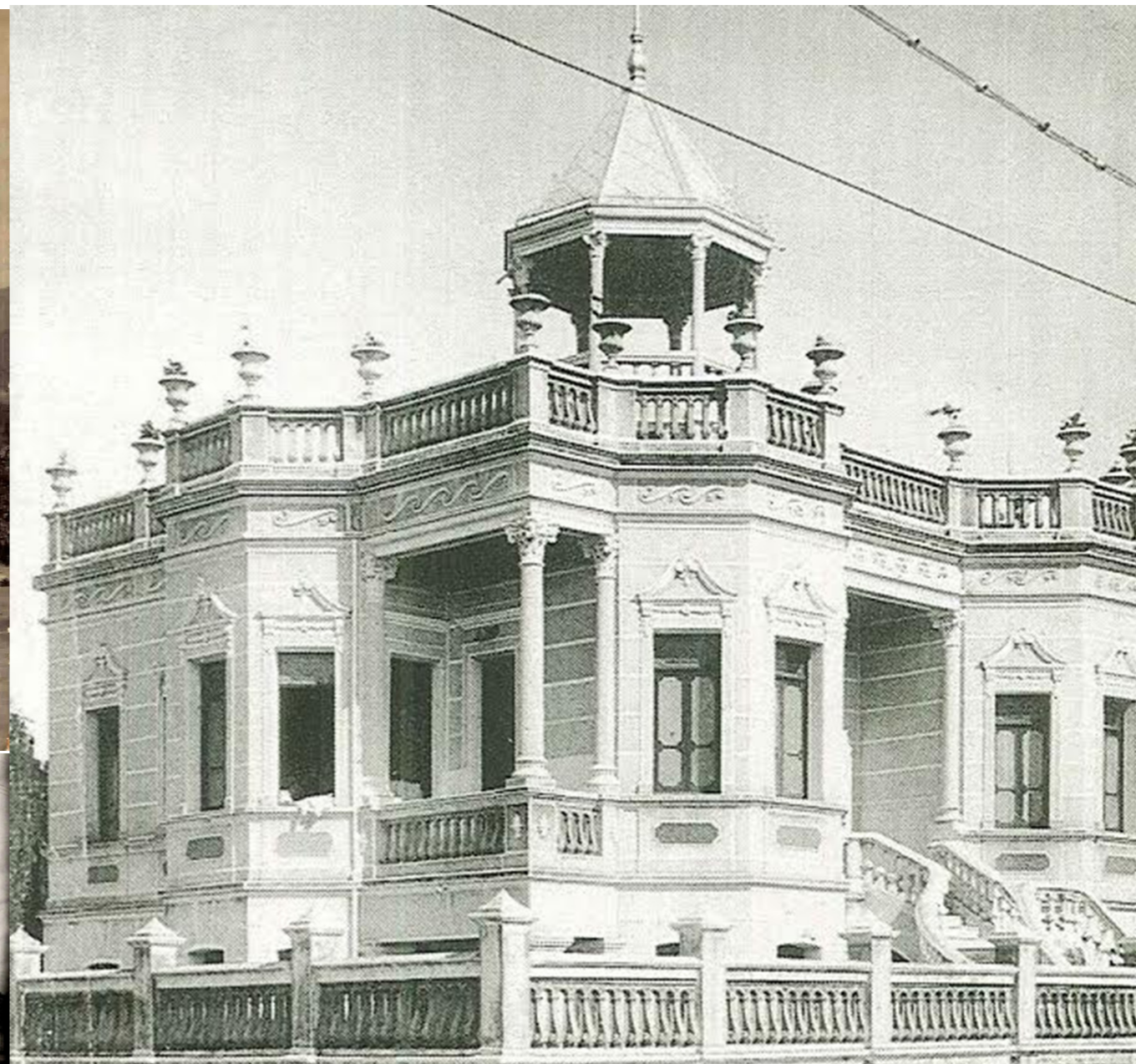


Figura 25: Acima, Castelo da Praça (1925), demolido para a construção do Edifício Niemeyer na Praça da Liberdade (ao lado).

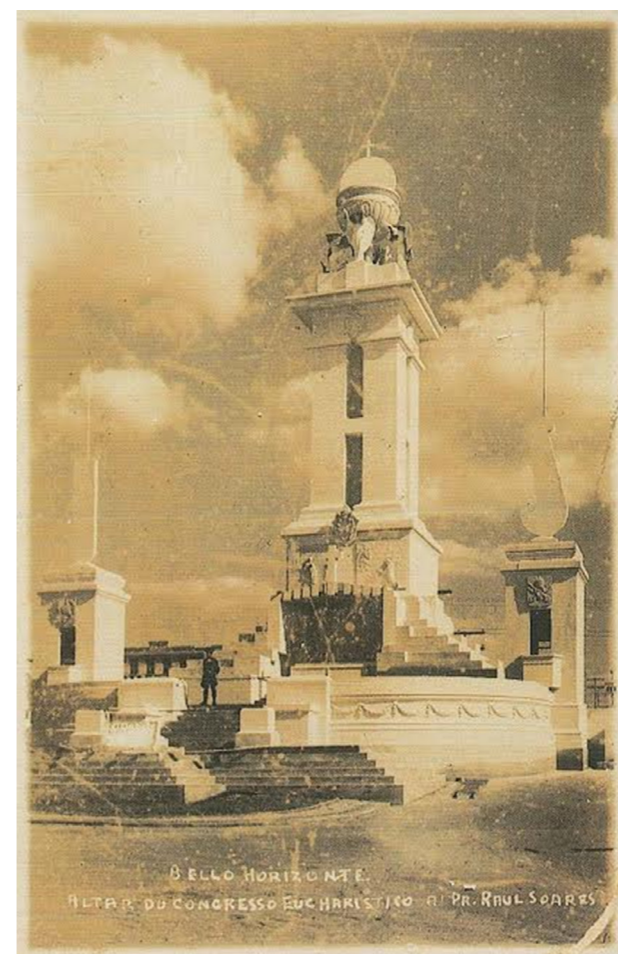
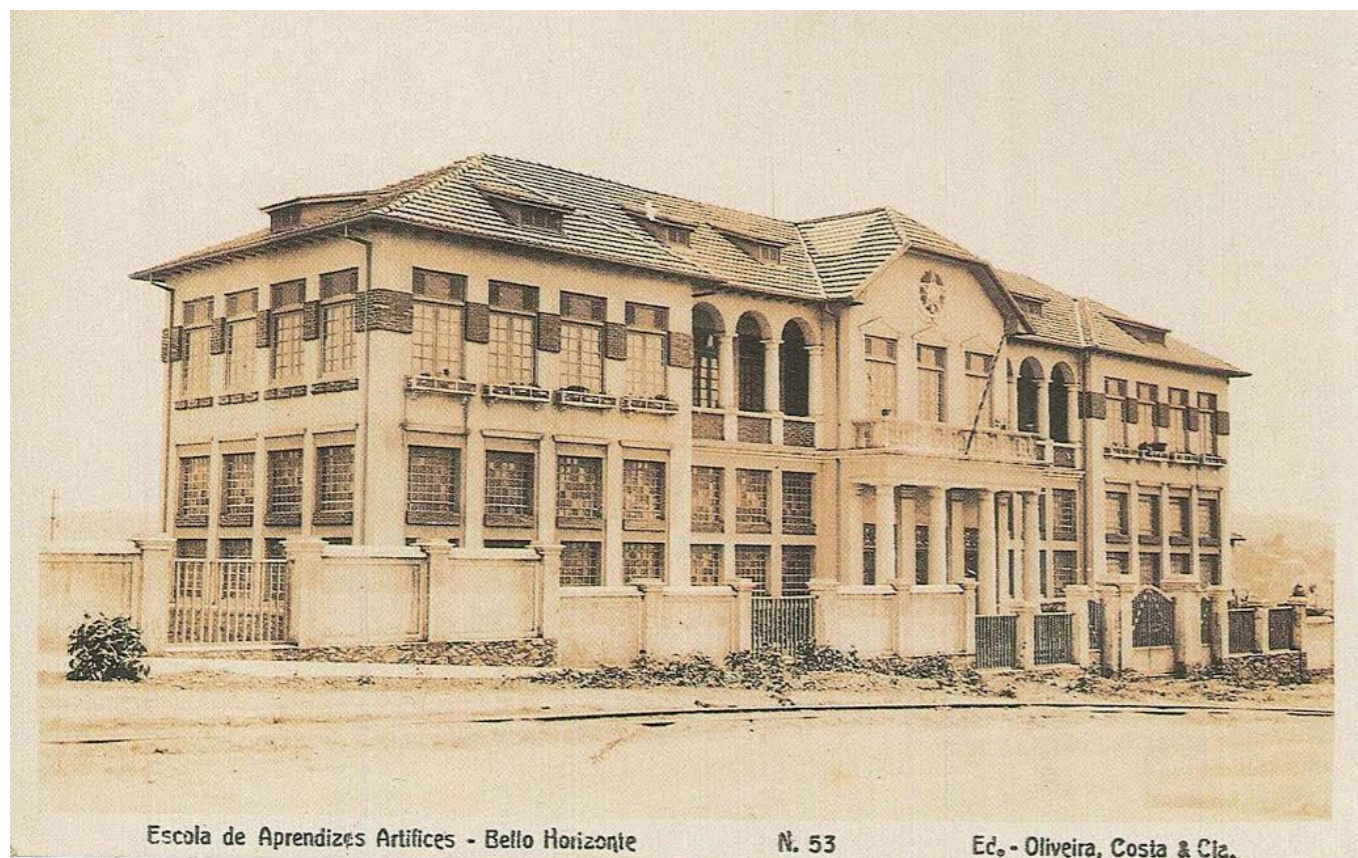


Figura 27: Aolado, Altar confeccionado para o II Congresso Eucarístico Nacional (1936) na Praça Raul Soares. Abaixo: vista da Praça Raul Soares na ocasião do Congresso Eucarístico.

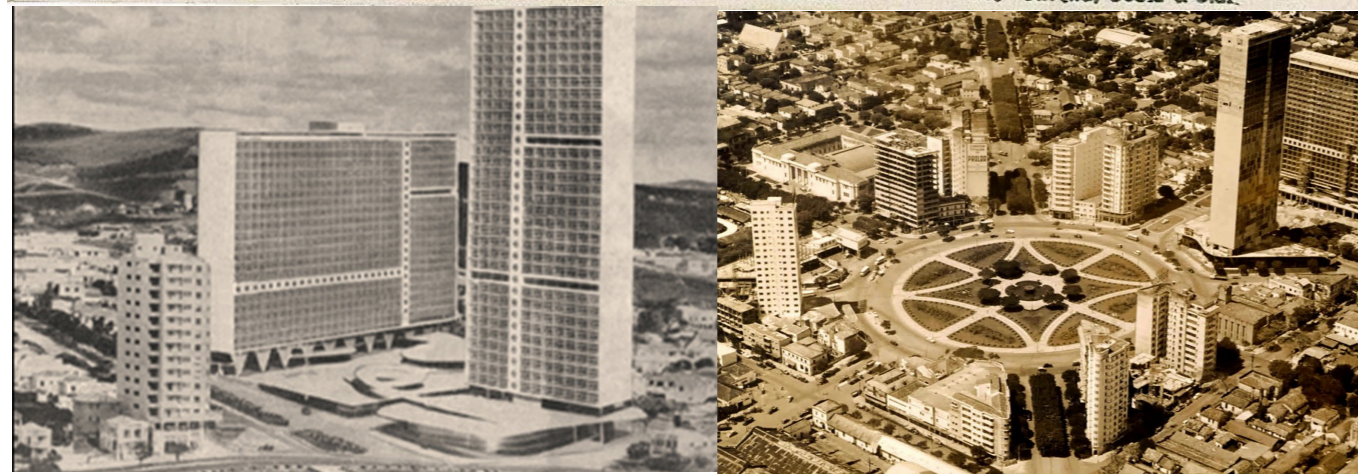


Figura 26: Acima, Escola de Aprendizes Artífices demolido para a construção dos edifícios do Conjunto JK. Vista panorâmica, da Praça Raul Soares com o Conjunto JK à direita.





Figura 28: Acima, postal do Prédio da Feira Permanente de Amostras demolido para dar lugar à Estação Rodoviária inaugurada em 1971 (abaixo).



Figura 29: Topo, vista da Praça da República, atual Afonso Arinos em seu formato original. Abaixo: vista da Praça Afonso Arinos em seu novo formato, com os prédios da Escola de Direito à esquerda e da Câmara dos Deputados, à direita. Ambos já demolidos.



Figura 30: Topo, cartão postal do Ponto de Bondes. Demolido para a construção de um novo Abrigo (abaixo) conhecido como Mercado de Flores. hoje é um Centro de informações turísticas.



Figura 31: Acima, cascata natural no Parque Municipal de Belo Horizonte. (Série de primeiros postais da cidade editados em 1902 por Francisco Soucasaux). Ao lado, vista panorâmica da Av. Afonso



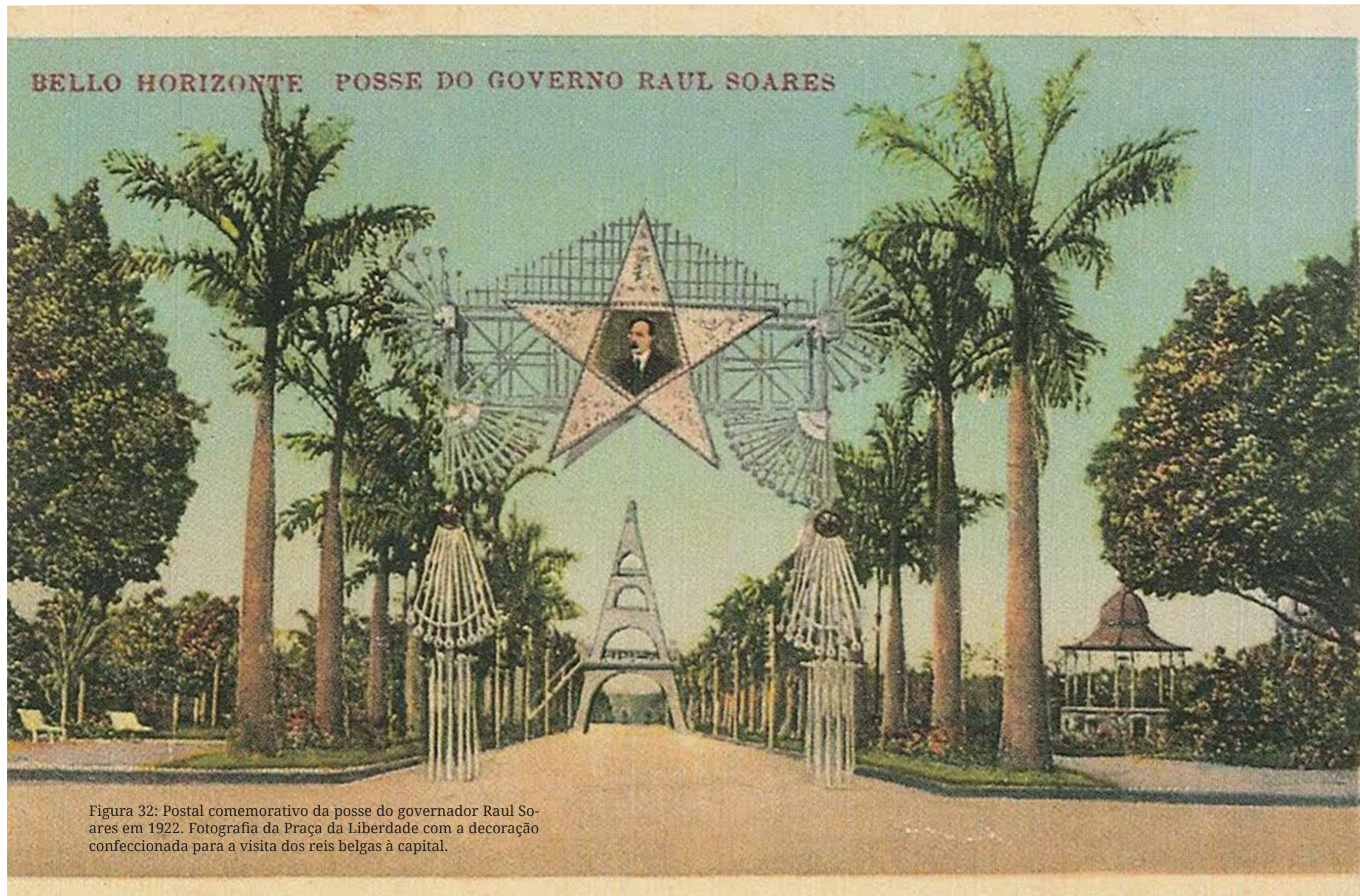
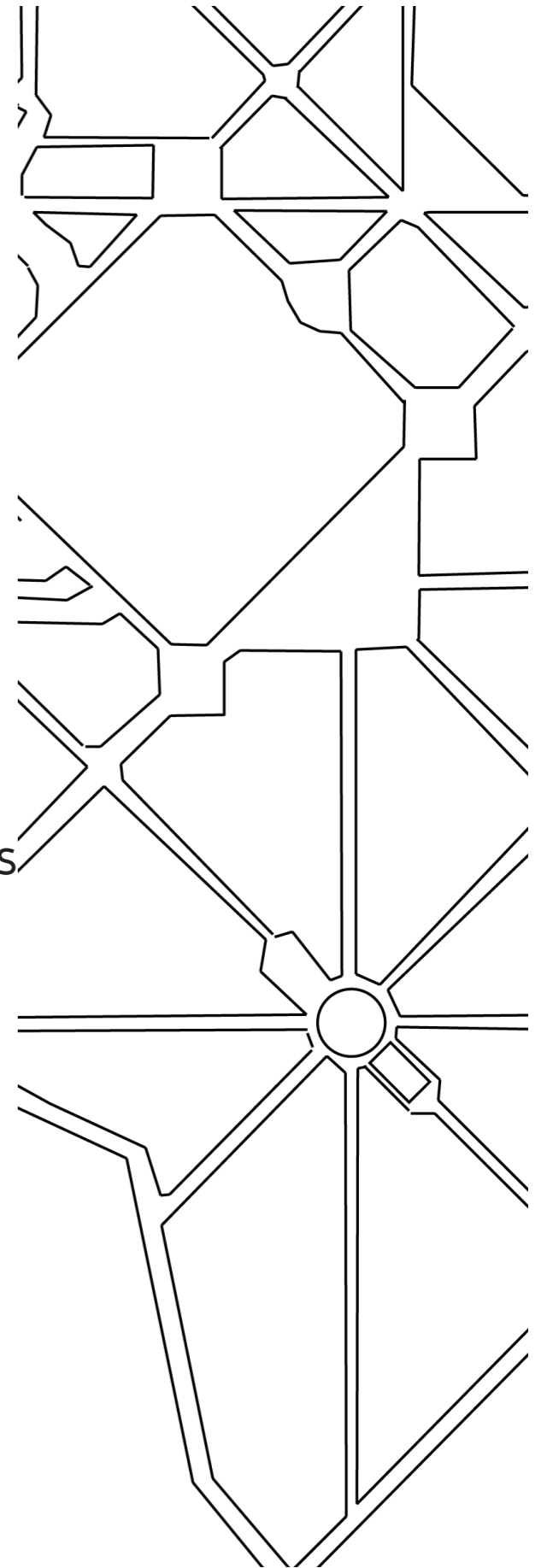


Figura 32: Postal comemorativo da posse do governador Raul Soares em 1922. Fotografia da Praça da Liberdade com a decoração confeccionada para a visita dos reis belgas à capital.

Referências



ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. São Paulo: Unicamp, 1999.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

ARAÚJO, Laís. *Sedução do Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

ARAÚJO, Maria Marta. *Com quantos tolos se faz uma república? Padre Correia de Almeida e sua sátira ao Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ARGAN, Giulio. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARISTÓTELES. *A Política*. Trad. Nestor Silveira Chaves. São Paulo: Escala, 2006.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *A terra e os devaneios da vontade, ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Trad. Vera A. Harvey. Rio de Janeiro, UFRJ, 1999.

BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva – história antiga*. Belo Horizonte: Rex, 1936.

_____. *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva – história média*. Belo Horizonte: Rex, 1936.

BIGNOTO, Newton. (org.) *Pensar a república*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 129

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés et al. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOLLNOW, Otto. *O homem e o espaço*. Trad. Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPANELLA, Tommaso. *A cidade do sol*. Trad. Paulo M. Oliveira. São Paulo: Martin Claret, 2005.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário na República do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

COMTE, Augusto. *Discurso sobre o espírito positivo*. Trad. Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Escala, 2006.

COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.

DALTOZO, José Carlos. *Cartão postal, arte e magia*. Presidente Prudente: Cipola, 2006.

DAVIS, Kingsley. *Cidades: a urbanização da humanidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUTRA, Eliana de Freitas. *Rebeldes literários da república: história e identidade nacional no Almanaque Garnier (1903-1930)*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

130 ECO, Humberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GARDINER, Stephen. *Le Corbusier*. Trad. Gilberto B. De Oliveira e Jamir [Martins]. São Paulo: Cultrix, 1977.

GOMBRICH, Ernest H. *História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOMES, Leonardo José Magalhães. *Belo horizonte: a cidade descrita (documentos de uma história urbana)*. Belo Horizonte: Gomes, 2011.

HOWARD, Ebenezer. *Cidades-jardins de amanhã*. São Público: Anablume, 1996.

LIMA, Evelyn F. Werneck. MALEQUE, Maria Roseira. (org.) *Espaço e cidade: conceitos e leituras*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Porto: Edições 70, 1982.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

MAGALHÃES, Beatriz de Almeida. ANDRADE, Rodrigo Ferreira. *Belo Horizonte: um espaço para a república*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

MARQUES, Fabrício. *Uma cidade se inventa*. Belo Horizonte: Scriptum, 2015.

MEDEIROS, Regina. (org.). *Permanências e mudanças em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MORAES, Marcos Antonio de. (org.). *“Tudo está tão bom, tão gostoso...” postais a Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp, 1993.

NAVA, Pedro. *Baú de ossos*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

_____. *Beira mar: memórias 4*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel. *A arte da memória e as máquinas para*

lembrar. In. Revista Trama Interdisciplinar. v.6, n. 3. 2015. Disponível em 131
<<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/8711/5541>>

PANOFSCKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitetura*. São Paulo: Cultrix, 1981.

PLATÃO. *A república*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2011.

REIS, Aarão. *Revista geral dos trabalhos da comissão construtora da nova capital*. Rio de Janeiro: H. Lombaerts &C. 1895.

ROSENAU, Helen. *A cidade ideal, evolução arquitetônica na Europa*. Lisboa: Presença, 1988.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das idéias*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Unesp, 2010.

SALGUEIRO, Heliana. *Engenheiro Aarão Reis: o progresso como missão*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

SCHWARCZ, Lilia. M. STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

SUBIRATS, Eduardo. *A flor e o cristal: ensaios sobre a arte e arquitetura modernas*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1988.

SZAMOSI, Géza. *Tempo e espaço: as dimensões gêmeas*. Trad. Jorge E. Fortes e Carlos A. Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VITRÚVIO. *Tratado de arquitetura*. Trad. M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

YATES, Frances. *A arte da memória*. Trad. Flávia Bancher. Campinas, SP: Unicamp, 2007.

Panorama de Belo Horizonte: Atlas Histórico. Coleção centenário, Belo

132 Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1997.

Imagens e documentos:

Acervo do Arquivo Público Mineiro.

Acervo do Museu Mineiro.

Acervo do Museu Abílio Barreto. Coleção Otavio Dias Filho

<http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php>

<<http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade>>

