

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Arquitetura
Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Iara Lopes Nogueira Coelho

PAISAGENS LITERÁRIAS DE BELO HORIZONTE:
concreto e sensível

Belo Horizonte

2023

Iara Lopes Nogueira Coelho

**PAISAGENS LITERÁRIAS DE BELO HORIZONTE:
concreto e sensível**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Arquitetura e Urbanismo.

Áreas de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Linha de pesquisa: Planejamento e dinâmicas socioterritoriais.

Orientador: Prof. Dr. Altamiro Sergio Mol Bessa.

Belo Horizonte

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

C672p

Coelho, Iara Lopes Nogueira.

Paisagens literárias de Belo Horizonte [manuscrito] : concreto e sensível / Iara Lopes Nogueira Coelho. – 2023.

170f. : il.

Orientador: Altamiro Sérgio Mol Bessa.

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

1. Paisagens - Teses. 2. Literatura - Teses. 3. Percepção – Teses. 4. Sentidos e sensações – Teses. 5. Cidades e vilas – Teses. 6. Belo Horizonte (MG) - Teses. I. Bessa, Altamiro Sérgio Mol. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 981.511



FOLHA DE APROVAÇÃO

Paisagens literárias de Belo Horizonte: concreto e sensível

IARA LOPES NOGUEIRA COELHO

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 26 de outubro de 2023, pela Comissão constituída pelos membros:

Prof. Dr. Altamiro Sérgio Mol Bessa - Orientador
EA-UFMG

Profa. Dra. Celina Borges Lemos
EA-UFMG

Dr. David Prado Machado

Dra. Viviane Madureira Zica Vasconcellos
NPGAU-UFMG

Belo Horizonte, 26 de outubro de 2023.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq - Brasil.

A G R A D E C I M E N T O S

Ao professor Altamiro Bessa, pela orientação generosa, confiança e delicadeza na apresentação das paisagens.

Aos familiares, suportes aparentemente invisíveis, mas fundamentais para a realização desse trabalho.

Aos antigos e novos amigos presentes nas linhas dessa escrita e nos caminhos desse percurso.

A Marina Viegas, professora e amiga, pelo incentivo, pelos ensinamentos, pelo apoio e pelo carinho diários.

A Rosiele Fraga, pela proximidade, pela delicadeza dos gestos e por ter sempre figurado como uma inspiração profissional e humana.

Ao professor Paulo Baptista, pela cessão de grande parte das fotos que compõem esse trabalho, pelo bom humor e pelas conversas sempre amigáveis.

Ao CNPq, pela bolsa de mestrado que me auxiliou a custear parte dessa pesquisa.

O que está fora de mim está justamente em mim, é meu – e inversamente'
(NOVALIS, 1756).

Faço paisagens com o que sinto. Faço férias das sensações (PESSOA,
2011, p. 20).

RESUMO

Desde a sua fundação, Belo Horizonte experienciou grandes transformações, quando o antes pequeno Arraial do Curral Del Rei foi convertido na nova capital do Estado de Minas Gerais. Os processos de modernização e as transformações das paisagens que deles sucederam são conhecidos por meio da documentação histórica oficial. No entanto, além desses registros, singularidades do percurso da cidade também se encontram guardadas na produção literária a seu respeito. Na composição de suas narrativas, a literatura pode apresentar paisagens únicas, compreendidas como um conjunto sensorial que explicita a percepção do sujeito em relação ao mundo. Esse é o fio condutor que estrutura esta dissertação. O estudo de caso concentra-se nas paisagens belo-horizontinas presentes em obras selecionadas de João Alphonsus e Carlos Drummond de Andrade, por meio das quais torna-se possível realizar uma aproximação com a cidade da primeira metade do século 20. Os autores converteram vivências em representação, e, com isso, perpetuaram as paisagens através de explorações que permitem acessar não somente os elementos visíveis, mas o conjunto de estímulos quando também sons, texturas, cheiros e gostos são concebidos como partes fundamentais da construção da experiência na paisagem. Assim, o objetivo da pesquisa é o de direcionar observações às paisagens construídas por eles dentro de suas estruturas de escrita e imaginação, para que seja possível fomentar uma teoria da paisagem em consonância com a literatura. O contato sensível com a cidade apresentado nas obras escolhidas se desdobra mediante o resgate da matéria porosa do cotidiano, recuperando, nos gestos diários, versões únicas do mundo.

Palavras-chave: paisagem; literatura; cidade; sensação; percepção; Belo Horizonte.

ABSTRACT

Since its foundation, Belo Horizonte has experienced great transformations, when the once small Arraial do Curral Del Rei was converted into the new capital of the State of Minas Gerais. The modernization processes and the transformations of the landscapes that followed them are known through official historical documentation. However, in addition to these records, singularities of the city's history are also preserved in the literary production about it. In the composition of its narratives, literature can present unique landscapes, understood as a sensorial set that explains the subject's perception of the world. This is the guiding thread that structures this thesis. The case study focuses on the landscapes of Belo Horizonte present in selected works by João Alphonsus and Carlos Drummond de Andrade, through which it becomes possible to create an approximation with the city of the first half of the 20th century. In representation, and, with this, they perpetuated the landscapes through explorations that allow access not only to the visible elements, but to the set of stimuli when also sounds, textures, smells and tastes are conceived as fundamental parts of the construction of the experience in the landscape. Thus, the objective of the research is to direct observations to the landscapes constructed by them within their writing and imagination structures, so that it is possible to foster a landscape theory in line with literature. The sensitive contact with the city presented in the chosen works unfolds through the rescue of the porous matter of everyday life, recovering, in daily gestures, unique versions of the world.

Keywords: landscape; literature; city; sensation; perception; Belo Horizonte.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fragmentos do corpo	13
Figura 2 - Vista panorâmica de Belo Horizonte - MG. Fase inicial da cidade.	37
Figura 3 - Vista aérea da Praça da Liberdade.	43
Figura 4 - Vista aérea da Praça Sete de Setembro.	43
Figura 5 - Vista aérea da Praça da Feira de Amostras.	44
Figura 6 - Bonde especial Colégio Santa Maria.	61
Figura 7 - Fonte luminosa da Praça Raul Soares.	61
Figura 8 - Carro de bois transportando lenha.	70
Figura 9 - Procissão, Rua da Bahia.	70
Figura 10 - Procissão, Igreja São José.	71
Figura 11 - Parada militar Feira de Amostras.	72
Figura 12 - Amolador, Praça Rio Branco.	80
Figura 13 - Vendedor de doces, Praça Floriano Peixoto.	81
Figura 14 - Vendedor de papagaios, Avenida Paraná.	81
Figura 15 - Minas Tênis Clube, sede em construção.	100
Figura 16 - Reforma do Teatro Municipal (depois Cine Metrópole).	101
Figura 17 - Torre da Prefeitura.	102
Figura 18 - Edifício Sul América.	102
Figura 19 - Cine Teatro Brasil.	102
Figura 20 - Abertura da Avenida Amazonas.	105
Figura 21 - Trilhos.	122
Figura 22 - Trecho da canalização do córrego do Leitão entre as ruas Gonçalves Dias e Alvarenga Peixoto em Belo Horizonte (MG).	124
Figura 23 - Vitrine na Afonso Pena.	134
Figura 24 - Jornaleiro, Igreja Boa Viagem.	135
Figura 25 - Noite.	144

SUMÁRIO

	PREÂMBULO	13
<hr/>		
1	INTRODUÇÃO	15
<hr/>		
2	AS LUZES DE OUTORA E DE AGORA	33
2 . 1	A ordenação da cidade pelo olhar	35
2 . 2	O corpo encontra o plano	46
2 . 3	A metáfora da verdade	54
<hr/>		
3	COMO SOAM AS DUALIDADES	59
3 . 1	Cidade moderna?	62
3 . 2	Sons de vida e sons de morte em <i>Totônio Pacheco</i>	74
3 . 2 . 1	Os sons do lugar do outro	76
3 . 2 . 2	Límiar: no encontro possível entre dois mundos	82
3 . 2 . 3	Os sons que <i>eu</i> escuto	88
3 . 3	A acústica externa e íntima	90
<hr/>		
4	A FORMAÇÃO DE UMA NOVA PELE	95
4 . 1	A modernização um passo adiante	97
4 . 2	A reinvenção dos corpos	107
4 . 3	O tangenciamento das espessuras da cidade	112
<hr/>		
5	O CHEIRO DAS DISTINÇÕES	117
5 . 1	Emanações urbanas	119
5 . 2	Osmologias da cidade em <i>Rola-Moça</i>	126
5 . 2 . 1	A cidade e a cidade	127
5 . 2 . 2	A cidade do desejo	130
5 . 2 . 3	A cidade do contraste	132
5 . 3	Odorização da vida urbana	135
<hr/>		

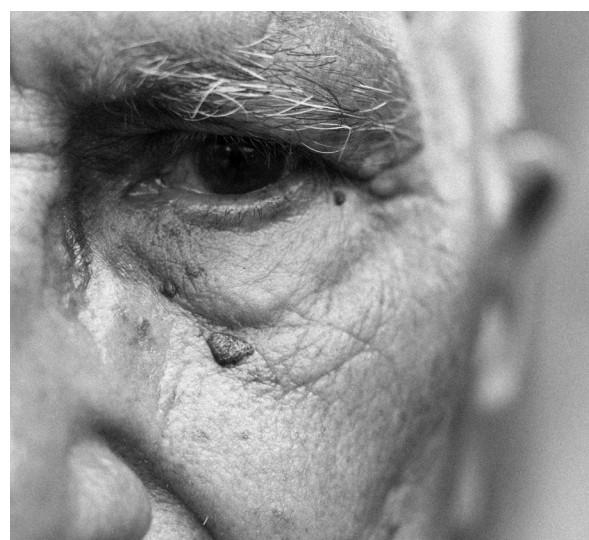
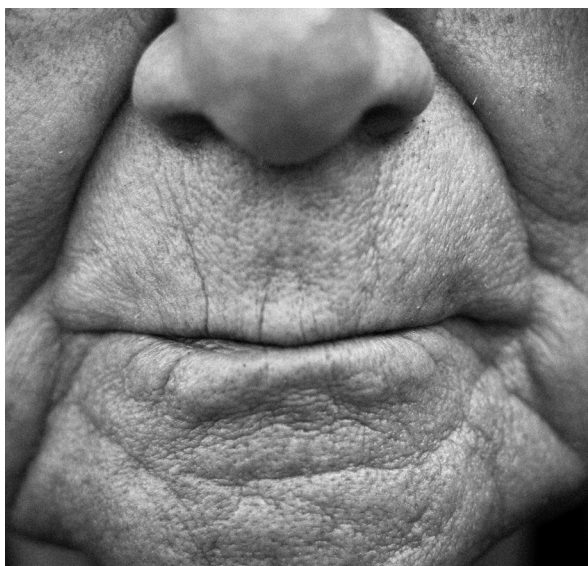
6	O GOSTO DA DURAÇÃO	139
6 . 1	A internalização da metrópole	141
6 . 2	Cidade do presente, cidade da memória	144
6 . 3	A origem gustativa das experiências	152
<hr/>		
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
<hr/>		
	REFERÊNCIAS	163

PREÂMBULO

A interseção entre paisagem e literatura foi apresentada a mim há mais tempo do que eu possa precisar. Nas famílias interioranas de Minas Gerais é comum que as histórias das suas respectivas formações sejam entretenimentos frequentes quando, por acaso, por comemoração ou por necessidade, são realizadas reuniões entre parentes e amigos. Na minha família, as narrativas cuidadosas a respeito das terras distantes e dos dias longos do passado sempre foram, também, o ápice de muitos desses encontros. Naquelas ocasiões, os meus olhos atentos se prendiam aos olhos de quem já havia visto aquilo que eu só poderia tentar imaginar, e percorriam as expressões dramáticas do orador, que funcionavam como parte da construção do ritmo de cada história. Eu ouvia atenta a descrição dos passos em fuga, do trotar de cavalos ou do canto de um pássaro noturno que rompia a quietude da escuridão. Os heróis das histórias ora corriam sob o sol quente, ora se escondiam do frio dentro do rio gelado que só não era mais rigoroso do que o vento que cortava a pele dos pobres descamisados; ora deitavam-se nos ásperos colchões de palha, ora nos macios lençóis importados. O pavor atingia a mim e aos demais ouvintes se algum cheiro de enxofre se aproximava dos já nossos heróis, pois sabíamos que esse era um indício do mal; mas respirávamos aliviados se um cheiro de mirra, sem explicação, invadisse o seu entorno, como a manifestação de um aval divino para as ações, mesmo que contraditórias, dele. Embora quase sempre encarássemos os personagens como fantásticos por suas aventuras inusitadas e misteriosas, se a curiosidade de algum dos presentes requeresse mais detalhes a respeito da vida daquelas curiosas figuras, percebíamos que eles eram como nós, sujeitos que sentiam alegria e medo, e que também suavam ao fim de um dia de trabalho. A única coisa capaz de dissipar a tensão que passava a unir o orador e os ouvintes em torno do contexto narrado era a invasão do cheiro do café no final da tarde, uma força invisível que parecia romper a trama também invisível da imaginação que pairava sobre nós. Uma mordida na fatia de bolo recém-saída do forno nos ancorava no presente (Figura 1).

Fascinou-me, mais tarde, descobrir na literatura relatos construídos como aqueles que eu ouvia desde os primeiros anos da minha infância. Eles me transportavam para experiências vastas que moram dentro da imaginação e dos arranjos caprichosos da tradição oral e escrita. A transferência das histórias e os olhares múltiplos a respeito de conjunturas tão diferentes daquelas que eu experimentava no meu cotidiano me permitiam criar as minhas próprias narrativas interiores e partilhar daquelas exposições que me atravessavam. Logo sentia que eu já havia vivido mais de mil vidas.

Figura 1 - Fragmentos do corpo.



Nota: Registros efetivados exclusivamente para integrar essa dissertação. Fonte: Gabriel Lemes de Souza, 2023.

Quando optei por cursar arquitetura e urbanismo, reafirmei meu desejo de me aproximar de uma leitura e construção de mundo carregadas de subjetividade. Durante a graduação, o ingresso no Programa de Educação Tutorial (PET-Arquitetura) me conferiu liberdade e segurança para retomar interesses latentes e articular um diálogo entre eles e as minhas curiosidades mais recentes. Se o acaso fez com que eu tivesse crescido em uma cidade remota e se a necessidade me conduziu, anos mais tarde, a me deslocar para Belo Horizonte, foi espontâneo que os contrastes e as concordâncias que circundam ambas as conjunturas tenham caracterizado o meu primeiro interesse de pesquisa. As estruturas materiais e os modos de vida do que ora me pareciam dois mundos distintos, ora partes justas de uma totalidade, deixaram de ser para mim apenas experiência ao se desvelarem também como teoria. Nesse primeiro contato, descobri em Raymond Williams, e especialmente na sua obra *O campo e a cidade* na história e na literatura, uma perspectiva que reconhece a relação não só entre as formas espaciais de campo e cidade, entre o conteúdo e o contingente de urbano e rural, mas especialmente entre diferentes narrativas para conduzir leituras de mundo. Assim, reencontrei-me com a literatura quando me deparei com a possibilidade de acessá-la também como um modo sensível e íntimo de percorrer o tempo e o espaço. Nesse caminho se desdobraram possibilidades ainda mais amplas de abordar a atmosfera constituída entre o sujeito e o seu entorno. Ao me aproximar da paisagem enquanto produção do campo sensível, tornou-se natural associá-la à literatura, manifestação artística que consiste também em uma criação imbricada à sensibilidade. Descobri, na teoria da paisagem, uma abertura para pesquisar a dialética estabelecida entre o homem e o cosmos e, na expressão literária da paisagem, um modelo para expandir o meu pensamento sobre essa relação.

As narrativas que me encontraram desde a infância e que ainda me acompanham, assim como as paisagens que eu criei em mim ao longo da vida, são conduzidas por um tempo fluido. O tempo especializado prolongado na paisagem é o da cadência das experiências, aquele que não se mede e que não se anuncia (Bessa, 2022). É o tempo não linear que, aliado à arte, se desenvolve em concordância com a urgência dos sentidos. Creio que esse tempo pode ser percorrido pela narrativa textual, na qual pairam abundantes revelações de paisagens que são fruto de construções individuais e coletivas, mas que, neste caso, passam a ser conduzidas pelas minhas interrogações particulares. Início, assim, minhas considerações a respeito dessa potente relação entre paisagem e literatura.

INTRODUÇÃO

Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles.
CALVINO, 2003, p. 27.

Este trabalho busca analisar a conjuntura urbana da Área Central de Belo Horizonte na primeira metade do século 20, em uma tentativa de refletir teoricamente sobre os processos de constituição de paisagens, notadamente representados na literatura. Assim, esta pesquisa pretende investigar aspectos e características que dizem respeito tanto à realidade objetiva quanto subjetiva da cidade, considerando a sua condição pregressa e as perspectivas para o futuro.

A construção das paisagens literárias versadas desenvolveu-se em uma atmosfera de modernidade, que pode ser verificada nas artes, mediante a liberação dos componentes subjetivos da paisagem, revelando a importância da experiência sensorial no contato com a profusão material que conforma a cidade. Ao prospectar a categoria da paisagem, Alain Roger (2007) demonstra que a relação humana com o mundo se processa *in situ*, no seu componente material e no seu meio físico, e *in visu*, no imaginário e nas referências socioculturais; ambos estão imbricados em sua estruturação *in arte*, na sua constituição sensível e na sua representação. Esses princípios indicados pelo autor mostram-se essenciais para que, ao explorar a relação entre o sistema sensorial humano e o meio externo, seja possível desvelar fragmentos das experiências afetivas do sujeito no espaço, como se através deles fosse possível também realizar um aprofundamento em noções da cidade e da sociedade em que vivemos.

No percurso da capital mineira, desde os seus primeiros anos, constatam-se indicativos de interações entre o arranjo urbano da cidade e a produção literária. Sua modernidade característica suscitou o entusiasmo de diversos escritores, alguns dos quais elegeram a capital como tema de interesse (Andrade, 2004). Dentre eles situam-se os modernistas João Alphonsus (1901-1944) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), que, em distintas formas de exploração do conteúdo da cidade, oferecem, por meio da expressão sensível das letras, a evocação de paisagens do passado.

Diante dessa possibilidade, este trabalho objetiva coletar e analisar, em textos selecionados dos referidos autores, o engajamento do sujeito com a cidade. Desse modo, torna-se possível evidenciar aspectos sensoriais e perceptivos que conformam suas paisagens, cuja dimensão no registro literário se conecta a uma conjuntura viva. Há, também, em relação à Área Central

da cidade, o objetivo de suscitar a imaginação e uma certa restituição da memória espacial, ao abordar a possibilidade de distintas experiências da paisagem, por intermédio de produções dos dois escritores, que as apresentam de formas sempre inéditas, em consonância à unicidade das experimentações.

Faz-se relevante também discutir a produção urbana, que, tendencialmente pouco voltada a atender a amplitude dos sentidos humanos, reduz as possibilidades do sujeito de realização de experiências de imersão e o aproxima da indiferença em relação à cidade. Essa indicação intenciona tornar mais explícita a necessidade de pensar uma produção urbana que reconheça a condição corporal em sua totalidade, assim como a multiplicidade relacional. Essas possibilidades de exploração são reconhecidas como relevantes potencialidades que auxiliam na estruturação da existência humana no mundo, ao fortalecer a nossa inserção no tempo e no espaço. Os desafios dispostos encontram na categoria da paisagem a principal abertura.

As diversas concepções de paisagem se distinguem pelo modo como as assimilamos. Conhecemos sua associação a aspectos culturais, territoriais, históricos, naturais, sensíveis, dentre tantos outros que podem ser articulados a ela. Em virtude da sua polissemia, a paisagem se torna um objeto múltiplo e complexo, uma vez que o seu conceito está relacionado a discursos provenientes de organizações que residem na estruturação de áreas de estudo, na adesão a correntes de pensamento e nas leituras de mundo. Uma vez que mobiliza referências intelectuais de diversas disciplinas, faz-se improvável que a paisagem possa, enquanto categoria, ser vinculada a uma realidade única (Besse, 2014). A complexidade de pautá-la com base em definições demasiadamente restritivas decorre de seu caráter amplo e do entendimento plural do seu conceito, quando observado nas mais diversas temporalidades e vidas sociais. Considerar a paisagem como entidade dinâmica e intercambiável ocorre, portanto, como uma forma atenta e cuidadosa de aproximação da sua natureza (Berque, 1994).

Muito além de um dado visual ou de uma expressão dos mais profundos aspectos da subjetividade humana, a paisagem compõe uma dialética entre objeto e sujeito: ela pressupõe a existência de um espaço físico palpável, ainda que evocado pelo imaginário, assim como da subjetividade de um observador para elaborá-la. Dessa forma, a paisagem não se resume a uma objetividade; no entanto, seu substrato objetivo e sua realidade material são tomados

como parte essencial da sua constituição. A existência dessa espessura faz-se indispensável para a realização da experiência sensível (Bessa, 2022). Essa condição da paisagem encontra no descolamento tanto do objeto, quanto do sujeito, em relação a eles mesmos, o tensionamento que caracteriza o seu cerne. É na fenda criada entre ambos que se atinge a instabilidade que faz da paisagem um elemento singular (Besse, 2014). O que se encontra em causa, portanto, é a pertinência relacional: a atitude desempenhada pelo sujeito de se lançar em envolvimento com os objetos, agrupá-los e lhes atribuir sentido, a sintonia de mútua comoção tratada por Georg Simmel (2009) como *Stimmung*¹. Produto dessa relação, a paisagem figura como uma atribuição de sentido ao mundo com base na experiência individual (Collot, 2015).

Nas discussões a respeito dessa categoria, torna-se reconhecido que há uma relevância especial destinada à abordagem das experiências intensas do sujeito. Para acessá-las, torna-se necessário estabelecer contato com o mundo, e os cinco sentidos humanos figuram como a estrutura complexa que permite essa relação. Cada um deles – visão, audição, tato, olfato e paladar –, constitui fios referenciais através dos quais a sensação se manifesta. A suscitação desse processo torna-se possível mediante a interação entre o sujeito e os diferentes estímulos – luzes, sons, texturas, cheiros e gostos –, que, em maior ou menor grau, respondem aos sentidos. Dessa comunicação, podem ocorrer tanto ações passivas, sensoriais – ver, ouvir, encostar, inalar, ingerir –, quanto ações ativas, perceptivas – olhar, escutar, tocar, cheirar, degustar (Le Breton, 2016).

Tradicionalmente, fomenta-se a manutenção de uma hierarquia que atribui ordem de importância aos sentidos, considerando visão e audição como os mais relevantes, por atuarem como codificadores e decodificadores em constante diálogo com o cérebro; tato como intermediário, por operar de forma motora; e olfato e paladar como os mais rudimentares, por serem passivos, reativos a estímulos químicos. A visão está fadada a alcançar apenas o horizonte, a audição e o olfato se encerram no espaço do que podem captar, o tato e o paladar encontram-se ainda mais limitados em uma área de atuação que depende da capacidade de estabelecer contato. Se o corpo parece, assim, representar um cárcere, cujas limitações são as balizas para ordenar o mundo, ele, no entanto, também se configura como um acesso que,

¹ Na concepção apresentada por Georg Simmel, *Stimmung* é um estado de alma, uma atmosfera que estabelece relação entre o espaço e a nossa sensibilidade a ele.

ao destinar diferentes modos de atuação a cada uma de suas partes, amplia a abrangência das experiências, sem que para isso seja necessário priorizar um sentido em detrimento dos demais (Merleau-Ponty, 1999).

Assim, na experimentação do mundo compreende-se que todos os sentidos atuam com equivalente e destacada importância. As diferenças utilizadas para desnivelá-los evidenciam, na verdade, as singularidades que destacam suas competências. Cada um deles, equipados como receptores que abrigam particularidades próprias, dispõem de qualidades singulares para realizar relações sensoriais e perceptivas. Eles guardam características especiais que permitem o contato com as diferentes especificidades das estruturas externas. Possibilitam sentir: uma forma de estar sensível a si mesmo e ao mundo (Epicuro, 2021).

Mostra-se explícito que os sentidos se distinguem entre si, uma vez que eles, em sua individualidade, envolvem arcabouços e potencialidades que não podem ser integralmente transponíveis. Mas, a despeito disso, eles se comunicam. Mesmo quando a intencionalidade humana clama por se entregar a um único sentido, quando ela busca imergir-se exclusivamente nas possibilidades que podem ser alcançadas por meio de uma luz ou de um som, por exemplo, aquele foco da atenção torna-se a integralidade momentânea, o mundo provisório. Ele reivindica os demais sentidos e se abre ao que de intersensorial pode-se acessar (Merleau-Ponty, 1999). Da interação proveniente dos estímulos que tocam a sensibilidade, as paisagens que se formam são o que Besse (2014, p. 47) define como “o acontecimento”. Trata-se de um elemento medial que sintetiza a afetação do corpo – um sistema sinérgico –, pelo conjunto de objetos que estabelecem contato com ele.

A sensação e a percepção desempenham um papel importante nesse caso. A primeira, produzida objetivamente, inerente ao sujeito, fundamenta a realidade sensível quando ele internaliza o que de externo o alcança, além de embasar as projeções que afloram dele mediante o confronto com o exterior (Epicuro, 2021). Ela aparece como uma forma espontânea de apreensão do sensível e possibilita um modo único de ser no espaço, uma vez que cada sensação se encerra em si: nasce e morre no âmago do ineditismo das experiências (Merleau-Ponty, 1999). A segunda, posterior à sensação, desdobra-se mediante um processo de leitura e interpretação realizadas pelo sujeito, que atribui aos dados sensoriais uma forma particular de

organização e de articulação conceitual (Epicuro, 2021).

A relação que constituímos com a paisagem encontra-se na ordem da sensação, mais intensa e menos precisa (Collot, 2015). No entanto, ela também se desdobra na ordem da percepção, na medida em que realizamos uma operação de conhecimento ativa dissolvida no contato com o mundo e que surge como um produto pré-reflexivo (Le Breton, 2016). Ambos os processos, sensação e percepção, consistem em etapas importantes na medida em que comportam a possibilidade de nos revelar uma dimensão da profundidade da construção das paisagens.

Na ordem da sensação, nossas experiências se tornam ambíguas ao nível de se fundirem e produzirem a singularidade característica desse processo. Sons podem ditar ritmo e intensidade às cores e despertar sabores; luzes e cheiros podem se associar a texturas. Todos os elementos aparecem profundamente articulados em uma relação compacta que não cria distinção nem mesmo entre sujeito e objeto (Collot, 2015). Nessa relação de proximidade engendrada pela sinestesia, em virtude das sensibilidades, a experiência da paisagem é extremada. O modo como ela é sentida decorre do arrebatamento inicial. Assim, o complexo emaranhado de sentidos e estímulos mostra-se como o artifício que conduz o sujeito a acessar um mundo de matérias e de significações (Le Breton, 2016).

Na ordem da percepção, o espaço forma com o corpo um sistema e estabelece uma relação entre a figura e o fundo, mediante a qual os componentes são postos em relação e as formas são distinguidas com base no universo simbólico do observador, proveniente de orientações ou de hábitos adquiridos ao longo da vida (Merleau-Ponty, 1999). A atmosfera disposta nessa interação é mediada por véus que correspondem às cargas culturais e sociais que estruturam a apreensão do sujeito. Nesse caso, a paisagem revela-se como uma representação que mescla a interioridade do sujeito com a matéria contactada, e o modo como ela é percebida se vincula às interpretações realizadas acerca da experiência nela alcançada. Na sucessão de momentos, o sujeito experimenta um mundo sensorial imerso em um mundo de sentidos, no qual o ambiente é matéria para a criação de paisagens (Besse, 2014).

Mediante essa complexidade, o corpo atua no mundo como instrumento pessoal de reconhecimento e compreensão (Le Breton, 2016). Como resultado da sua capacidade sensorial e

perceptiva, o sujeito constitui universos que revelam a apreensão sensível como uma experiência da completude. Por ser formado por uma consciência, ele se mostra capaz de racionalizar dados objetivos referentes aos componentes do espaço com o qual estabelece interação. Mas, além disso, ele também mostra ser capaz de se afetar fisicamente por esses elementos, por ser constituído por um corpo. Esse modelo simplificado conduz ao entendimento de que a relação entre o sujeito e o mundo não encontra a objetividade de descrições como “ser consciência” ou “ser corpo”, porque ambos não atuam separadamente. O sujeito se conforma, portanto, como um corpo animado por uma consciência, não apenas um receptáculo para ela (Merleau-Ponty, 1999). Em estado de paisagem, ele imerge nesse “acontecimento” em sua inteireza, corpo e alma (Besse, 2014). Os dualismos e as assimetrias frequentemente dispostos entre ambos são dissipados na medida em que se reconhece esse entrelaçamento. Na ininterrupta comunicação, as sensações e percepções produzem sentimentos, evocam memórias e marcam a singularidade de cada momento vivido (Collot, 2015).

A dimensão vivida, no entanto, dificilmente encontra uma forma de se exprimir, a não ser nela mesma. A intensidade descrita em relação à sensação frequentemente escapa às formas de prolongá-la textual ou plasticamente. Em relação a todos os sentidos, o que se verifica é uma quase impossibilidade de expressá-los de modo que seja possível extrair deles a essência e demonstrar com efetiva fidedignidade aquilo que se causa sobre o ser quando ele contacta os estímulos. Além disso, buscar formas objetivas para apresentar sensação e percepção parece sempre revelar-se como uma atitude que inevitavelmente as reduz. A arte, no entanto, porta essa capacidade de sublimação (Le Breton, 2016).

No instante da experiência da paisagem, no âmago da qual os sentidos ainda não foram dispostos, sensação e estética se vinculam (Collot, 2015). A arte, nesse caso, pode alcançar a dimensão profunda da relação entre o sujeito e o mundo. Assim, ao tomar a paisagem como um produto da assimilação e da imersão humana, redobra-se a importância de recorrer a contribuições fundamentadas em abordagens estéticas, bem como culturais e sociais que estabelecem uma dialética com a paisagem e que são capazes de dizer muito a respeito de conjunturas passadas e presentes através das suas representações (Besse, 2014). As expressões artísticas dispõem da possibilidade do registro, para fazer perdurar a experiência, e da voz, para externalizar e ampliar o alcance da paisagem apreendida em um dado momento.

Por intermédio das suas criações, torna-se possível acessar as paisagens percebidas sem, no entanto, furtar-se dos dados sensíveis suprimidos pela percepção, alojados anteriormente na sensação (Collot, 2015).

A constituição de representações lida, inevitavelmente, com a necessidade de realizar um certo deslocamento que permita abarcar a simultânea situação humana de estrutura de si mesmo e de ser no mundo. Há, nesse caso, o paradoxo da proximidade (intimidade com o ponto de vista) e da distância (exterioridade do mundo). No contexto dessa relação, faz-se necessário ultrapassar a superficialidade do que se mostra como mero dado para, em um espanto admirativo, permitir uma abertura ao desconhecido desse mundo mutável que a todo momento possibilita múltiplas interpretações (Merleau-Ponty, 1999). Isso pressupõe um trabalho de constante reformulação, uma vez que o imediato da sensação se esconde nas constituições perceptivas que, portanto, precisam ser desconstruídas para serem então, uma vez mais, construídas (Collot, 2015).

Embora a tradição ocidental tenha, historicamente, vinculado a paisagem a um espetáculo destinado a dadivar os olhos e reivindicado das artes uma reprodução fiel em reconhecimento a essa virtude, a impossibilidade de realizar semelhante feito conduziu a expectativa em relação à representação a outros caminhos (Roger, 2007). A tentativa de capturar uma paisagem em imagem ou descrevê-la da precisa forma com que os olhos a veem mostra-se insuficiente no registro em face da pertinência da experiência, uma vez que a essência do vivido é da ordem de todos os sentidos (Collot, 2015). Além disso, a paisagem é mutável, diferente para cada ser. Os objetos que a compõem guardam particularidades em relação à sua formação física e estrutural, e o sujeito, no contato com esses objetos, experimenta interações únicas, o que possibilita considerar que as paisagens construídas ou guardadas na memória são recortes inconstantes, fragmentos que mudam à medida que nos modificamos internamente e nos movemos no espaço. Quando são processadas mudanças na relação entre o sujeito e o mundo, aquelas paisagens se convertem em matéria fluida e se abrem a outras apreensões (Roger, 2007). Assim, ao tornar evidente que a paisagem não se reduz à realidade objetiva e isolada, mas se expressa na experiência do sujeito, atribui-se um novo sentido às suas representações. Sua presença pode ser verificada nas artes, sem que para isso seja necessário recorrer a uma imitação restrita a dados objetivos que dão conta apenas de uma porção reduzida daquilo ao

que ela diz respeito (Collot, 2015).

Na arte moderna, a paisagem surge em formulações que não se restringem ao sentido de representação habitual, uma vez que recuperam o balanceamento antes negado entre a expressão objetiva e a expressão subjetiva. Na transposição da paisagem ao texto ou à imagem, ela é reorganizada pelo artista, desvinculada da necessidade compulsória de se espelhar na realidade, embora ainda comprometida com o seu referencial (Collot, 2015). A exemplo disso, Merleau-Ponty (1996) exhibe a persistência de Cézanne (1839-1906), que em suas pinturas buscava mostrar as coisas em sua forma fixa, assim como na fugacidade do seu modo de aparecer. Ao balancear a sensação e o pensamento, ele realizava tentativas de invocar o todo indivisível, sem que para isso precisasse mostrar os objetos na plenitude do que usualmente compreende-se como o real. Em outro caso, o narrador proustiano refere-se a Renoir (1841-1919) para realizar semelhante assinalação. Diz-se de um artista original, assim como ele o caracteriza, que, ao conceber uma obra, cria-se um novo mundo. Cada componente da representação mostra-se único, incomparável, porque é produto do ineditismo desse perecível conjunto que acaba de ser criado (Proust, 2002 *apud* Roger, 2007). Em relação aos exemplos, constata-se que ao retornar à totalidade da sensibilidade, o artista encontra a matéria-prima da sua criação, não para reproduzir o mundo que está dado, mas para produzir um universo vivo. São mundos que se relacionam com a realidade, mas guardam relevância enquanto estruturas particularmente singulares (Collot, 2015).

Os produtos da arte, portanto, não operam como retratos, uma vez que guardam distância daquilo que se refere como o real, mas comportam a possibilidade de estimular um contato renovado com a realidade e explicitar fragmentos corriqueiros do cotidiano de um modo transformado. Ao serem apresentados assim, eles nos convocam à reconexão com a vida (Andrade, 2004). Se o artista dispõe das possibilidades de exprimir as sensações e, portanto, de evocar uma atmosfera deslocada da nossa condição espaço-temporal, torna-se possível alcançar nas expressões artísticas, e nesse caso destina-se especial atenção às produções literárias modernistas, formas de ler e de apreender a paisagem, que guiam a entendimentos ampliados do mundo. São noções delicadas que estendem a prospecção acerca da matéria da cidade à vivência relacionada a ela, conjunto que a torna única e irreproduzível. O escritor pode, portanto, traduzir o que guarda importância, mas não se dispõe em evidência e articular

em texto o indizível ao explorar o potencial sensível das palavras e, assim, alcançar certa equivalência com aquilo que as sensações e percepções buscam expressar. O texto, nesse caso, funde-se ao seu substrato sensível (Collot, 2015).

O objeto de estudos consiste, portanto, nas paisagens belo-horizontinas representadas na literatura, que, por intermédio da aproximação ao seu conteúdo permitida por essa arte, explicitam traços sensíveis da composição urbana da capital. A Área Central de Belo Horizonte, prospectada por meio da apreensão sensível da paisagem, apresenta-se neste trabalho como uma potencialidade de evidenciar fragmentos do contexto urbano em um momento de efervescência da modernidade, além de uma viabilidade para destacar aspectos profundos provenientes da relação entre o sujeito e a cidade. Embora a área tenha experimentado diversas modificações ao longo das décadas que sucederam a sua construção, os registros literários possibilitam, em certa medida, acessar a atmosfera que a circundava no período em que o seu mito fundador ainda não havia passado por dissoluções tão contundentes (Bessa, 2022).

Inaugurada em 1897, a capital mineira nasceu do anseio de exprimir a condição revolucionária e próspera que se desejava vincular ao Estado. A primeira metade do século 20 mostra-se relevante para evidenciar a pulsão dos ideários urbanísticos modernos, assim como as dualidades que passaram a ser compreendidas na capital, em virtude da sua expressividade como uma formulação do mundo moderno e do seu forte vínculo com o passado. Em relação ao termo “modernidade”, que será recorrente neste estudo, vale destacar que, dentre as muitas ideias vinculadas a ele, três delas mostram-se mais constantes no pensamento contemporâneo. A primeira, conceito moral e político, diz respeito a um colapso ideológico decorrente de um mundo no qual todas as normas e valores foram relativizados e, por isso, abertos ao questionamento. A segunda, conceito cognitivo, refere-se ao afloramento da racionalidade instrumental como fundamento para a percepção e construção do mundo. A terceira, conceito socioeconômico, tem relação com o conjunto de mudanças tecnológicas, demográficas e econômicas associadas a ela. Segundo Singer (1995), há ainda uma quarta definição relevante: trata-se de uma concepção neurológica da modernidade. Essa formulação vai além da concepção socioeconômica vinculada à modernidade, para enfatizar, assim, a modificação da qualidade da experiência promovida por ela. Segundo esta última definição proposta, na modernidade o sujeito se encontra constantemente em contato com impressões

e estímulos sensoriais que criam uma constituição de vida inteiramente nova. Esta será a concepção adotada neste estudo quando forem realizadas menções ao urbano moderno.

O período em questão também se apresenta importante por compreender a eclosão da literatura modernista, cujos questionamentos dos códigos tradicionais de representação foram fundamentais para viabilizar uma exploração profunda dos elementos sensoriais e perceptivos da paisagem. No caso da literatura modernista belo-horizontina, identificam-se diversas demonstrações de referências à cidade e à sociedade. Trata-se de uma especificidade relativa a ela, uma vez que entre os autores mineiros tornou-se tendência realizar produções autobiográficas, assim como textos que primavam por apresentar relatos de experiências vividas, mesmo na ficção (Candido, 1977). A produção dessa vertente elaborada na capital esteve vinculada a três principais instituições. A primeira, o jornal Diário de Minas, forneceu espaço aos aprendizes de jornalistas e escritores para exercitar as formulações das artes modernas no campo das letras. Embora fosse um órgão do Partido Republicano Mineiro e, portanto, estivesse sob o controle do seu poder político, a escrita literária podia contar com a liberdade para se aprimorar. A segunda, a livraria Francisco Alves, era o local das novidades, no qual os modernistas acessavam as obras recentes, ensejando uma possibilidade de efetivar contato com produções importantes que se processavam no Brasil e no mundo. A terceira, a Confeitaria Estrela, era o local das reuniões noturnas, nas quais os jovens modernistas discutiam literatura e compartilhavam rascunhos entre si. Os três pontos situavam-se na Rua da Bahia, naquela época reconhecida por ser a mais urbanizada e elegante da cidade, o que contribuía para que ela concentrasse as movimentações intelectuais do período. Entre esses artistas havia uma diretriz que estimulava mais à ação do que à contemplação, o que certifica a criação de produções dotadas de tamanho com a conjuntura² (Andrade, 2004).

Envolvido nesse circuito encontra-se Carlos Drummond de Andrade. Mineiro, nascido em Itabira, residiu em Belo Horizonte entre 1920 e 1934, quando mudou-se da cidade para viver no Rio de Janeiro, embora nem por isso tenha deixado de escrever a seu respeito. O escritor foi um dos grandes nomes do modernismo e se destacou nacionalmente como poeta e

² No segundo editorial de *A Revista*, revista modernista publicada em Belo Horizonte em três números, entre os anos de 1925 e 1926, e composta por diversos artistas mineiros, destaca-se a relevância da ação: "Devemos compreender que o nosso papel é viver e não contemplar o espetáculo cotidiano" (*A Revista*, 1925, p. 12).

prosador. Além dele, destaca-se João Alphonsus de Guimaraens, também mineiro, nascido em Conceição do Mato Dentro, que viveu em Belo Horizonte entre 1918 e 1944 (este último, ano de sua morte). Ele participou ativamente do modernismo, caracterizando-se como um expoente do movimento. Contemporâneos, Drummond e Alphonsus integraram o mesmo grupo de modernistas na capital e ressaltaram em suas produções questões próprias da experiência moderna singular naquela cidade (Andrade, 2004).

Para realizar uma investigação acerca do passado da cidade de Belo Horizonte, na construção metodológica deste estudo, as paisagens são abordadas como uma organização particular da junção entre a materialidade e a sensibilidade. A sensação e a percepção são tidas como processos intermediários mediante os quais apreendemos e somos apreendidos pela paisagem, e a literatura é incorporada como o modo sensível de tratar um mundo criado, análogo ao existente, que a todo o tempo o evoca e nos fornece sua dimensão vivida. Para isso, os procedimentos e técnicas metodológicas incluem: revisão bibliográfica e pesquisa qualitativa e descritiva crítica, desenvolvida a partir de intersecção de fontes bibliográficas, textuais e iconográficas, com destaque para registros fotográficos do acervo particular do fotógrafo belo-horizontino Wilson Baptista (1913-2014), escolhidos para compor parte desse trabalho em virtude do interesse estético revelado pelo artista – explicitado na ênfase às formas e ao movimento –, que se torna também um modo sensível de documentar a história da cidade. As descrições, classificações e análises são efetivadas com base na associação entre a leitura de obras teóricas acerca das categorias basilares, o estudo da história cultural – que inclui fontes ficcionais –, e pesquisa documental histórica. Esse conjunto é, então, interpretado criticamente, a fim de fornecer uma contribuição à teoria da paisagem.

Em virtude da importância ocupada pela produção literária neste trabalho, torna-se relevante também apresentar a metodologia utilizada para abordá-la. O estudo da relação entre a obra literária e o seu condicionante social, que constitui o urbano, mobiliza a necessidade de alcançar um ponto de vista objetivo, que possibilite avaliar a interpenetração entre ambos. A busca pela delimitação desse vínculo foi, no passado, recorrente sob duas formas distintas de exposição: a primeira procurava na obra a expressão de certos aspectos da realidade, elencados como seus constituintes essenciais; a segunda considerava que a importância da obra residia em suas operações formais, na sua essência e no seu valor estético, o que lhe

conferia independência em relação aos demais aspectos influenciadores da sua conformação. No entanto, para prospectar plenamente uma produção literária, torna-se importante que ambas as visões sejam trabalhadas de forma conjunta (Candido, 2006).

No que se refere à constituição e caracterização da literatura, tomada como fenômeno civilizacional, torna-se indispensável considerar a complexidade na qual são produzidos distintos fatores sociais. Os esforços centrais, porém, devem se destinar a delimitar quais deles são indispensáveis para a conformação da substância da obra. Nesse caso, os elementos externos a ela, quais sejam, o social, o psicológico, o linguístico etc., interessam à prospecção quando são parte da constituição da estrutura do texto, portanto, internos a ele. Quando tomados como fatores da construção artística, esses elementos extrapolam a exemplificação e a ilustração de temas para serem estudados no nível explicativo (Candido, 2006). Por intermédio dessa adoção metodológica, os elementos que circundam a obra literária são assumidos como parte de “uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte” (Candido, 2006, p.16). Nessa ordem de ideias, na qual a estrutura figura como o ponto de referência, a validade do elemento social torna-se fortalecida.

Diante da utilização da literatura como fonte de estudos para investigar a cidade e a sociedade, torna-se evidente a relevância da busca pelo equilíbrio entre a compreensão histórico-social e a compreensão estética e formal das obras. Para isso, o primeiro passo assinalado por Candido (2006) refere-se a conservar a clareza, ao longo da abordagem e apresentação das obras, de que o processo artístico submete a realidade a distorções. Ainda que a proposta de um texto seja exibir uma transposição rigorosa de um determinado contexto, a liberdade concedida ao autor, seu “quinhão de fantasia”, tange uma reorganização do mundo (Candido, 2006, p. 21). As construções realizadas pelos escritores guardam a capacidade de ressaltar a atenção a aspectos que, muitas vezes, fogem a determinados conhecimentos ou não ocupam importância para eles (Andrade, 2004). Ao tornar a realidade mais expressiva, a intensificação ou exagero são capazes de fornecer uma correspondência mais convincente com a ordem à qual faz menção. O paradoxo que constitui essa relação, quando uma realidade distorcida detém maior capacidade de despertar o sentimento de verdade, figura uma das garantias que asseguram que a produção literária possa atuar na representação do mundo. No entanto, faz-se necessário preservar tanto a realidade constituída na obra, quanto aquela evocada pelo

texto, para que ambas não sejam atingidas pela desfiguração advinda do entendimento de que elas são uma só (Candido, 1993).

Ao incorporar as reflexões dispostas como premissas iniciais, constata-se a importância de realizar uma discussão acerca da conjuntura urbana mediante as paisagens nela processadas, não apenas concentrada em avaliar a sua substância concreta, como também em abarcar o seu conteúdo sensível. Nesse caso, importa tanto observar na paisagem o aparato material e a organização das estruturas físicas citadinas, quanto o sentido do afeto manifestado no contato com essa matéria, pela leitura subjetiva do autor ou do personagem empreendida nas obras literárias selecionadas. A interlocução com outros campos, especialmente os ligados à literatura e à filosofia, possibilita o aprofundamento do estudo acerca dos objetos a serem analisados ao longo deste trabalho. A pesquisa a respeito das paisagens mostra-se estabelecida pela intensidade das relações com o meio, pelas sensações que mobiliza e pelas percepções que suscita. Assim, a paisagem passa a ser disposta como a abertura para acessar essas dimensões da vida urbana (Besse, 2014).

A revelação das paisagens explicita-se por intermédio do estudo do contato simultaneamente objetivo e subjetivo que as institui. Para isso, elas são trabalhadas em sua dimensão construída, apreendida e representada, as quais exercem influência umas sobre as outras (Roger, 2007). A abordagem incorporada indica a análise da conjuntura urbana fundamentada na experimentação sensível da paisagem. Nessa perspectiva, objetiva-se apresentar um conjunto de aspectos da vida na cidade, em sua Área Central, apreendidos no período em questão. A principal hipótese busca defender a premissa de que as paisagens belo-horizontinas do passado adquirem sobrevivência por intermédio das artes e que a literatura modernista pode revelar potencialidades pouco exploradas acerca da paisagem, estreitando a aproximação à sua condição material e sensível. Além disso, sustenta-se como pressuposto a avaliação de que, apesar de tangenciar o real, a literatura não abarca a missão de solucioná-lo em suas contradições e conflitos, mas o evidencia mediante apresentações singulares e suscita reflexões acerca dele. Também como indagação fundamental, argumenta-se que em Belo Horizonte a efemeridade caracteriza a própria permanência da cidade. A procura por essas prerrogativas intenciona detectar e explicitar que a viabilidade de realizar experiências sensíveis mostra-se como uma forma de inculcar mais qualidade na vida urbana. Uma vez destacada essa potencialidade mediante o

apoio na literatura, busca-se ressaltar a importância de pensar a produção da cidade junto à progressão da experiência humana no espaço. Assim, as detecções realizadas acerca do passado também auxiliam na reflexão a respeito das conformações vindouras.

O intuito de prospectar a cidade de Belo Horizonte justifica-se pelo fato de ela figurar como uma notável produção do processo de modernização que chegava ao Brasil no século 19. Não apenas por ter sido resultado de um projeto que visava construir uma cidade inteiramente nova, como também em virtude de ter sido a primeira capital estadual moderna, Belo Horizonte é compreendida como um objeto singular que viabilizou o ineditismo na forma com que se desenvolvia a relação entre o sujeito e o novo universo que se processava diante dele. O interesse concentrado na Área Central da cidade decorre do fato de ela abrigar uma multiplicidade de organizações socioculturais e de atores sociais, além de ter sido a porção mais detalhada do plano projetado para a capital e, portanto, aquela na qual se pode verificar as expressões de uma concepção moderna de forma mais direta.

A paisagem encontra centralidade nessa prospecção por se apresentar como um dispositivo capaz de alcançar amplitude suficiente para permitir a criação de uma tessitura que forneça relevo simultâneo à matéria do mundo e à subjetividade do sujeito. Ela se revela como uma manifestação exemplar das singularidades humanas, da diversidade dos fenômenos sociais, da expressão do tempo e da pertinência relacional existente entre sujeito e objeto. Ao se salientar no envolvimento sensível entre o ser e o mundo, ela nos convida a pensar a complexidade dessa relação.

Uma vez que se evidencia a paisagem como uma experiência íntima e intensa, revelando o desafio de sintetizar o que é despertado em uma expressão inteligível, busca-se na literatura a possibilidade de acessar tanto as distintas formas de apreender a cidade, baseadas nas incorporações simbólicas, quanto a possibilidade de retornar ao impacto inicial inscrito no contato primário com o que é experimentado. A prática artística é incorporada por sua potencialidade de atravessar o sensível, fazer verter em palavras o íntimo da experiência humana e apresentar leituras da cidade que permitem uma abertura que conserva viva a sua memória. Os textos literários acerca da capital mineira permitem percorrer períodos e conjunturas, transitar por imagens que pairam através dos séculos e acessar enigmas das sensações e percepções do

outro. A construção da paisagem no texto literário mostra-se como uma resposta reativa do sujeito frente ao mundo, e os dados produzidos nessa condição abrem-se como fendas no tempo que permitem examinar o passado de uma forma particular.

O trabalho está estruturado em seis capítulos, que buscam abordar a experiência sensível da paisagem na Área Central de Belo Horizonte, representada na literatura. Eles dispõem como princípio central de investigação a abordagem dos estímulos que alcançam a sensibilidade humana para a análise da cidade e da sociedade modernas. Cada capítulo relaciona os estímulos que atendem aos sentidos a especificidades importantes da conjuntura belo-horizontina, processadas na primeira metade do século 20. Trata-se de temas recorrentes nas obras dos autores referidos, que concernem ao período em questão: a cidade ordenada, as ambivalências entre provinciano e moderno, as sucessivas reconstruções, as disparidades sociais e a cidade e a memória. Objetiva-se, assim, realizar uma discussão acerca da questão urbana imbricada à apresentação individualizada dos sentidos, a fim destiná-los igual importância, embora sempre consciente de sua atuação como uma unidade indivisível. Nesse caso, há o reconhecimento de que os fragmentos já conformam mundos em si; no entanto, o entendimento que se deseja apresentar é o de que a totalidade só existe por ser composta por partes. Dessa forma, configura-se o fio condutor do trabalho, do qual este constitui o primeiro capítulo.

O segundo capítulo trata do contexto de elaboração do plano da nova capital do Estado de Minas Gerais e da organização da estrutura urbana, em uma abordagem centrada na visão e nos estímulos visuais. Assim, apresenta uma introdução à história da cidade e a articula com a construção de paisagens apresentadas por Carlos Drummond de Andrade (2022) no poema Jardim da Praça da Liberdade, escrito na década de 1920, poucos anos após a chegada do poeta à cidade. Ao explorar os elementos visíveis presentes na conjuntura histórica e na produção poética, suscita-se a possibilidade de discutir a posição hegemônica ocupada pela visão, que atualmente confina os demais sentidos e pauperiza a experiência da paisagem.

O terceiro capítulo aborda a conjuntura do período compreendido entre as décadas de 1920 e 1930. Produto de um plano inovador, a cidade passa a comportar as dualidades provenientes de estruturas e de componentes sociais que remetem tanto à tradição quanto à modernidade. Na vida cotidiana, essas referências passam a ser reforçadas pela progressão do modo de vida

moderno, assim como pela chegada de camponeses que buscam alcançar as imagens auráticas de uma vida próspera. Os sons tratam do passado e do campo, do presente e da cidade, do futuro promissor, são convites à memória, à lembrança, ao afeto, assim como ao despertar, ao novo e ao porvir. Esse fio condutor encontra em Totônio Pacheco, obra de João Alphonsus (2019), uma exibição dessa colisão e uma demonstração da forma como os sons, que anunciam essas dualidades, são representados.

O quarto capítulo aproxima-se da primeira crise urbana da capital, quando foram processadas modificações substanciais na matéria da cidade. O enfoque direcionado ao tato e aos estímulos táteis auxilia a apresentar essa conjuntura de Belo Horizonte, situada na década de 1930. O contexto de variadas transformações encontra, na representação elaborada por Drummond (2022), no poema *A rua diferente*, uma leitura interior a respeito do impacto das mudanças sobre o sujeito. Ao apresentar dimensões táteis presentes na cidade e no conteúdo da representação, torna-se possível apontar para a importância dessa especificidade em contribuição à noção do sujeito, tanto em relação a ele mesmo, como enquanto parte do mundo.

O quinto capítulo discorre sobre as desigualdades sociais que se agudizaram na cidade, impulsionadas por sua rápida expansão. O olfato e o cheiro são utilizados como o estímulo e o sentido norteadores para tratar das distâncias também espaciais, culturais e econômicas observadas na cidade entre as décadas de 1930 e 1940, por atuarem, eles próprios, como um importante conjunto detector e provocador de diferenciações. A obra *Rola-Moça*, de João Alphonsus (1976), permite acessar, por meio dos estímulos olfativos, as condições de disparidade existentes entre a zona urbana da cidade e os seus demais espaços, fixados em dramas relacionados a essa lógica.

O sexto capítulo expõe a cidade de meados do século 20, consideravelmente modificada, já no ingresso do processo de metropolização. Apesar de a capital mostrar-se diferente, em razão das inúmeras modificações que experienciou, algumas de suas especificidades permanecem vivas em fragmentos e na memória. O conto *O sorvete*, de Carlos Drummond de Andrade (2012), de 1951, apresenta, no contato com o gosto, uma narrativa que liga o presente da metrópole ao passado da recém-inaugurada capital durante os seus primeiros anos de vida. Por meio do retorno, o autor possibilita o contato com um tempo da duração, que pode compreender a

permanência em um único momento.

O último capítulo apresenta as considerações compreendidas como significativas para a composição deste trabalho. Nele, suscita-se a importância de pensar a paisagem, em sua constituição simultaneamente concreta e sensível, como uma forma de fomentar a realização de produções urbanas mais humanas.

AS LUZES DE
OUTRORA E DE
AGORA



*O azul me descortina para o dia.
Durmo na beira da cor.
BARROS, 2011, p.3.*

A ideia de modificar a cidade sede da capital mineira já era cogitada desde 1789. Foi, no entanto, mais de um século depois, em 17 de dezembro de 1893, que o Congresso Constituinte Mineiro decidiu pela mudança. Essa intenção foi suscitada por um contexto mais extenso que se expandia pelo país. Naquele período, as relevantes alterações políticas e socioeconômicas iniciadas com o processo de instalação da República estabeleceram a ideia de que um momento único estava em curso e instigaram expectativas de desenvolvimento e modernização. Era preciso imbuir a sociedade brasileira de um sentido de unidade para viabilizar a formação de uma identidade e a construção da nação. Se esses preceitos se associavam à noção de progresso, fazia-se necessário fundar-se no futuro, distante das heranças culturais que os desqualificavam (Lemos, 2010).

Os limites indesejáveis para o estabelecimento da nova sede do governo em Minas Gerais pareciam claros. Por um lado, a intenção de realizar o deslocamento da então capital, Ouro Preto, ocorria em razão de ela figurar indissociavelmente como símbolo do domínio colonial, do passado escravista e da monarquia recém destituída, expressões incompatíveis com a idealização de futuro que se pretendia para o Estado. Por outro lado, o sítio escolhido, que naquela época abrigava o tradicionalmente conhecido Arraial do Curral Del Rei, e que após 1890 passou a ser intitulado Arraial Bello Horizonte, também se vinculava ao passado. Era uma região dedicada às pequenas atividades agrícolas e ponto de apoio aos tropeiros, conjunto de aspectos que solicitava uma modificação local expressiva (Julião, 2011).

Planejar uma nova cidade mostrou-se a alternativa coerente e a escolha adequada para viabilizar a emergência de uma nova ordem e de um padrão civilizatório em Minas Gerais. A mudança de território associava-se ao mito do recomeço, que intenciona encontrar no novo lugar signos de ruptura e de regeneração (Angotti-Salgueiro, 2020). Além disso, ela simbolizava uma modificação da lógica econômica, social e política, e, para a efetivação desse conjunto, vislumbrava-se nos modelos urbanos e nas experiências de reforma europeias uma referência. No continente europeu, as intervenções urbanas foram utilizadas como formas de readequar as cidades aos novos tempos. Em Minas Gerais, no entanto, a intenção era antecipar o futuro e marcar a inserção da cidade no curso da modernidade (Julião, 2011).

A ideia por trás disso era que, em breve, uma diversidade de habitantes e visitantes poderia

abarcando, pelo olhar, uma extensão inteiramente nova, e ver, conforme era esperado, a construção do futuro. O produto da relação entre a infinitude do espaço recortada e, ao mesmo tempo, convertida em unidade mediante a atribuição de sentido, tornou-se, após a implantação da cidade, uma formulação que gerava expectativas em virtude do ineditismo da proposta. Se o espaço pretérito era o Arraial, se as estruturas administrativas vinham de Ouro Preto e se do plano surgiu a Cidade de Minas, somente com o passar do tempo seria possível perceber as paisagens que diziam respeito a Belo Horizonte. Nessa trajetória, os dados visuais sempre foram reconhecidos em sua força característica (Angotti-Salgueiro, 2020).

2.1 A ordenação da cidade pelo olhar

O mundo visível resulta, preponderantemente, da tradução de estímulos luminosos que chegam aos nossos olhos. Um objeto se torna visível devido à luz refletida por ele. Esse estímulo tão emblemático, simbólico e mesmo metafórico, oportuniza o mais tradicional acesso à paisagem: aquele realizado pela visão. Ele se mostra como presença marcante que conforma o mundo em uma unicidade fluida, capaz de despertar os mais variados sentimentos (Pallasmaa, 2011). As luzes e, por conseguinte, as cores e as imagens, são elas próprias fontes de comunicação e concepção únicas, conformam em si uma linguagem. Uma profusão sem limites as agrega. Por estarem relacionadas a uma posição de notável protagonismo, tornam-se também os estímulos mais frequentemente manipulados para influenciar atitudes e pensamentos. Esses dados visuais são, portanto, expressões de ternura e de força, de identificação e de ilusão, complexidades acessíveis e, talvez por esse motivo, tão poderosas (Le Breton, 2016).

Na capital mineira, a exploração visual encontrou posição de destaque desde a sua concepção. As estruturas do Arraial Belo Horizonte ainda estavam vigentes no sítio e o processo de construção da então Cidade de Minas encontrava-se em fase preliminar quando os dados visuais já prevaleciam com extrema ênfase. O engenheiro chefe da Comissão Construtora da Nova Capital³, Aarão Reis, com a intenção de fornecer repercussão ao plano, adotou o procedimento

³ Inicialmente a Comissão Construtora atuou como uma organização ordenada em seis divisões. Elas se distribuíam da seguinte forma: Primeira Divisão: Administração central; Segunda Divisão: Contabilidade; Terceira divisão: Escritório técnico; Quarta Divisão: Estudo e preparo do solo; Quinta Divisão: Estudo e preparo do subsolo; e Sexta Divisão: Viação férrea, edificações e eletricidade (Angotti-Salgueiro, 2020).

de reproduzir fotos do local em um álbum ilustrado impresso, assim como realizar registros gráficos das estruturas que o comporiam, além de incluir textos históricos e descritivos acerca dele. O interesse em registrar e documentar a transformação processada em um arraial que se convertia em cidade moderna destinava-se tanto à possibilidade de guardar na memória o que seria destruído, como ao potencial de exaltar o plano ao demonstrar o impacto contrastante produzido por sua futura implantação (Angotti-Salgueiro, 2020). Assim, artealizavam-se *in visu*, por meio das fotografias e dos desenhos, as paisagens da capital repetidamente referida como cidade ideal, a qual seria, mais tarde, artealizada *in situ*, uma vez concretizada a sua implantação (Roger, 2007).

Coube ao Gabinete Fotográfico da Comissão a importante tarefa de explicitar as impressões em relação à conjuntura encontrada, assim como os posteriores trabalhos realizados. As imagens destinadas a representar o Arraial evocavam o conteúdo pitoresco e sublime de um conjunto no qual a natureza prevalecia e as intervenções humanas eram simples e pontuais (Figura 2). Não se apresentava nostalgia ou comprometimento afetivo com o povoado e suas construções, mas um registro visual do que eles foram e uma referência àquilo que deveria ser evitado. Ao expor as condições locais encontradas, além dos processos de construção, o *Album de vistas locais e das obras projectadas para a edificação da nova cidade* e a *Revista dos Trabalhos da Comissão Construtora* criavam intencionalmente um arquivo destinado a guardar a história da cidade (Angotti-Salgueiro, 2020).

Após a realização de pesquisas de campo, relatórios descritivos e estudos preparatórios, que buscavam selecionar uma entre as cinco localidades⁴ propostas pela Assembleia Constituinte Provincial, por motivos mais políticos do que técnicos, o então Arraial Bello Horizonte foi o local escolhido para sediar a capital mineira. O sítio, central no Estado e, portanto, acessível à circulação comercial, era também virtuoso por sua natureza exuberante, luz natural afável e montanhas panorâmicas, além de atender às condições de higiene pública e de comportar recursos hídricos abundantes, terra fértil e rica em minério e clima agradável – componentes poderosos para impulsionar o futuro de Minas Gerais. Mesmo a disposição topográfica, que naquela época preocupava os engenheiros por não corresponder aos códigos modernos que

⁴ Entre os locais candidatos a sediar a capital de Minas Gerais estavam Barbacena, Paraúna, Juiz de Fora, Belo Horizonte e Várzea do Marçal (Barreto, 1996).

defendiam, foi observada por Aarão Reis como um elemento favorável, que forneceria à cidade o panorama, a luminosidade e a aeração. A forma do sítio, um anfiteatro voltado para o oriente, seria também um aspecto vantajoso, uma vez que proporcionaria à cidade o benefício dos raios solares (Angotti-Salgueiro, 2020).

Em relação ao sítio, cultuavam-se as condições naturais, ao mesmo tempo que se idealizava o progresso que ali poderia ser tão bem recebido. Constatava-se, então, a necessidade de metamorfosear o antigo e torná-lo novo. Importa ressaltar que além da dominação da natureza e da demonstração, por meio de dados visuais, da proeminência do trabalho humano, a propensão de demolir para então construir estava muito bem estabelecida naquela época. A ideia de fundar uma estrutura mostrava-se incompatível com a de realizar uma continuidade histórica. Assim, ao recorrerem ao pré-urbanismo progressista, os planejadores reiteravam essa

Figura 2 - Vista panorâmica de Belo Horizonte - MG. Fase inicial da cidade.



Adaptado pela autora. Fonte: Ehrhard Brand (retirado do Arquivo Público Mineiro), 1894.

concepção. Também como fundamento das intenções apresentadas por eles, as referências ao pré-urbanismo culturalista foram expressas na finalidade de criar uma concepção de unidade à cidade. O pequeno Arraial permaneceria conservado nos registros, mas o destino próspero ambicionado para a cidade se ancorava na modernização. Longe de repetir as características provincianas do povoado ou o aparente confinamento atribuído à anterior sede do Estado, Ouro Preto, intencionava-se criar uma cidade ampla e monumental (Angotti-Salgueiro, 1987).

Com o objetivo de suscitar essa mudança enérgica, as inspirações para a realização do plano proposto pela Comissão foram colhidas em concepções que adquiriram destaque no contexto internacional, como o plano de Washington D.C., capital inaugurada no século 18, além da reforma de Paris, iniciada quase cinco décadas antes do projeto da capital mineira. Ambos os planos, por sua vez, contaram com inspiração na proposta paisagística do Parque de Versalhes (Lemos, 2010). Além deles, havia uma direta relação com o plano da província de Buenos Aires, La Plata, que, inaugurada em 1882, também reunia influências provenientes de Versalhes (Angotti-Salgueiro, 2020). No projeto francês do século 17, os princípios aplicados à criação desse mundo fantástico estiveram profundamente vinculados ao impacto visual: o eixo longitudinal, como elemento principal que conduz à ideia do infinito; os eixos secundários, que explicitam a imensidão produzida; a manipulação topográfica; a disposição de fontes e canais, que fornecem mais dinâmica à composição; e o traçado geométrico que explicita a capacidade humana de dominar a natureza e de constituir com ela um espaço ideal. Todos os tópicos norteadores indicam a tomada de controle sobre o desconhecido e o desordenado, compreendidos em uma vastidão tão extensa quanto o poder que a domina, e que pode, não por acaso, liderá-la pela visão (Kopper, 2004).

Se os estímulos visuais se interpõem em vasta abundância e, pela quantidade expressiva e variada, comumente geram a indiferença, a proposição de conformações e de figuras destoantes que convocam a atenção retira o sujeito da impassibilidade. Por olhadelas, os ambientes são percorridos sem que, no entanto, o observador se apegue a algo. O olhar, por outro lado, envolve uma atenção mais constante, e destaca do pano de fundo visual os aspectos que suscitam vontade de delongar e compreender. Ele é uma forma de tomar posse do visível, de aproximar-se, de tanger com os olhos – instrumentos que dispõe. Esse compromisso com o mundo, estabelecido pelo simples ato de olhar, revela-se como um exercício de poder sobre o

outro, já que consegue capturar; como uma ação de incidência física, ainda que seja imaterial; como uma possibilidade de fartar-se com maravilhas e relativizar distâncias em relação a elas (Le Breton, 2016). No Parque de Versalhes, a hierarquia e a conformação apresentadas parecem buscar a promoção do visível, que estarrece; e do olhar, que, em uma extremidade, explora e mede a sua estatura simbólica mediante a amplidão que o envolve, e, na outra extremidade, controla. Trata-se de um imenso espetáculo aos olhos (Kopper, 2004).

No caso do planejamento de Washington D.C., a expressão de poder do monarca sobre o seu povo por meio dessa ordenação disciplinária com vistas a controlar a sociedade foi adaptada para exprimir os valores republicanos (Lemos, 2010). Seus principais idealizadores, Thomas Jefferson, George Washington e Pierre Charles L'Enfant, intencionavam criar um ambiente saudável, organizado e compreensivo. A ideia aplicada ao desenho de Washington considerava, dessa forma, a proposição de um espaço democrático, cujo traçado regular foi empregado para equilibrar e dissolver o poder. Os eixos e vistas de uma conformação urbana altamente ordenada foram utilizados com o objetivo de garantir perspectivas agradáveis e de unir cada parte da cidade. Os jardins e praças estabeleceram-se como pontos para viabilizar a “respiração” da capital. Se, por um lado, eles incorporavam formas lineares de Versalhes, por outro lado, abandonavam a tensão do domínio disposto naqueles jardins para viabilizar um convite ao livre movimento corporal e às surpresas e exuberâncias guardadas às errâncias dos olhos. Ainda com o objetivo de propiciar uma atmosfera saudável, os idealizadores evocavam o campo, por intermédio do destaque ao céu aberto sobre as áreas destinadas a serem os pulmões urbanos (Sennett, 2003). Horizontes, perspectivas e mesmo o céu, cobertura que se dispõem sobre as nossas cabeças quando nos encontramos fora dos domínios das edificações, foram pensados como parte da composição que decerto atende às predisposições funcionais e exprime os valores políticos, mas o faz por meio da intensa exploração dos recursos visuais.

O plano de reestruturação urbana de Paris, concebido por Napoleão III e detalhado pelo Barão Georges Haussmann, então prefeito do Sena, foi também uma ação emblemática do seu período, que influenciou no despontamento da capital como a cidade da sociedade burguesa moderna. Os objetivos e mecanismos econômicos que envolveram as articulações para a efetivação da reforma não apareceram como informações evidentes, mas foram diluídos nos argumentos técnicos e encobertos pelo notório: os pretextos estéticos de embelezamento e de culto à

natureza inspirada na arte. Para conferir imagens emblemáticas à cidade, satisfatórias à nova burguesia local e deslumbrantes aos visitantes, a eloquência dos eixos, as praças marcadas por figuras icônicas e a disposição de monumentos em uma rede com retornos visíveis foram extensamente utilizadas. Sob o argumento técnico da modernização e da salubridade, condicionados à melhoria das condições de moradia, transporte e infraestrutura, além da persuasiva mobilização para convocar o belo à cidade, as profundas mudanças estruturais tornavam-se justificadas (Panerai *et al.*, 2013).

Fazia-se necessário, então, organizar a estrutura urbana de Paris com base nesses preceitos. Para isso, a definição hierárquica ocorreu, principalmente, fundamentada na rede viária e na disposição dos equipamentos públicos, de modo a formular uma espécie de zoneamento da cidade. As novas vias e as edificações monumentais objetivavam revalorizar os monumentos ao isolá-los fisicamente, mas conectá-los visualmente, além de anular a insalubridade e vincular o conjunto à modernização, explicitada sobretudo pela luz que chegava abundante na amplidão dos espaços e pelo aprimoramento das conexões da cidade. O reconhecimento do ingresso de novos tempos, que requeriam uma conformação urbana correspondente a eles, fortaleceu a necessidade desse reajuste crítico. Além disso, o crescimento urbano também reforçava a importância da modificação estrutural, assim como da inserção de novos elementos. Em uma cultura baseada na valorização visual e em um contexto de intensa comunicação entre a cidade e o território regional, os elementos ideais para essa pretensão foram os bulevares e as avenidas. Eles cumpriam a função de, simultaneamente, fornecer mais legibilidade a Paris, uma vez que definiam áreas amplas, e selecionar apenas os valores cuja intenção era tornar visíveis. Sua disposição ocorria, portanto, como a inserção de máscaras que escondiam a diferença entre bairros, status sociais e atividades, e, assim, conferiam uma ideia de unidade à cidade (Panerai *et al.*, 2013). Vale destacar que a ordem da regularidade, dos alinhamentos e das perspectivas geométricas, evidente sobretudo nesses espaços públicos de maiores dimensões, como avenidas e praças, caracterizava-se pelo que os olhos só detectam como um vazio. No entanto, preenchia-se pela presença do poder do Estado que pairava sobre eles (Lefévre, 1999).

As aberturas propostas foram dispostas em três redes que objetivavam substituir significativa parte da antiga malha urbana. A primeira rede, que compreendia as operações essenciais, foi

responsável pela retificação do traçado viário e pela promoção de espaços centrais. Nas vias dessa rede houve especial atenção aos monumentos, que foram preservados e destacados em uma nova composição da perspectiva. A segunda rede definiu a divisão de Paris por vias que irradiavam a partir de nós estratégicos, além de conexões retilíneas que fomentaram a remodelação de diversos bairros e auxiliaram a tornar o fluxo da cidade mais livre. Ela também reforçava uma divisão socioeconômica em razão das cisões que provocava. A terceira rede integrava vias de diferentes portes, especialmente no centro, e atuava na conclusão de praças. No conjunto das intervenções, diversas demolições e expulsões avançavam para ceder espaço à nova imagem de Paris (Panerai *et al.*, 2013).

Em relação a La Plata, a relevância do plano dessa cidade para a formulação da nova capital mineira está indicada e documentada em carta de Aarão Reis a um diplomata brasileiro na Argentina. Nela, o engenheiro manifestava o seu interesse por buscar, em experiências exitosas realizadas no exterior, os fundamentos para exercer um trabalho dotado de perfeição. O plano de La Plata baseava-se no conhecimento científico e na valorização estética para criar uma cidade dotada de beleza, comodidade e higiene (Angotti-Salgueiro, 2020). A importância dos dados visuais presentes na constituição da cidade encontrava-se expressa na soma entre o traçado geométrico, a simetria e a convergência central, provenientes de referências renascentistas; e o eixo monumental e a perspectiva ilimitada, em alusão a aspectos presentes no desenho barroco, como nos casos de Versalhes e Karlsruhe (Arruda, 2012).

Muitas características desses projetos foram incorporadas ao plano chefiado por Aarão Reis. São notáveis, em relação ao plano de Washington D.C., a criação de vistas aprazíveis e áreas de socialização, a disposição de espaços abertos destinados a proporcionar hiatos de respiro, a proposição de eixos e perspectivas – as quais forneciam especial destaque à grandiosidade e presença marcante da Serra do Curral –, a geração de avenidas monumentais que conectam pontos relevantes da cidade, além da organização funcional do espaço. No caso da reestruturação da capital francesa, há destaque para sua influência sobre a racionalização do desenho e da hierarquia viária, a inserção de grandes avenidas e parques, a proposição de uma organização funcional e a ordenação do espaço fundamentada pela destinação de privilégios a certos grupos sociais. No caso da reforma de Paris nota-se também a influência na definição de visões em perspectivas dispostas nos eixos da malha viária que fornecia um

feito artístico às medidas técnicas (Lemos, 2010). Por fim, em relação ao plano de La Plata, destacam-se como dados agregados à cidade mineira: a utilização da malha urbana em xadrez; a delimitação da zona urbana por uma avenida de contorno; o emprego de bulevares; a disposição de praças com diversidade de formas e dimensões; e a incorporação de uma superfície de parque correspondente a 7% da área urbana (Arruda, 2012).

Dessa forma, o planejamento da cidade esteve orientado a organizá-la funcional e esteticamente, por meio de referências e de medidas técnicas que avaliavam a otimização da distribuição das atividades (Lemos, 2010). Os pilares de ordem, progresso e higiene orientaram a concepção projetual. Assim, reconhecia-se a necessidade de investir em um sistema de infraestrutura completo, que era vinculado a uma forma de viabilizar uma cidade atrativa e confortável, capaz de oferecer boas condições de vida aos seus moradores e visitantes. Inicialmente, a cidade seria organizada em perímetros concêntricos que determinavam três zonas: urbana, suburbana e agrícola. A primeira, a área mais nobre, deveria abrigar o aparato administrativo do Estado e os comércios, além das residências dos funcionários públicos, proprietários e comerciantes transferidos de Ouro Preto; a segunda, delimitada de modo a circundar inteiramente a zona urbana, inicialmente receberia grandes equipamentos e posteriormente viabilizaria a expansão da Área Central; e, por fim, a terceira, uma transição entre a cidade e o campo, reservada aos sítios destinados à pequena lavoura, voltava-se ao abastecimento da capital (Barreto, 1996).

A zona urbana da cidade, correspondente à atual Área Central, foi conformada por um desenho em malha, delineado por quarteirões de 120 x 120 metros, divididos por ruas largas que se cruzavam em ângulo reto e por avenidas que as cortavam em sentido diagonal. O modelo, baseado no tabuleiro de xadrez, conservava a tradução de uma ação autoritária, que afirmava a regularidade, mas também se mostrava como uma forma de facilitar o loteamento, observação que se aplica à capital (Angotti-Salgueiro, 2020). A concepção destinava relevância à criação de eixos monumentais, assim como à escala dos objetos arquitetônicos propostos (Barreto, 1996). A ordenação dos elementos operava visualmente como uma força impactante sobre o sujeito. O zelo pela simetria e pela regularidade dispostas no traçado reforçavam o efeito provocado pelos eixos, que direcionavam o olhar a imagens significativas da cidade (Figura 3-5). Além disso, a exploração da topografia local ocorria não apenas como uma forma de hierarquizar o espaço, como também de criar modos de ordená-lo pelo olhar, ou seja, um privilégio concedido

Figura 3 - Vista aérea da Praça da Liberdade.



Destaque à simetria e regularidade do traçado. Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1939.

Figura 4 - Vista aérea da Praça Sete de Setembro.



Destaque à simetria e regularidade do traçado. Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1939.

Figura 5 - Vista aérea da Praça da Feira de Amostras.



Destaque à simetria e regularidade do traçado. Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1939.

à visão, mas também à relação do corpo com o relevo. A exuberância das riquezas naturais e a criação humana se aproximavam como partes complementares nessa concepção. “Os edifícios, as vias e especialmente a Serra do Curral compõem um domínio ótico possível, onde valores, estabilidades e forma são apresentados como objetos irrealis transformados em matéria” (Lemos, 2010, p. 25).

A cidade obedeceria a uma organização pautada na localização funcional dos equipamentos, com o objetivo de determinar o ponto de instalação dos edifícios e áreas de interesse público, como praças, jardins, mercados, estações ferroviárias e de bondes, asilos, hospitais, igrejas, cemitérios, Correios, bases de segurança e de justiça, escolas, uma biblioteca e um museu. Esses aparatos, necessários a uma cidade moderna, estariam situados nos setores centrais

da planta. Juntos, arruamento, espaços abertos e edificações deveriam formar um sistema. As amplas vias de circulação receberiam um renque de árvores em seu centro, de modo a oferecer tanto beleza quanto conforto; os espaços abertos, também vastamente arborizados, disponibilizariam pontos de vista agradáveis; e as edificações, suntuosas expressões do seu tempo, ofertariam os serviços para atender à futura população. Esse conjunto correspondente à zona urbana seria delimitado por um bulevar de contorno que interromperia o desenho regular disposto na malha em xadrez. A então Avenida 17 de Dezembro, atual Avenida do Contorno, ofereceria à cidade, na beleza de sua forma elíptica e de sua extensão arborizada, uma definição do espaço voltado a abrigar os primeiros 200 mil habitantes, que se expandiriam em um crescimento gradual (Angotti-Salgueiro, 2020).

Inaugurada em 12 de dezembro de 1897, a Cidade de Minas já contava com quinhentas casas particulares, além de duzentas outras destinadas aos servidores públicos. Elas figuravam como produtos de projetos cujo *corpus* é atribuído ao arquiteto da Comissão Construtora, José Magalhães e à sua equipe. Como chefe da seção de arquitetura, Magalhães esteve responsável também por edifícios, monumentos, jardins, avenidas, além da elaboração da indicação das regras arquitetônicas e da organização dos tipos gerais dos prédios que contribuíssem para gerar um efeito artístico à cidade. Nela, entre os edifícios públicos em construção e os sobrados e residências concluídas, imperavam o neoclassicismo e o ecletismo (Angotti-Salgueiro, 2020).

Ao longo do processo, entre o planejamento e a construção, Aarão Reis foi substituído pelo também engenheiro Francisco Bicalho, que realizou a contratação de diversos desenhistas e mestres de obra de origem italiana, os quais contribuíram, sobretudo, para a eclosão do ecletismo na capital (Angotti-Salgueiro, 2020). Fatores estéticos, técnicos, localizacionais e dimensionais contribuíram para acentuar a discriminação social visivelmente expressa na materialidade das edificações. Junto à organização do plano, os modelos de arquitetura reforçavam essa segregação que já se processava em vários níveis: desde a expulsão de grande parte dos moradores do antigo arraial, assim como dos grupos com baixo poder aquisitivo, até a conformação de uma hierarquia social que se estabelecia em consonância com a ocupação da hierarquia viária disposta na zona urbana da cidade (Lemos, 2010).

Nesse percurso, uma outra modificação, tão referente à matéria quanto à simbologia, ocorreu.

Como se sabe, o nome original do arraial, Curral Del Rei, fazia referência à sua função fundadora, uma vez que nele se concentrava o gado pertencente à Coroa Portuguesa vindo do percurso entre a Bahia e o Rio de Janeiro. No entanto, a mudança do sistema de governo, da monarquia para a república, engajou a necessidade de modificar esse topônimo. Destinar a denominação oficial ao local de Cidade de Minas foi uma forma de marcá-lo como a síntese do Estado, o que, no entanto, o despersonalizava, anulando as suas peculiaridades. Esse nome simbólico, cuja denominação abstrata mostrava-se carregada de uma ordem política, não vigorou. Mal acolhido, foi substituído em 1901 pelo nome atual, Belo Horizonte. Este realiza uma referência direta ao local, convergente ao seu caráter implícito, nome-imagem que antecipa a referência visual da cidade (Angotti-Salgueiro, 2020).

2.2 O corpo encontra o plano

As influências incorporadas à conformação da capital mineira, quando não identificadas, foram sentidas por meio das ora destacadas, ora minuciosas, asserções visuais que forneciam aos seus recém-chegados habitantes a tonalidade da vida em uma cidade moderna. Na medida em que a povoavam, os sujeitos também verificavam, no curso das ações diárias, as condições oportunizadas pelo arranjo planejado. Essas averiguações, no entanto, não puderam se processar imediatamente de forma plena. Apesar de a capital ter sido inaugurada no ano de 1897, a construção das estruturas essenciais da cidade se estendeu pelas duas décadas seguintes. Somente após esse período é que seus habitantes poderiam receber condições de cultivar a vida social e intelectual característica dos centros urbanos da época (Andrade, 2004).

A Zona Urbana, inserida no “Ringstrasse”⁵ belo-horizontino, constituía na segunda década após a fundação da cidade o locus privilegiado no conjunto das imagens coletivas cotidianas. No seu percurso, o habitante confronta-se com um espaço codificado, institucionalizado e organizado, segundo modelos, normas e sistemas de representação e valores. Indica-se assim uma transição da cidade que “concebe” a metrópole, onde a apropriação do espaço construído é também uma apropriação estética (Lemos, 2010, p. 35).

⁵ O termo *Ringstrasse* faz referência a vias que circundam a cidade como um anel. Um dos mais famosos modelos desse tipo de estrutura diz respeito ao Ringstrasse de Viena. Essa via foi construída de acordo com a antiga muralha que protegia a cidade. Ela compreende importantes edificações históricas, liga novas instituições políticas e culturais e cria também uma separação espacial e socioeconômica entre os grupos mais privilegiados, que vivem dentro do núcleo, e o restante da população, fora dele (Azevedo, 2008).

Carlos Drummond de Andrade foi um desses habitantes que, tendo fixado residência em Belo Horizonte em 1920⁶, acompanhou a peculiaridade das interações entre uma população nova naquela cidade e uma cidade nova naquele espaço. Na poesia de Drummond, a evocação a luzes, cores e imagens mostra-se constante e desperta a atenção para a relação sensorial estabelecida entre o escritor e a matéria, para a apreensão dos dados lidos sob sua percepção única e para a representação sensível disposta na organização do texto. Lembremos que, após a entrega do sujeito às sensações, o produto do contato perceptivo estabelecido pelo olhar provém de uma aprendizagem. Os estímulos são discriminados com a utilização de códigos culturais adquiridos, de modo que a noção de existência continuada dos objetos surge por meio da experiência e do contexto no qual ela opera. Mesmo as expectativas se baseiam em esquemas que têm como referência as vivências pretéritas. Os olhos, portanto, chegam aos seus objetos de observação dotados de histórias e singularidades. Eles atuam mais como ferramentas para construir um mundo apreendido do que como instrumentos para exibir o seu reflexo (Pallasmaa, 2011).

As figuras que povoam o cotidiano são ordenadas de modo a fornecer um entendimento geral do contexto e, conforme o grau de atenção ou o tipo de interesse, identificar suas particularidades. Isso simplifica a vida corrente. Um reconhecimento conciso dos dados apresentados é suficiente para os percursos estabelecidos diariamente. No entanto, se um especialista se propõe a investigar uma peculiaridade da cidade na qual vive ou se uma criança recém alfabetizada encontra uma profusão de letras que fazem sentido juntas, a partir de então, nota-se que o mesmo conjunto pode oferecer distintas formas de lê-lo. “Os homens não fazem a mesma agrimensão do mundo visual, tampouco vivem no mesmo mundo real” (Le Breton, 2016, p. 84). Na singularidade das relações com uma mesma estrutura física, reside a formação de paisagens que, representadas em poética, se infiltram tanto na peculiaridade da matéria quanto do olhar. O poema *Jardim da Praça da Liberdade*, publicado em 1930, na

6 No ano de 1916, Carlos Drummond de Andrade foi matriculado como aluno interno no Colégio Arnaldo, em Belo Horizonte. No entanto, seus estudos foram interrompidos em decorrência de motivos de saúde, que o levaram a retornar para Itabira, sua cidade de origem, no ano seguinte. Somente anos mais tarde, em 1920, ele acompanha sua família para Belo Horizonte, quando juntos se mudam para a capital (Carlos Drummond de Andrade, 2023c).

obra *Alguma Poesia*⁷ (2022), fornece um indicativo desse contato. Trata-se da primeira fase⁸ da poesia de Drummond, na qual se verifica a predominância de subjetivismo do eu lírico e a apresentação de visões de mundo que se concentram em explicitar as emoções do sujeito (Linhares Filho, 2002). Escrito em meados da década de 1920, o poema em questão diz respeito a uma relação entre o poeta e esse importante ponto da cidade, estabelecida nos primeiros anos em que ele residiu na capital (Santos, 2016).

JARDIM DA PRAÇA DA LIBERDADE

A Gustavo Capanema

Verdes bulindo.

Sonata cariciosa da água

fugindo entre rosas geométricas.

Ventos elísios.

Macio.

Jardim tão pouco brasileiro... mas tão lindo.

Paisagem sem fundo.

A terra não sofreu para dar estas flores.

Sem ressonância.

O minuto que passa

7 Publicada em 1930, a obra *Alguma Poesia* figurou como uma estreia de Carlos Drummond de Andrade, então com 28 anos, no cenário da produção de poesia em língua portuguesa. O livro comporta peças que demonstram a maturidade do jovem escritor, naquela época estabelecido em Belo Horizonte. *Alguma poesia* já fornecia um demonstrativo da relevância dos escritos de Drummond, destacando características presentes na literatura moderna como o lirismo, o humor, o tom meditativo e irônico, a observação desencantada dos fatos, o sensualismo, a reflexão aguda sobre o amor e a morte (Carlos Drummond de Andrade, 2023a).

8 Pertence também à primeira fase da poesia de Carlos Drummond de Andrade a obra *Brejo das Almas* (1934). Entre as obras da segunda fase estão: *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942), *Rosa do povo* (1945) e *Novos poemas* (1947). Trata-se de uma produção que revela preocupações com questões sociais e temáticas universais. A terceira fase congrega as obras *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do ar* 1953, *A vida passada a limpo* (1958) e *Lição das coisas* (1962), nas quais nota-se a valorização da forma, da linguagem e da palavra. Por fim, a quarta fase reúne o memorialismo, explicitado em *Boitempo* (1968), *Menino antigo* (1973) e *Esquecer para lembrar* (1979). As características citadas não são exclusividade de cada fase, mas predominam nelas (Linhares Filho, 2002).

desabrochando em floração inconsciente.

Bonito demais. Sem humanidade.

Literário demais.

(Pobres jardins do meu sertão,

atrás da Serra do Curral!

Nem repuxos frios nem tanques langues,

nem bombas nem jardineiros oficiais.

Só o mato crescendo indiferente entre sempre-vivas desbotadas
e o olhar desditoso da moça desfolhando malmequeres.)

Jardim da Praça da Liberdade,

Versailles entre bondes.

Na moldura das Secretarias compenetradas

a graça inteligente da relva

compõe o sonho dos verdes.

PROIBIDO PISAR NO GRAMADO

Talvez fosse melhor dizer:

PROIBIDO COMER O GRAMADO

A prefeitura vigilante

vela a soneca das ervinhas.

E o capote preto do guarda é uma bandeira na noite estrelada de
funcionários.

De repente uma banda preta

vermelha retinta suando

bate um dobrado batuta

na doçura

do jardim.

Repuxos espavoridos fugindo.

(Andrade, 2022, p. 42-43).

Os dados visuais fazem-se presentes, nesse poema, como elementos que parecem se destacar aos olhos do escritor. Germinam sensações provenientes do duplo enigma que se coloca mediante o reconhecimento do mundo como parte do sujeito e do sujeito como parte do mundo (Collot, 2015). Na Praça da Liberdade, a primeira imagem fornecida por Carlos Drummond de Andrade (2022, p. 42) é a de “verdes bulindo”, seguida pela menção a “rosas geométricas”. A descrição, não de uma figura, mas de uma cor em agitação, conecta-se profundamente com a primeira relação estabelecida entre sujeito e paisagem, a mais interiorizada, proveniente das sensações. Não há nela uma diferenciação do mundo, uma vez que tudo faz parte de uma unidade indissolúvel, nesse caso vista como mancha. No aprofundamento dessa constatação, reflete-se também que, no conjunto do percebido, a apreensão da cor também se mostra proveniente de um processo de aprendizagem vinculado à trajetória do sujeito. Sua existência encontra-se atrelada ao olhar humano, uma vez que, mais do que um dado ótico, físico ou químico, ela é uma questão de percepção. Assim, embora ao olhar o mundo a preocupação de decifrar a amplitude da capacidade individual de percepção e diferenciação das cores não seja colocada como uma prioridade constante, o inconsciente cultural impregna a forma como elas são decodificadas (Le Breton, 2016). Por sua vez, a descrição das rosas geométricas, compatível com a profundidade da sensação, também se estende à explicitação pré-reflexiva da percepção, na medida em que soma uma interpretação ao dado sensorial (Merleau-Ponty, 1999).

Nesses trechos, a presença da massa vegetativa e da menção à regularidade não esconde as referências estrangeiras incorporadas ao local. No plano da cidade, a Praça da Liberdade surgiu como um pulmão urbano⁹, centro de poder Estadual e espaço simbólico da identidade libertária mineira. Em uma escala de ocupação e de serviços menor, ela alude ao *mall* de Washington, assim como às áreas de praças e parques de Paris. Embora tenha sido construída inicialmente sob influências do paisagismo inglês, sua simetria e regularidade de inspiração francesa foram adquiridas na primeira reforma, realizada em 1920, por ocasião da visita dos reis da Bélgica a Belo Horizonte (Lemos, 2010). Ao reiterar a identificação das referências internacionais, “Jardim

⁹ O Parque Municipal, o Jardim Zoológico e o Hipódromo foram outros pulmões urbanos previstos para a cidade (Lemos, 2010).

tão pouco brasileiro... mas tão lindo”, fica assinalada a apreciação estética, mas a distância cultural estipulada com esse modelo tão insólito (Andrade, 2022, p. 42). As características da capital, provenientes de uma elaboração pautada em orientações sociopolíticas vigentes na época, foram incorporadas pelo autor na constituição da substância do poema. Trata-se de uma integração dos elementos externos que se tornam internos ao texto (Candido, 2006).

As referências para a conformação da cidade foram buscadas em países distantes, nos quais a tarefa de empreender a modernização urbana havia alcançado grande repercussão. Ao serem implantadas em solo mineiro, elas encontraram, sobretudo nas décadas iniciais, quando o plano ainda não estava completamente consolidado, contrastes agudizados que revelavam sua origem. Além disso, suscitavam impactos provenientes da disposição dos elementos sobre o espaço e não da incorporação lenta e gradativa deles, repercussões essas, ocasionadas pelo ineditismo de uma cidade integralmente planejada (Angotti-Salgueiro, 2020). Outros versos de Drummond¹⁰ (2022, p. 42) acentuam o reconhecimento de um caráter artificial da composição urbana: “Paisagem sem fundo./A terra não sofreu para dar estas flores”. As árvores, as vias, as edificações, em suma, o conjunto, não foi produto da cidade e de uma população lentamente estabelecida nela, que, com base em suas necessidades, a conforma e a expande. Ele foi construído como plano, e não como produto da organicidade. Em virtude dessa distância, na beleza da composição identifica-se também indiferença. Assim, o poeta manifesta uma inevitável percepção da falta familiaridade: “Sem ressonância./O minuto que passa/desabrochando em floração inconsciente./Bonito demais. Sem humanidade./Literário demais” (Andrade, 2022, p. 42). As paisagens que esses trechos engendram são marcadas pela turbulência da relação entre matéria e emoção e pela construção do mundo que se desdobra perante os olhos, percebido por suas significações (Le Breton, 2016).

A conformação estética vista pelo poeta na Praça contrastava, portanto, com aquela que se exibia fora dos limites ordenados pelo planejamento: “(Pobres jardins do meu sertão,/atrás da Serra do Curral!/Nem repuxos frios nem tanques langues,/nem bombas nem jardineiros

10 Nas referências a Carlos Drummond de Andrade, o sobrenome, seguido da data de publicação e da página, são utilizados conforme as orientações normativas. No entanto, para auxiliar na rápida identificação do autor, apenas quando o sobrenome estiver fora dos parênteses, optou-se por utilizar o nome completo ou apenas *Drummond*.

oficiais./Só o mato crescendo indiferente entre sempre-vivas desbotadas/e o olhar desditoso da moça desfolhando malmequeres.)” (Andrade, 2022, p. 42). A primeira, jovem expressão do modernismo, frágil por sua conformação recente, ainda em fase de adaptação, exigia cuidados para mantê-la vigente, ao contrário da segunda, já dada e estabelecida muito antes da ideia da cidade. Há, nesse caso, a contraposição entre os atributos nativos que circunscreviam a capital e os aspectos modernos incorporados em sua criação. Na transição entre o Cerrado e da Mata Atlântica, contemplada nas extensões da Serra do Curral, a observação do poeta destaca a invisibilização do bioma local, cujas características não atendiam ao padrão de sofisticação intencionado para a capital emergente (Bessa, 2023). Ainda assim, o sertão encontra-se presentificado na cidade, seja visualmente conectado a ela, seja pelas características interioranas que voltam a se embrenhar na sua essência (Vasconcellos, 2023).

Uma vez destinada a abrigar o centro do poder administrativo da cidade, a Praça guardava destaque dentro da zona urbana, assim como em toda a cidade. A escolha do local da sua implantação, em um ponto alto dentro da circunscrição da Avenida do Contorno, já demonstrava a imponência do poder político e marcava a hierarquia simbólica e funcional proposta pelo plano (Lemos, 2010). As linhas de força, os elementos que agregam dinamismo à composição e a presença do Estado que pairava em sua atmosfera são evidenciados pelo poeta, ao mencionar a Praça como “Versailles entre bondes”, uma formulação mineira da referência francesa (Andrade, 2022, p. 42).

Por meio do principal acesso à Praça da Liberdade, a partir da Avenida Liberdade (depois Avenida João Pinheiro), o eixo convergente ao Palácio do Governo Estadual foi delineado para conduzir a visão do observador a esse ponto simbólico de distinção e relevância. Sua imponência tornava-se ainda mais destacada uma vez que na circunscrição da Praça foram dispostas as primeiras secretarias do Estado¹¹ (Angotti-Salgueiro, 2020). Essa organização, ressaltada por Drummond (2022, p. 42), atua no espaço de respiro como um ornato de seriedade que o envolve: “Na moldura das Secretarias compenetradas/a graça inteligente da relva/compõe o sonho dos verdes”. Em outro trecho, no qual a indicação informa ao transeunte: “PROIBIDO PISAR NO GRAMADO”, reforça-se a ideia de ordenação e de vigilância. Trata-se de um modo pouco

11 São elas: Secretaria de Segurança e Assistência Pública, Secretaria da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, Secretaria do Estado da Fazenda e Secretaria do Estado do Interior.

permissivo de relacionamento com o espaço que parece coibir o olhar da proximidade, minucioso e interessado, que quase se converte em tato – o olhar háptico, que explora espessuras e texturas e busca o contato antes que o corpo alcance o objeto. Em contrapartida, parece haver um estímulo ao olhar óptico, que conserva a distância e observa o seu alvo como que a um espetáculo. Se a primeira modalidade do olhar é como um livre percurso pelas sutilezas da paisagem que o corpo gostaria de explorar, antes de fazê-lo mediante o toque, a segunda possibilita distinguir as figuras e separar o observador da conjuntura observada (Riegl, 1985). Ainda assim, a interação ressaltada entre a moldura e o seu conteúdo relembra que a proposta da cidade não visava apenas deslocar o poder político mineiro e destacar as intenções sociais e econômicas vinculadas aos novos tempos por meio do seu arranjo urbano, mas também viabilizar espaços de qualidade para os seus moradores (Angotti-Salgueiro, 2020).

Equipado com a ironia característica das suas produções no âmago do modernismo, assim como envolvido pela melancolia que lhe diz respeito, Drummond (2022) apresenta seu olhar crítico a respeito da Praça da Liberdade, ponto tão representativo do plano moderno da cidade. Decerto a leitura apresentada por ele não corresponde à percepção da integralidade da capital; no entanto, a relevância suscitada deve-se à importância desse local para a explicitação dos preceitos aplicados à composição urbana. Por meio do poema, é possível acessar as formas adquiridas pela cidade, assim como a profundidade da relação do sujeito com ela em sua criação de paisagens. O poeta explora o projeto de modernização em suas contradições e, mais do que isso, dispõe, por uma multiplicidade de dados visuais, sobre a dimensão da vida em uma cidade moderna (Vasconcellos, 2023). A sensibilidade integrante do texto e o mergulho na espessura da língua fornecem a tonalidade afetiva.

Ao mesmo tempo em que evoca as sensações e, com isso, permite ao leitor acessar a experiência, o poeta conduz à demonstração das suas percepções, leituras de mundo que mobilizam códigos sociais e culturais. Assim, as imagens fornecidas por Drummond (2022) não figuram como uma descrição precisa e minuciosa, afinal, para que seja possível viver sem a todo momento imergir em uma quantidade impraticável de dados sensoriais, torna-se natural selecioná-los. A percepção apresentada por ele funciona como uma filtragem desses diversos estímulos: percorre aquilo que é familiar e se atém a particularidades específicas que se destacam em virtude de alguma importância ou mesmo do ineditismo. No entanto, apenas

os dados que sensibilizam se internalizam na consciência e despertam o interesse (Le Breton, 2016). Desses valorosos fragmentos alcança-se o produto do contato entre o corpo e o plano.

2.3 A metáfora da verdade

Na tradição ocidental, a visão foi historicamente tratada como o sentido mais nobre e, conseqüentemente, aquilo que é visível, como o mais relevante estímulo. Em diversas épocas, a produção filosófica esteve permeada por referências que consolidaram o primado da visão e que estabeleceram as luzes como uma metáfora da verdade (Pallasmaa, 2011). “[...] [C]omeçando com os gregos antigos, nossa cultura ocidental foi dominada por um paradigma centrado nos olhos, uma interpretação do conhecimento, da verdade e da realidade gerada pela visão e centrada na visão”¹² (Levin, 1993, p. 2, tradução nossa). Nesse contexto, ela foi elencada como o sentido mais solicitado e estimulado mediante o contato entre o sujeito e o mundo. Nas relações interpessoais, na comunicação com os ambientes percorridos, nas atividades diárias, tudo a posiciona em uma instância superior. “Estamos na profusão sem limite do ver” (Le Breton, 2016, p. 67). Ela também está relacionada ao conhecimento: ver tornou-se comumente um atestado de entendimento. Por esse motivo faz-se tão corriqueiro recorrer a metáforas visuais para explicitar a compreensão de um determinado assunto. Diz-se ter “clareza de ideias”, quando pretende-se indicar que uma proposição está bem articulada e organizada. Fala-se em “lançar luz sobre os problemas”, quando intenciona-se elucidar uma questão conflituosa. Utiliza-se a expressão “ponto de vista” para indicar um modo particular de compreender alguma coisa (Le Breton, 2016).

Constata-se, dessa forma, que há uma inegável importância atribuída à visão, aos elementos visuais, assim como ao poder de apelo que eles são capazes de exercer. Ela mostra-se capaz de explorar o mundo, vencer distâncias, procurar detalhes, restringir enquadramentos e captar diversos dados em um simples percorrer dos olhos. A vida corrente urge em uma existência essencialmente visual, na qual o mundo se abre primeiramente à visão. Não por acaso a relação humana com a porção visível da paisagem mostra-se tão importante. Nossa

¹² “[...] [B]eginning with the ancient Greeks, our Western culture has been dominated by an ocularcentric paradigm, a vision-generated, vision-centered interpretation of knowledge, truth, and reality” (Levin, 1993, p. 2).

construção cultural se estabeleceu tão fortemente em torno dela, a tal ponto que, pensar a paisagem, muitas vezes, evoca a correspondência a um dado visual. No entanto, torna-se necessário reconhecer a visão e os estímulos que a alcançam como integrantes da superfície da experiência (Pallasmaa, 2011).

O motivo desse direcionamento se deve ao fato de que a visão descobre apenas o que se mostra. O objeto ou o conjunto que fogem ao seu campo demandam outros recursos para desvelá-los: uma visão ampla requer afastamento, assim como uma visão do detalhe solicita a aproximação. Nesse caso, torna-se necessário um movimento que extrapola sua capacidade isolada. Além disso, os fatores externos, constantemente mutáveis, também carecem de adaptações para que possam ser visíveis: o sol em uma nova posição ou as nuvens que rapidamente recobrem o céu são capazes de modificar não o ponto de observação, mas a forma como ele aparece. São, portanto, infinitas as maneiras de olhar um mesmo objeto, que se modifica conforme a perspectiva, a variação de luz ou mesmo de acordo com a capacidade do observador de decifrar os códigos associados a ele. Assim, há entre a visão e o visível uma relação inesgotável, povoada por variações e por impossibilidades que suscitam a constatação da sua simultânea potência e limitação e que os retira da posição de emissários da verdade (Le Breton, 2016).

Os dados visuais ocupam o mundo com tanta intensidade de tal modo que é imprudente propor uma desvinculação em relação a eles. No entanto, defender não a importância, mas a hegemonia desses estímulos desperta um desligamento da sensibilidade e dos demais sentidos. A supressão e a negligência em relação a eles pauperizam as experiências e despreparam a relação do sujeito com o seu corpo e com o mundo. Por outro lado, se considerada a conexão entre todos os sentidos, na medida em que se viabiliza que mais emoções possam ser despertadas, mais formas de acessar um determinado acontecimento são abertas e, assim, mais completa se torna a capacidade de decifrá-lo. Suscita-se um caminho subjetivo que conduz, por sua extensão, a um alcance objetivo, mais completo do mundo (Levin, 1993).

A exemplo dessa interligação, no poema *Jardim da Praça da Liberdade*, mesmo as referências que parecem direcionadas a outros sentidos também são capazes de gerar imagens. No trecho “Sonata cariciosa da água”, a menção ao som produz associações a figuras que se

estabelecem apoiadas no contexto apresentado pelo poeta, assim como nas alusões que são construídas ao longo da vida, apresentadas aos sujeitos e aos grupos sociais nos quais eles se inserem. No mesmo poema utiliza-se também uma metáfora gustativa para particularizar a descrição de um elemento visto, como no trecho “na doçura/do jardim” (Andrade, 2022, 43). Isso demonstra que, embora os estímulos visíveis pareçam, muitas vezes, mais relevantes e se destaquem nas experiências, eles estão conectados nesse mundo indiviso no qual as paisagens são constituídas. A constatação explicita também que as cidades são conformadas por uma complexidade muito mais extensa do que aquilo que se pode ver.

Ao iniciar esse estudo pela discussão sobre os elementos visíveis e destacá-los na importância guardada por eles na constituição de Belo Horizonte e na representação produzida acerca dela, proponho considerar os demais com a mesma importância habitualmente atribuída aos primeiros. Afinal, pensar e construir um mundo fundamentado apenas naquilo que pode ser visto nos coloca em uma condição um tanto bidimensional. Ainda que as luzes, as cores e as imagens guardem importância, não precisam, para isso, serem convertidas no único conjunto considerado. Se todos os sentidos fazem parte da experiência da paisagem, mostra-se necessário que eles sejam investigados e considerados com o mesmo zelo, não apenas para explorar a história da capital, como também para pensá-los em equidade na produção urbana do futuro.

Torna-se indesejável, portanto, considerar que as cidades se expandam como criações sem humanismo que estimulam a hipertrofia do olho, mediante uma ausência da utilização dos demais órgãos sensoriais que coloca os outros estímulos em estado de latência e que faz com que eles se tornem despercebidos (Le Breton, 2016). A limitação da interação humana com concepções que, apesar de notáveis por sua incitação visual, não promovem envolvimento emocional e identificação, condiciona o avolumamento do fluxo de formação de imagens que se dispersam entre as diversas outras presentes no cotidiano. Essas imagens hipnóticas e distantes não convidam à participação: elas reafirmam o agravamento da desconexão entre o ser e o mundo, na medida em que são produtos de constituições de cenários sem autenticidade, impermeáveis aos vínculos humanos. Trata-se de modos difundidos de construção que se dedicam a servir exclusivamente ao espetáculo visual, fragilizando o senso de materialidade. Ao proporem a apresentação de uma perfeição ilusória, eles também renegam a incorporação

da dimensão do tempo, a comunicação da essência material e a perspectiva de permanência viabilizada pela qualidade da proposição. Com isso, a produção oferecida abandona relações básicas com a matéria e com o tempo. Por um lado, ela deixa de servir ao corpo, mediante a ausência do seu substrato físico e sensorial; por outro, ela deixa também de amparar a necessidade humana de pertencer a uma continuidade do tempo, a um período de vida (Pallasmaa, 2011).

A perda da força da presença e da capacidade de criação de aberturas que induzem à vinculação são cada vez mais recorrentes na produção de arquiteturas e de cidades. Mesmo os elementos visíveis, que já congregam uma predisposição à notoriedade, precisam ser considerados com mais acuidade para possibilitar não apenas lugares para ver, mas paisagens para olhar. Os conjuntos vistos e revistos tornam-se invisíveis na relação rotineira com o espaço, e apontam para a necessidade de criar acessos que possam interromper esse estado e instalar uma percepção inusitada, uma experiência sensível situada no limiar da visibilidade, através da qual se torna concebível ver o mesmo pela primeira vez de outras formas. Para isso, deve-se fomentar a criação de espaços nos quais seja possível explorar as relações entre o visível e o invisível, não para acessar a totalidade, o panorama, mas para criar uma aproximação que permita alcançar no ambiente corriqueiro a diferença, o inesperado (Le Breton, 2016). São necessárias conformações que possibilitem o intervalo. Como o mecanismo que atua no funcionamento da visão, o intervalo entre piscadelas figura como um instante de cegamento, um hiato que permite um rápido e necessário descanso. Trata-se de uma privação que sustenta a possibilidade dentro da impossibilidade e, assim como permite o funcionamento da visão, viabiliza também uma relação menos saturada do ser com o mundo. Ao fissurar a totalidade, as pausas na elevada quantidade de estímulos que chegam à visão instigam o desejo de ver por meio da negação. Como os recortes realizados pelo olhar na paisagem, elas realizam o estabelecimento de uma delimitação necessária que não exclui a consciência da existência da continuidade que a extrapola (Derrida, 2010).

Instigar acessos à intimidade do olhar, singular a cada observador, torna-se uma forma de despertar as sensações e percepções. Não proponho respostas a esse enigma que indaga a forma precisa de se criar possibilidades urbanas mais afetivas, cujas qualidades permitam um envolvimento profundo. No entanto, a alternativa de buscar nas artes um diálogo que

estímulo a criatividade e extrapolar o modo de pensar os espaços pode suscitar possibilidades que atendam à totalidade do corpo fenomenal, o corpo da completude, matéria e consciência (Merleau-Ponty, 1999). A especificidade que torna esse diálogo tão potente reside no fato de que, mediante o distanciamento entre o ser e a matéria, a arte reúne a capacidade de estabelecer uma “experiência de um mundo interior indiferenciado”, no qual o sujeito instaura uma relação efetiva, não apenas uma atitude passiva de mera testemunha (Pallasmaa, 2011, p. 25).

As luzes, a porção visível das paisagens da Belo Horizonte do passado, assim como as partes invisíveis atreladas a elas, presentes nos preceitos incorporados ao plano, nos signos e significados dispostos na organização cidade e mesmo na intimidade das sensações e percepções representadas por Carlos Drummond de Andrade, são possibilidades de pensar essas luzes do presente. De forma direta, em relação à materialidade, e em metáfora, em relação às ideias, pensar as luzes de outrora e de agora envolve compreender o passado não como parte passiva da história da cidade, mas como seu componente vital. As aberturas entre a lembrança e a perspectiva se conectam, e, assim, fomentam uma compreensão ampliada da conjuntura da cidade, bem como estimulam formulações receptivas a considerar sua produção de forma crítica e, no lugar de acompanhar apaticamente o curso dos acontecimentos, buscam melhorias para as experiências cotidianas.

COMO SOAM AS DUALIDADES

*Seja o que te rodeia o canto de um
candeeiro, a voz da tempestade,
a respiração do entardecer ou
o gemido do mar - atrás de ti
está sempre vigilante uma vasta
melodia, tecida de milhares de
vozes, na qual o teu solo só tem
lugar aqui e ali.*

RILKE, 2011, p. 126.

Nos anos seguintes à inauguração de Belo Horizonte, à medida que a cidade se tornava o lugar de moradia de muitos, os atributos modernos incorporados ao plano foram repercutidos em sua relação com a vida que se processava naquele local. Em compatibilidade com o projeto moderno, os cidadãos deveriam também acompanhar a expressão desse processo, em uma espécie de renascimento junto ao frescor de novidade que a cidade propunha. Todos aqueles que chegavam até a capital tornavam-se, em alguma medida, envolvidos na progressão do projeto de modernidade. A despeito de qualquer que fosse a origem, os moradores estiveram incluídos no movimento de suscitar no sujeito novas formas de sensibilidade e novos modos de ser no mundo urbano (Moreno; Vago, 2011).

O conjunto planejado da cidade demonstrava os êxitos da modernização daquela conformação pautada nos preceitos de salubridade, comodidade e circulação. Se algum vento ou mesmo uma brisa se arrastava por Belo Horizonte, ele estimulava o balanço das folhas das extensas massas vegetativas distribuídas entre praças, parques e vias, bem como nos jardins, que ganharam significativo espaço no terreno das residências (Andrade, 2004). Nos dias chuvosos, o estalido das gotas, que alcançavam o calçamento das largas vias e que em conjunto resvalavam por elas, produzia um som que naquela época só poderia mesmo ser ouvido em uma cidade moderna. Os bondes que, em horários controlados, circulavam produzindo o som metálico do contato com os trilhos e do toque do sino acionado a cada registro de uma passagem cobrada eram ritmos, além de possibilidades de vivenciar a cidade em uma velocidade mais avançada e de constituir horizontes dinâmicos (Figura 6) (Ávila, 2008). Serviços prioritários ao funcionamento da capital, como a oferta de iluminação pública, que na zona urbana já era uma realidade antes mesmo da inauguração da cidade, oportunizavam o gradual estabelecimento de uma vida noturna mais ativa (Figura 7) (Barreto, 1996). Os sons e ruídos lúgubres que geralmente povoam as noites passavam, assim, a dividir espaço também com os sons das conversas, brindes e gargalhadas vindos dos espaços de sociabilidade que se ampliavam e estimulavam a circulação das pessoas pela capital. Esses sons já presentes na cidade se intensificaram entre as décadas de 1920 e 1930, dada a proposição de novas estruturas que intensificavam a vida moderna. Mas a cidade não se constituía exclusivamente de novidades: nas estruturas modernas conviveram também modos e valores tradicionais (Andrade, 2004).

Essas particularidades da cidade também estiveram presentes na representação. Na obra

Totônio Pacheco, romance de estreia de João Alphonsus, o autor apresenta como narrativa central a história de um coronel que se desloca do interior de Minas Gerais para viver em Belo Horizonte. Ambientada na década de 1930, ela fornece uma dimensão que evidencia as dualidades da cidade em relação à incorporação gradativa de características que a tornavam simultaneamente provinciana e moderna, além de revelar a descoberta da impossibilidade de ser moderna sem a tradição. Os belo-horizontinos lidavam, nesse palco, com a coalizão entre leituras de mundo muito distintas que suscitavam diferentes formas de aproximação à materialidade da cidade.

Figura 6 - Bonde especial do Colégio Santa Maria.



Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1935.

Figura 7 - Fonte luminosa da Praça Raul Soares.



Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1936.

3.1 Cidade moderna?

Som. Esse fenômeno acústico, acessado primordialmente por meio da audição, encontra valorosa participação na composição da paisagem. Como uma anunciação, o som comunica acontecimentos, integra parte da identidade dos lugares e fornece base a associações delineadas acerca dos seus significados. Ele também compreende parte das memórias que buscam nos eventos do passado referências que se perpetuam. Na paisagem, o som figura como um *medium* da experiência sensorial aural que se desenvolve na relação entre o corpo e o ambiente. Por esse motivo, ele não deve ser compreendido a partir de conceitos que o isolam dessa experiência ou que se mostram prescritivos ao indicarem quais emissões importam ou não, mas prospectado mediante a sensibilidade que revela a relação entre o que constitui o interior e o exterior do sujeito (Ingold, 2011).

Nas cidades modernas do início do século 20 os sons ocupavam uma posição de elevada importância. Isso acontecia não em decorrência de eles guardarem mais relevância naquele contexto do que em outros, mas pelo fato de terem se manifestado volumosamente, atestando o momento de mudanças intensas e generalizadas. Nas mais variadas dimensões das atividades humanas esse período comportou inovações e excentricidades que modificaram desde pormenores da vida cotidiana aos mais abrangentes aspectos da estrutura social (Risério, 2012). A modernidade constituiu um mundo mais rápido e fragmentado, se comparado a outros períodos da cultura humana. Nela, “[e]m meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, outdoors, placas de rua, aglomerações de pessoas, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo enfrentava uma nova intensidade de estimulação sensorial”¹³ (Singer, 1995, p. 73, tradução nossa). A adição de novos sons à conjuntura urbana proclamava audivelmente a ordem de uma sociedade em transformação e, além disso, evocava novos ritmos que não concerniam apenas ao falar e ao caminhar, como também a processos mais acelerados que acompanhavam as possibilidades das novas velocidades.

Nesse período, Belo Horizonte figurou, notavelmente, como uma cidade na qual o preceito da

¹³ “Amid the unprecedented turbulence of the big city’s traffic, noise, billboards, street signs, jostling crowds, window displays, and advertisements, the individual faced a new intensity of sensory stimulation” (Singer, 1995, p. 73).

modernização esteve explicitamente presente no plano, nos princípios que nortearam a sua execução e nas intenções relacionadas à organização da sociedade. Seu planejamento figurou como uma novidade no país. Apesar disso, teciam-se comparações que inseriam a cidade em posições diametralmente distintas: em relação ao interior do Estado, ela parecia heterogênea e anônima; em contrapartida, no plano nacional, sobretudo quando relacionada a capitais de grande expressão, muitos aspectos a designavam como uma cidade provinciana (Andrade, 2004).

Em relação ao primeiro apontamento, as estruturas da capital contribuíram para que a sua modernidade fosse convertida em uma expressão muito mais destacada quando comparada a cidades interioranas. A concepção urbanística que norteou o plano de Belo Horizonte tinha como intenção garantir a tríade *circulação, embelezamento e saneamento*, e, portanto, a implantação de redes de infraestrutura era de importância não apenas funcional, mas também simbólica. Apesar das dificuldades financeiras e da escassez de recursos, proveniente da eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914, entre as décadas de 1920 e 1930 a cidade retomou o seu desenvolvimento (Angotti-Salgueiro, 2020). As vias que gradualmente passaram por um processo de calçamento – inicialmente realizado com base no sistema de macadamização e, posteriormente, com paralelepípedos –, forneciam uma nova experiência no âmbito da modernidade. As passadas apressadas ou os sapatos de salto alto dos transeuntes que visitavam os comércios e acessavam os serviços concentrados em torno da Avenida Afonso Pena e da Rua da Bahia, algumas das primeiras a receberem esse tratamento, se adequavam muito melhor àquela regularidade. Os carros que até a primeira metade do século 20 ainda começavam a surgir na cidade também deslizavam suas rodas com mais facilidade e entre buzinas, e o som da sua lataria veloz emprestava à paisagem um tom de modernidade (Barreto, 1996).

Além das características presentes no desenho urbano e na matéria da cidade, a capital passou a contar com outros elementos próprios de uma conjuntura moderna. Desde a década de 1920, havia na cidade uma vasta quantidade de bens culturais e de lazer básico que contribuíam para fundamentar esse indício. Belo Horizonte “[j]á contava com vários pontos de encontro, consumo e lazer, como cinemas, bares, cafés, confeitarias, clubes privados, cabarés, pontos de *footings*, praças e parques. Contava também com alguns jornais locais, grêmios literários

e livrarias” (Andrade, 2004, p. 86). A exemplo dessa efervescência, ressalta-se a significativa oferta de cinemas na cidade. Naquela década, Belo Horizonte abrigava uma população de 55.563 habitantes, que dispunha de 7 cinemas; dado muito expressivo quando comparado a outras cidades importantes do interior do Estado de Minas Gerais¹⁴ (Andrade, 2004).

Para uma capital moderna, a oferta eloquente de cinemas não constituía uma mera proposta de atividade de lazer, mas um modo de atestar a sua inserção no circuito da cultura urbana, além de demonstrar que ela permanecia atualizada ao seu tempo e capaz de viabilizar novas formas de entretenimento. Isso porque, dos emblemas da modernidade, nenhuma invenção sintetizava melhor as ideias vinculadas a esse período do que a arte cinematográfica. Por sua vez, a modernidade se postava intrínseca ao contexto da cidade, na qual foram viabilizadas as estruturas para a circulação de corpos e de mercadorias e definidos os termos para a experimentação de outros elementos que passaram a ser associados a esse período. O cinema apenas reforçou o caráter “cinematográfico” da cultura moderna que se desenvolvia nas cidades, nas quais se observava a instabilidade da percepção da vida e a qualificação do corpo do sujeito como um tema de experimentação e de reverberação de novos discursos (Charney; Schwartz, 2004). Ele se mostrava como afirmação de um novo momento da história das cidades e da sociedade, na medida em que atuava como contrapartida estética das transformações radicais processadas nas estruturas urbanas. A crescente intensidade mobilizada pelo cinema correspondia, assim, ao ingresso de uma nova tônica à vida cotidiana (Singer, 1995). Nessas conjunturas urbanas, notava-se em evidência a síncope das antigas experiências de espaço e de tempo por meio da velocidade e o imperativo da transformação do corpo que, nesse enquadramento, lidava com novas formas de disciplina e de regulação (Charney; Schwartz, 2004).

Entre os pontos de consumo dos *années folles*, os cinemas já sobrepujavam os teatros e seduziam os grupos sociais da cidade. Tanto a moda como os comportamentos espelhavam o mundo hollywoodiano. Parte da imaginação coletiva, o cinema como obra de ficção moderna desdobra-se em uma potência mágica, cuja forma mais completa é o sonho. O desdobramento mágico permite a chamada “distância de si

14 No mesmo recenseamento verifica-se que a população de Juiz de Fora era formada por 118.116 habitantes e a cidade compreendia 2 cinemas, Ouro Preto contava com uma população de 51.136 habitantes e 1 cinema, Montes Claros contava com uma população de 68.502 habitantes e nenhum cinema e Itabira contava com uma população de 35.654 habitantes e 1 cinema (Andrade, 2004, p. 85).

para si”, abrindo livre curso aos sonhos e distendendo a obrigatoriedade às quais a pessoa está submetida no mundo social do dia-a-dia. Abre-se margem, portanto, para a instalação da duplicidade social, onde, através da ficção os habitantes encontram uma alternativa ao impositivo cotidiano (Lemos, 2010, p. 54).

Nesse mesmo contexto, outra manifestação cultural típica da vida urbana moderna crescia na cidade. Os cafés, frequentes pontos de encontro já disseminados na Europa, foram incorporados como locais de socialização. Frequentados sobretudo pelos segmentos médios da sociedade, eles eram locais de informação fora do ambiente doméstico, os quais estimularam a modulação da convivência e do contato em um ambiente de transição entre o público e o privado. Neles o frequentador poderia desfrutar de uma conjugação disposta entre a visibilidade e o isolamento, na medida em que, ao ver e ser visto, participava de uma espécie de afastamento público, individualização convergente ao estilo de vida moderno (Sennet, 1988). Assim, entre os sons das conversas, o silêncio da introspecção também se mostrava como um registro sonoro tipicamente moderno. Em Belo Horizonte, muitos dos cafés funcionavam como mesclas entre bar, mercearia, confeitaria, livraria e padaria. Esses estabelecimentos eram repetidamente frequentados por pensadores, poetas e intelectuais, parcela letrada da população que, vinda da antiga capital, já havia se estabelecido na cidade desde a sua inauguração (Andrade, 2004).

A modernização se fazia notável também na incorporação de técnicas de circulação que demonstravam como os avanços tecnológicos poderiam contribuir para fornecer mais dinamismo às comunicações. A adesão às estradas de ferro tornou-se uma forma legitimadora de apresentar com elas a própria modernidade, uma vez que por meio desse sistema seria possível atender ao complexo de práticas suscitadas pela circulação moderna. Ao mesmo tempo que a incorporação das estradas de ferro dependia da produção industrial, ela também fomentava a expansão desse setor, na medida em que possibilitava redes de transporte de matérias primas e de mercadorias e ocasionava uma reestruturação do espaço impactado por elas. Esse modelo ocasionava também mudanças emblemáticas na relação com o tempo e com o espaço: provocava maior domínio sobre essas dimensões, o encurtamento das distâncias e uma nova experiência perceptiva, moldada pela proposição de sujeitar o corpo a lidar com o ambiente do seu percurso em uma elevada velocidade (Gunning, 2004). Belo Horizonte não se desviou dessa tendência. Em 1922 a cidade assistiu à inauguração do prédio da Estação

Central do Brasil¹⁵ (naquela época intitulada Dom Pedro II), o que acentuou a relevância dessa atividade e contribuiu para conservar o local por um longo período como o principal acesso à cidade (Andrade, 2004).

A Estação Central do Brasil enquanto portal de chegada instituía-se como o local ecumênico da fluidez. O ir-e-vir de pessoas e coisas, a mobilidade e o sentido de velocidade coabitavam em seus espaços, e sua sociabilidade transbordava para áreas contíguas à praça do mesmo nome. Como fantasmagoria do novo, a Estação é o marco da moderna capital, viabilizando a chegada e circulação de produtos industrializados (Lemos, 2010, p. 37).

O interesse por essa realização, no entanto, já havia se estabelecido nos primórdios da cidade. Desde a época da escolha do sítio, um dos apontamentos relevantes para efetivá-lo considerava a seleção de um local que pudesse ser facilmente acessado por ferrovias, com o objetivo de criar uma rede de estradas de ferro no Estado de Minas Gerais e contribuir para a unidade regional. Nessa concepção, uma capital moderna deveria atuar como agente de polarização de uma região que organizasse o comércio e que atuasse como o cerne da comunicação (Angotti-Salgueiro, 2020). O apito do trem e o som dos trilhos, suscitado pelos contatos de um material tão moderno quanto o ferro, figuravam como mais uma expressão proeminente do estabelecimento da modernização. A passagem do trem, marcada por uma sonoridade inconfundível, criava também um ritual sobre o qual, tanto antes como depois, se desdobravam os acontecimentos. Processava-se, assim, uma demarcação no tempo traçada pelo som.

No cerne da intensa mobilização intelectual e política criou-se, no ano de 1927, a Universidade de Minas Gerais (UMG), que reunia a Faculdade de Direito, a Escola Livre de Odontologia, a Faculdade de Medicina e a Escola de Engenharia. Ainda sem expressiva reverberação nacional, no âmbito estadual esse acontecimento fez com que Belo Horizonte elevasse o seu prestígio e fosse ainda mais associada aos preceitos modernistas, sempre vinculados ao conhecimento e

¹⁵ A inauguração do primeiro prédio da estação ocorreu em 7 de setembro de 1895, antes mesmo da inauguração da cidade. No entanto, a estrutura não concernia à edificação prevista. Ao lado do barracão provisório da estação, foram montados pavilhões efêmeros, para atender às necessidades básicas. O local passou a contar com o prédio atual apenas em 1922 (Angotti-Salgueiro, 2020).

à razão. A criação da Universidade¹⁶ impulsionou a reputação da cidade, que a partir de então passou a receber com mais frequência os filhos da classe média interiorana, que recorriam a ela em busca de estudos e emprego (Andrade, 2004).

Ao contar com estruturas como essas, que equipavam a cidade cultural e socialmente para comportar as demandas da intensificação da vida urbana, não só a forma, como também o conteúdo de Belo Horizonte, se mostravam qualificados a conservar o título de modernidade originalmente buscado (Andrade, 2004). Diante disso, torna-se incongruente pensar que essas estruturas, que mobilizavam grupos numericamente crescentes, novas tecnologias e formas inéditas de ser e estar no contexto urbano, não adicionariam sons à capital. Nas sociedades modernas “[...] as máquinas a vapor, as vias férreas, os primeiros automóveis desalojam a maré sobre o seu percurso ou em suas imediações” (Le Breton, 2016, p. 139). Essas possibilidades sem dúvidas acrescentavam não só novos movimentos à cidade, como registros sonoros: dos encontros, das conversas, dos deslocamentos. Sons esses que seriam dificilmente verificados em outros contextos, pelo menos não em grandes quantidades como aqueles decorrentes da concentração de pessoas que se direcionavam ou permaneciam em um mesmo local; ou com especificidades próprias da incorporação do que havia de mais novo em relação a organização e técnica.

Se por um lado essas características ressaltavam a admirável modernidade que se destacava em Belo Horizonte, por outro, alguns aspectos salientavam as ambiguidades concernentes a ela. As diversas temporalidades que uma cidade moderna incorpora fizeram com que, no caso da capital mineira, ela se constituísse sob prescrições únicas. Desde o contexto de formação inicial, grupos de origens distintas passaram a habitar a cidade, o que evidenciava as contradições fundamentadas no choque entre as características provincianas e modernas. A população belo-horizontina foi composta por grupos sociais provenientes de pequenos arraiais,

¹⁶ Desde o século 18 a criação de uma universidade para o Estado de Minas Gerais figurava como uma aspiração dos Inconfidentes. No entanto, ela foi concretizada apenas na primeira metade do século 20. Um ano após a data de sua fundação, o governo estadual manifestava o reconhecimento da importância de criar um complexo universitário. Assim, por meio de uma parceria com a Prefeitura Municipal, disponibilizou à instituição uma área equivalente a 500.000 m², distribuída nos bairros Lourdes e Santo Agostinho. Em virtude da localização central e do valor econômico dessa área destinada às edificações, o local a ser ocupado pelo complexo foi deslocado inicialmente para as imediações do Parque Municipal, e, finalmente, na década de 1940, para a região da Pampulha, onde a Universidade encontra-se atualmente estabelecida (UFMG, 2018).

assim como de centros urbanos (Lemos, 2010). Com isso, tornava-se inevitável que eles levassem consigo um pouco do que constituía o seu antigo contexto, como valores e costumes naquela época identificados como relativos ao campo e ao mundo rural. No período inicial da existência da cidade, essas peculiaridades mostravam-se ainda mais acentuadas (Andrade, 2004). Conformava-se, portanto, um impacto considerável na relação entre sujeito e matéria. Se por um lado os princípios norteadores do plano apoiavam-se em inspirações no sistema urbanista europeu, por outro lado os moradores eram, em porção expressiva, provenientes de regiões tradicionais mineiras (Lemos, 2010).

O conjunto, já submetido à diversidade da origem dos seus habitantes, também encontrou variações concernentes às determinações dos seus dirigentes. As discontinuidades foram verificadas no processo de ocupação e desenvolvimento da cidade, que, diante da ausência de planejamentos sistêmicos, se tornou refém das investidas políticas e econômicas (Lemos, 2010). Na década de 1930, Belo Horizonte ainda dispunha de partes incompletas da sua composição. A conclusão parcial do plano compeliu os moradores a encontrarem as suas próprias soluções para resolver necessidades diárias. Somando-se a isso, havia a permanência de características que diziam respeito a uma tentativa de manutenção dos costumes pregressos de alguns deles. Assim, em relação a diversos aspectos, tornava-se comum verificar a presença de certas especificidades pouco correspondentes à modernidade intencionada (Angotti-Salgueiro, 2020).

A exemplo disso, nota-se que embora muitos avanços tenham sido verificados na mobilidade urbana, a capital ainda não havia abandonado por completo o transporte por tração animal (Ávila, 2008). Nota-se, também, que nas primeiras décadas da cidade o seu abastecimento obteve expressiva contribuição de modos tradicionais de transporte e manutenção da vida (Figura 8). “O centro de abastecimento da capital recebia os tropeiros e suas produções agrícolas, configurando-se como um locus onde o tempo era lento, com duração própria” (Lemos, 2010, p. 37). Os sons da modernidade eram, nesse caso, também sons do confronto entre a ordem vigente e aquela que se desejava abandonar.

Além disso, ainda que já dispusesse de uma vida cultural e social compatível com os ideários modernos, a cidade era, naquele período, jovem e pequena. Nela, o anonimato típico dos

grandes centros urbanos não poderia ser experimentado de forma plena, muito embora fosse consideravelmente mais viável do que no interior. Quando comparada a outras capitais como Rio de Janeiro, São Paulo ou mesmo Paris, Belo Horizonte parecia, nesse sentido, uma província. Isso porque a modernidade das cidades mostra-se uma questão relativa, cujas variáveis envolvem distintas dimensões e graus (Andrade, 2004).

Outro aspecto que diz respeito à interpenetração do passado no presente da capital está na relação direta do sujeito com as estruturas da cidade. Nos amplos espaços públicos, que explicitavam a grandiosidade da produção moderna, a orientação à incorporação de certas condutas correspondentes a regras para comportamentos socialmente desejados, assim como o próprio contraste entre as proporções da obra e a proporção humana, conduzia o sujeito a adotar posturas que revelavam a sua falta de identificação. As solenidades e celebrações políticas foram utilizadas, dessa forma, como uma maneira de estabelecer um elo entre a cidade e a sua sociedade. Assim, o Estado buscava criar uma substituição dos eventos tradicionais por cerimônias cívicas. A sutil tentativa desse processo de dessacralização encontrava facilidades no desmantelamento das irmandades locais, que tiveram os seus centros de culto demolidos na época da implantação da capital, assim como no êxodo da população nativa do Arraial. No entanto, as cerimônias patrióticas faziam emergir a memória das festas religiosas (Figura 9-11). Assim, práticas identificadas como rurais e urbanas se entremeavam na tentativa de coexistir (Angotti-Salgueiro, 2020).

Fatores como esses contribuíram para que a vida social que se desdobrava em Belo Horizonte encontrasse certa incongruência em relação à proposta estética e organizacional da cidade (Angotti-Salgueiro, 2020). No entanto, os habitantes vindos de locais distintos e inseridos no processo de urbanização que nela se desdobrava encontravam-se sujeitos a enfrentar graduais processos de fragmentação. Isso se deve ao fato de que, mediante formações que apresentavam hábitos e estilos de vida muito diversificados, as motivações relativas ao ideário de progresso cumpriam a função de recortar as diferenciações. O fomento à modernização encontrava-se, portanto, relacionado não apenas à conformação da cidade, mas também à proposição de valores que se vinculavam a um estilo de vida moderno (Lemos, 2010). Assim, apesar de sempre vigentes, as dicotomias tenderiam, em virtude da intensidade do contexto, a encontrar uma forma única de se comportar. A prevalência do moderno, força mais imperativa,

Figura 8 - Carro de bois transportando lenha.



Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1930.

Figura 9 - Procissão, Rua da Bahia.



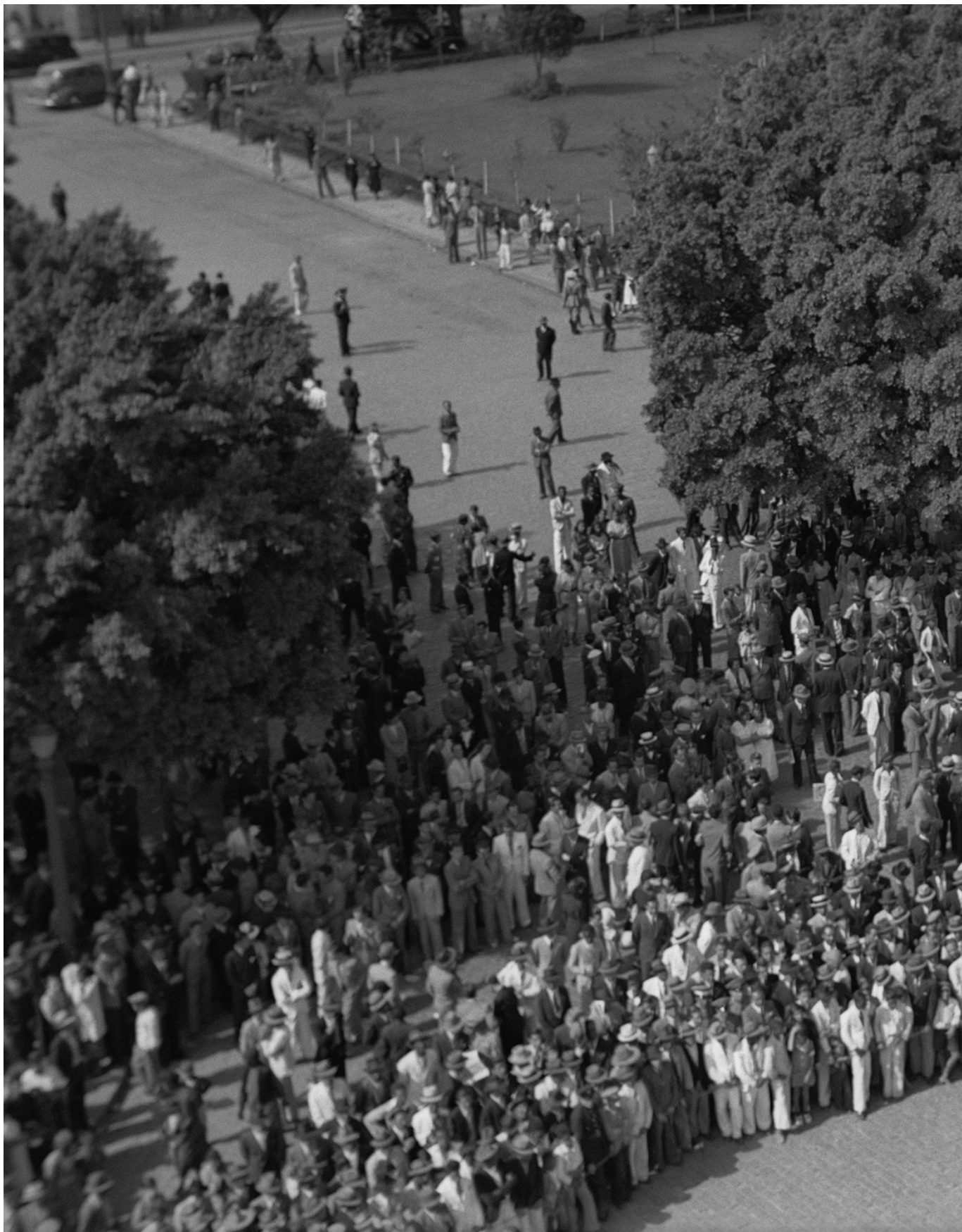
Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1940.

Figura 10 - Procissão, Igreja São José.



Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1940.

Figura 11 - Parada militar Feira de Amostras.



Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1937.



não excluiria a latência da tradição (Andrade, 2004).

3.2 Sons de vida e sons de morte em *Totônio Pacheco*

A edição inaugural da obra *Totônio Pacheco*, publicada em 1935, chegou ao público em um momento de instabilidades políticas, sociais e econômicas que acometiam o Brasil, como efeitos da crise de 1929 e da Revolução de 1930 (Rosa et al., 2019). Aquele era o auge do romance social: os romancistas dos anos 1930 exploraram com frequência as tensões da época sob a perspectiva de um dos polos dos binários campo e cidade, indivíduo e coletividade, psicologia e sociedade, entre outros. João Alphonsus, no entanto, dedicou-se a produzir uma obra que tratava de leituras relacionais acerca do eu e do outro, em uma espécie de equilíbrio entre as dicotomias que se pulverizavam naquele contexto (Bueno, 2001). Esse romance fornece uma aproximação à conjuntura da Belo Horizonte jovem, que se construía pelos confrontos entre as dualidades: do outro que vem do interior para integrá-la, mas também das fantasmagorias do seu próprio passado rural, ambos tangenciando a modernidade urbana.

Totônio Pacheco, personagem principal de João Alphonsus nesse romance, coronel, viúvo, pai, avô, homem, viajou longas distâncias entre os recônditos do secular interior mineiro e a inovadora capital, Belo Horizonte, desafiou a si mesmo, recriou-se em um novo mundo, descobriu amores e desafetos, tornou externas suas mais escusas internalidades, permitiu-se devanear. Essa vida marcada por movimentos que o conduziram a realidades tão diferentes entre si foi justamente o que o permitiu sublevar não as dicotomias, mas aquilo que propõe unidade: “o sertão está na cidade assim como ele, Totônio, se encontra com o seu chapéu antigo misturado ao jaquetão moderno” (Marques, 2019, p. 22). Totônio Pacheco explicita em seu corpo encarnado um misto do que foi costumeiro operar como campo e cidade. Suas errâncias unificam ambos por meio dos sentidos, da memória e da completude do seu ser.

Direcionar atenção à trajetória desse homem que, após uma vida inteira na fazenda da Grota, no município de Montanha, deslocou-se para Belo Horizonte e acompanhou o erguimento da cidade, faz-se também como uma forma de realizar esses percursos com base em sua relação com as impermanências da vida, característica inerente à paisagem. Com os sentidos abertos

às vicissitudes que poderiam alcançá-lo, Totônio realiza uma condução à experimentação dos conflitos daquele que se divide até ser capaz de se reconhecer no mundo sem que para isso precise dele acrescentar ou retirar algo. A leitura inicial que ele elabora a respeito da cidade é como aquela realizada por um estrangeiro, no entanto, muda à medida que ele se modifica internamente. Ora, mesmo na fazenda da Grota, Totônio já era um “fazendeiro do ar”¹⁷, mas as determinações do seu destino é que o conduziram a essa compreensão – as mesmas que o provaram ser possível formar paisagens onde quer que fosse (Marques, 2019).

As deambulações desse personagem por Belo Horizonte e as tentativas de recusa da sua nova conjuntura até involuntariamente entregar-se a ela tratam de algo além das condições que o tempo e o destino decretam sobre a vida de um homem que, em virtude da sua viuvez, aceita se recolher aos cuidados do filho. Elas abordam as inconstâncias às quais tudo o que é vivo está sujeito e a conversão de ambientes em paisagens por meio da experiência sensível. A obra *Totônio Pacheco*, abordada neste capítulo, fornece um olhar a respeito da vida cotidiana e dos conflitos entre modernidade e tradição, frequentemente presentes nas cidades modernas. Ela, que foi considerada por Drummond (2019) como uma literatura humana, utilizando a dedicação a casos pessoais ao mesmo tempo que amplia a dimensão dessas figuras a um valor de documento, indica também a redescoberta do mundo no ser em relação ao seu horizonte e à sua dimensão, revelando a relação intrínseca entre ambos. *Totônio Pacheco* permite ainda explorar as paisagens belo-horizontinas mediante a compreensão de que parte essencial da sua formação provém de relações sensoriais e perceptivas. Por meio da obra é possível acessar leituras acerca da longínqua cidade do início da década de 1930, e, com isso, realizar viagens no tempo e no espaço. Ao acompanhar o percurso de Totônio pela cidade e pelas paisagens que ele conforma nela, o leitor torna-se também convidado a percorrê-la, a redescobri-la, a refletir a conjuntura apresentada através da sua própria leitura e, em particular, a buscar nos sons dessas paisagens o que eles têm a revelar.

17 Expressão utilizada por Carlos Drummond de Andrade que intitula uma de suas coletâneas. Segundo Bruzzi (2011), no contexto da produção poética do autor, a palavra “fazendeiro” diz respeito não apenas àquele que cultiva a terra, como principalmente àquele que trabalha a palavra. Por sua vez, “ar” relaciona-se à espiritualidade e ao sopro vital, assim como aos estados de incerteza e de indagação e à própria poesia. Na obra *Totônio Pacheco*, o personagem principal associa-se à figura do “fazendeiro do ar” por se mostrar, de diferentes formas ao longo da narrativa, como um homem “negligente, inquieto e sonhador” (Marques, 2019, p. 23). Ele vive entre a solidez da fazenda e do elemento terra, e a fluidez do ar e das possibilidades.

Dividida em três partes, a obra é inicialmente situada fora dos limites de Belo Horizonte. No entanto, guarda a cidade como referência simbólica em uma relação de contrabalanceamento entre urbano e rural. Nessa passagem, Belo Horizonte não é o espaço no qual se desenvolvem os fatos, mas é sempre evocação, lembrança, artigo de comparação. Na segunda parte, em um espaço de hibridismo cidade/campo que se situa quase nos limites da zona urbana de Belo Horizonte, acompanha-se a transição de Totônio e o entrelaçamento que ele realiza entre os dois mundos. Por fim, na terceira parte, torna-se evidente o estabelecimento de uma conexão efetiva com o urbano por parte do personagem principal, quando ele modifica mais intensamente a si mesmo (Bueno, 2001). Para trabalhar o texto, utilizaremos essa mesma divisão.

Dessa forma, há uma inclusão disposta na obra que estabelece o contraste necessário para ressaltar o conflito do “estrangeiro” diante do seu novo contexto. A incorporação dos elementos que explicitam essa condição auxilia a compreender não apenas a norma social refletida em desdobramentos muito particulares ao sujeito, apresentada na ficção, mas também a norma que integra a estrutura do texto. Ao abordar as tensões dispostas entre o provincianismo e a modernização, a obra apresenta um recorte já realizado pelo autor acerca da conjuntura da cidade, escolhido por ele para mostrar um fragmento da diversidade que ela comporta (Andrade, 2004).

3.2.1 Os sons do lugar do outro

A primeira apresentação da cidade na obra fornece uma exposição sucessiva de uma dinâmica corriqueiramente associada aos contextos urbanos modernos. A Belo Horizonte do narrador estava em pleno movimento. Na Avenida Afonso Pena, artéria de ligação entre os vetores norte e sul, entre carros que circulavam sob o sol oblíquo, grupos de rapazes que se postavam a olhar as pernas das mulheres e bondes que as conduziam para os seus lares, mal faz-se possível distinguir os personagens que guardam importância para o início da obra. Uma discussão ecoava pelo local: “a voz do homem furioso queria vencer a voz urbana, os automóveis, os bondes, os pregões de loteria, a vida” (Alphonsus, 2019, p. 36). Os transeuntes se aproximavam para acompanhar aquele desentendimento que logo se tornou um confronto. Os sons ocorriam em um volume demasiadamente alto e se encontravam tão justapostos que guardavam certa

preponderância sobre aquela paisagem. A confusão parecia crescer. O apito ordenador de um guarda, um berro de indignação, dois tiros que dispersaram a multidão, tudo aquilo fazia parte da momentânea síncope urbana. Os amigos Carmo Peres e Fernando Pacheco Fernandes, que acompanhavam com curiosidade aquela aglomeração, logo se deslocaram dali para, instantes depois, serem encontrados por uma notícia que os ausentaria provisoriamente da cidade: o agravamento do estado de saúde da mãe de Fernandes. Assim, as paisagens representadas nesse trecho ressaltam uma miríade de sons que provêm de uma leitura da cidade que a associa a agilidade e efervescência. Entre vozes e significados são narradas as dinâmicas sociais da área central da capital.

Com exceção dessa abertura, toda a primeira parte se passa na fazenda da Grota, local no qual residem Prudenciana e Totônio Pacheco, os pais de Fernandes. Segundo Bueno (2001), esse é o lugar do outro. Inicialmente apresentado pela perspectiva de Fernandes – que lá viveu durante a infância, mas já se habituara à vida em Belo Horizonte – e de Peres – médico residente na capital –, a atmosfera que permeava a fazenda era para eles de estranheza. Naquela época, as permanências com as quais lidava a ruralidade eram associadas à decadência, pois os novos tempos clamavam pelas mudanças, assimilação incorporada à estrutura da obra (Ávila, 2008). Fernandes e Peres, à medida que se afastavam da capital e se aprofundavam no interior de Minas Gerais, recuperavam esses códigos simbólicos que conformavam sua relação com as paisagens do interior. As predeterminações que se postavam entre eles e a materialidade são o que Anne Cauquelin (2007) menciona como filtros que operam ideologicamente as formas de experimentar a paisagem. Mesmo antes da chegada à fazenda, ambos já evocavam percepções que criavam um contraponto entre a capital e o interior. A cidade moderna, Belo Horizonte, surgia sempre como um horizonte aclamado.

A realização dessa viagem, que os retirava da cidade atualizada das novidades civilizatórias do mundo para levá-los a um contexto que não encontrava correspondência com o futuro, só se justificava pela iminência da morte da mãe de Fernandes. O percurso dos amigos realizado no trem de ferro, um dos símbolos mais alusivos ao progresso e à velocidade moderna, foi embalado por sons que simultaneamente os aproximavam de um mundo decadente e de um destino derradeiro. Dois caixeiros viajantes, que tomaram o mesmo vagão que Fernandes e Peres, preenchem o ambiente com conversas e risadas que se avolumavam na mesma

proporção em que eles se distanciavam de Belo Horizonte. A proximidade com o interior imbuía os comerciantes de autoridade e importância. Essa correspondência entre a paisagem e o estado de alma caracterizava não só uma projeção do afeto daqueles homens em relação ao mundo rural vindouro, como também uma repercussão do próprio mundo sobre a sua consciência (Collot, 2015). Em contrapartida, a sonoridade dessa alegria demasiadamente expressiva contribuía para que Fernandes e Peres estabelecessem uma percepção inversa em relação às paisagens, reativos ao poder que se manifestava na figura e no lugar do outro.

Após a viagem de trem, um longo trajeto foi percorrido de carro, surpresa para Fernandes que não imaginava encontrar tamanho avanço no lugar que ele julgava como um interior abandonado. O caminho para a fazenda tinha início em uma tira de estrada que se perdia adentrando o mato, “sossego verde”, atravessava um trecho de córrego raso, corria sobre a espessa camada de terra e estrume do curral e, por fim, alcançava a escada que conduzia à varanda da pesada construção colonial que naquele momento encontrava-se “queda e calada” (Alphonsus, 2019, p. 55). Não era o silêncio, mas o som da espera e da morte que rondavam a residência. Como que em uma contraposição à movimentação destacada em Belo Horizonte na primeira passagem do texto, na fazenda da Grota imperava uma serenidade fúnebre. Se na sala de jantar os grupos conversavam em voz baixa, do lado de fora ouvia-se o uivo do vento que vinha de campos que ninguém via e agitava as árvores e as plantações, além de um mugido longínquo que desaparecia na noite espessa. A languidez noturna tornava-se mais densa com a adição de outros sons: “misturado com o vento, iniciaram-se atrás da casa uivos de cachorros. Verdadeiros gritos de dor, ganidos que foram aumentando, ganhando força de desespero. Cresciam, se extinguíam, voltavam, diminuíam, permaneciam” (Alphonsus, 2019, p. 66).

Para Peres tudo aquilo era uma angústia. O personagem explicita que, para ele, mesmo em um pequeno navio no alto-mar haveria mais conforto, pois seria possível contar com a trepidação barulhenta das máquinas e os registros sonoros das atividades humanas. O marasmo na quietude e a escuridão da noite associavam-se, naquele momento, a uma ideia de total isolamento do mundo. Isso porque a noite convoca sentimentos ambíguos, ora de paz, ora de ameaça e impotência em razão do silêncio e da ausência do murmúrio das atividades corriqueiras que marcam o dia. Em face da escassez de sons, qualquer manifestação, ainda

que sutil, ganha destaque. O poder da ausência mostra-se potencializado ao retirar contornos do mundo, estabelecidos como forma de guiar os sujeitos, e reenviá-los ao caos. O mundo, como é conhecido, se subtrai e o que resta é o mistério (Le Breton, 2016).

A ausência dos sons e a opacidade noturna eram tão estarrecedoras que faziam Peres tornar-se reticente e divagar a respeito da própria existência da fazenda. Ele passou a se questionar sobre a realidade da matéria, mediante a exígua presença do audível e do visível e mesmo a relativizar a existência da casa dada a permanência dessas condições. Sabe-se que a paisagem é também ausência, o conteúdo invisível no visível, o silêncio no som (Merleau-Ponty, 1999). A noite, na qual a ausência de luzes predomina, retira do sujeito a capacidade de realizar distinções visuais e confunde todos os sentidos, dada a interligação entre eles. Nesse estado, as práticas perceptivas do observador são modificadas em função da nova demanda imposta à sobrevivência. Não há perda da percepção, mas uma visão ensombrada que cerca o sujeito do invisível. A obscuridade extenua as significações e as desloca da sua referência usual. “Privado de sua superfície de sentido, o mundo faz-se espessura insondável. O princípio da realidade torna-se frágil” (Le Breton, 2016, p. 124).

Na paisagem de Peres, as faltas o tangiam em aspectos que ele gostaria de reprimir: “o lampião se apagou a uma lufada mais forte. Já nem mesmo a casa existia. Carmo Peres teve um arrepio que o tomou sem tempo para um controle psíquico. Aliás, a escuridão trouxe um silêncio tal que era iminente...” (Alphonsus, 2019, p. 68). As sensações que advinham da falta da luz e do som vinculavam-se ao medo e às superstições, questões que ele acreditava serem demasiadamente provincianas, incompatíveis com a sua posição de homem das ciências, cidadão e intelectual. A angústia que emerge junto à noite não se deve a esse período em si, mas à inviabilidade que ele impõe de estabelecer um entendimento realista do entorno. Na ausência, todo complemento contém um contingente de fantasia. Ao privar os olhos de olhar, os sentidos são entregues às impossibilidades do desconhecido. No silêncio, cada ruído pode representar uma ameaça arrebatadora que não revela quando e nem de onde vem. Explícita, portanto, a fragilidade à qual o sujeito pode ser entregue quando a ordem do seu mundo é alterada (Le Breton, 2016). A familiaridade fazia com que, no entanto, esse mesmo espaço não desagradasse outro personagem, o fazendeiro Totônio. Com isso, evidencia-se a especificidade da percepção em relação à paisagem, única e intransferível.

Figura 12 - Amolador, Praça Rio Branco.



Nota: Atuações que criavam sons de identificação profissional próprias. Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1945.

Durante o dia, ouvia-se na fazenda os sons do trabalho. Diferentes daqueles sons propriamente cotidianos ouvidos no centro de Belo Horizonte que se destacavam por tratarem da identificação profissional, anunciando produtos ou serviços (Figura 12-14), naquele reduto ouvia-se os sons da produção. Sons do engenho de cana, do plantio e da colheita, da alimentação da criação, da carga deslocada pelos animais. Apresentado a esse modo de vida pelo coronel Totônio Pacheco, Peres os percebia com desdém e incomodava-se com o desleixo, uma espécie de marca da passagem do tempo e da sobreposição dos resíduos, e com o atraso tecnológico presente nos modos de fazer do local.

O tempo passava vagarosamente. Não era o tempo cronológico, mas o tempo vivido, a duração

que Bergson (2013) revela como uma constituição efetivada pela espessura da existência e da percepção. Aquela experiência lancinante ampliava os minutos como se cada um deles comportasse a eternidade não só pelo tédio e impaciência aos quais Peres estava submetido, mas também pelo delongamento da instabilidade do estado de saúde de Prudenciana, motivo que retinha Fernandes e ele ali. No cair de uma nova noite, os sons emitidos pela casa que permeavam a escuridão aberta eram de vagas orações que rogavam por intercessão pela alma da enferma. Um minuto de ruptura daquelas súplicas, no entanto, ecoou com mais ênfase sobre os presentes do que qualquer som ouvido até então. A matriarca acabava de morrer.

Figura 13 - Vendedor de doces, Praça Floriano Peixoto.



Nota: Atuações que criavam sons de identificação profissional próprias.
Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1939.

Figura 14 - Vendedor de papagaios, Avenida Paraná.



Nota: Atuações que criavam sons de identificação profissional próprias.
Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1929.

Sobre a noite abriu-se uma profusão de vozes, conversas em alto volume que indicavam alívio em relação ao mal-estar que pousou sobre a fazenda nos últimos tempos. Os sons de morte os deixaram ali.

Na primeira parte do texto, a distinção entre o centro urbano mais importante do Estado de Minas Gerais e a propriedade rural localizada no pequeno município de Montanha mostra-se sucessivamente reiterada. As paisagens não são experienciadas apenas por aquilo que de concreto as compõe, como também por aquilo que de sensível acompanha os personagens, suas referências sociais, culturais, as visões de mundo que os formaram até ali (Roger, 2007). Na estrutura do texto encontra-se o choque entre as materialidades e os modos de vida, um impacto que, nesse primeiro momento, acomete o recente morador dos centros urbanos, mas que também ajuda a explicar esses locais.

3.2.2 Limiar: no encontro possível entre dois mundos

Na zona urbana de Belo Horizonte, proximamente aos seus limites com a zona suburbana – local que conservava características, naquela época, vinculadas tanto às formas espaciais de campo e cidade, quanto aos universos sociais de urbano e rural –, no encontro entre dois mundos, esse era o lugar onde o filho de Totônio Pacheco vivia e no qual o coronel passaria a viver. Na cidade de Belo Horizonte ele não figurava mais como o prestigioso proprietário de terras, conhecido pelo nome e respeitado pelo sobrenome. Totônio Pacheco se inseria naquele contexto como um entre outros componentes da elite, com a diferença de que, ainda que fosse rico, sua origem não o fornecia paridade com os abastados da capital. Na residência do seu filho, na parte nova da Avenida Álvares Cabral, Totônio Pacheco ouvia e observava, como a um espetáculo, os sons que o acompanhariam por toda a sua vida ali. “Chegavam de perto sons de conversas, de ordens, de pancadas secas” (Alphonsus, 2019, p. 117). Eram os sons da construção da casa vizinha que caracterizavam também os sons da constante edificação e reestruturação da cidade. Ao contrário da fazenda da Grota, na qual Totônio residia em uma casa secular mantida entre gerações, em Belo Horizonte tudo era novidade.

Da fazenda da Grota, a memória da estabilidade interiorana, daquilo que parecia a ordem da sua vida, não era a única coisa que restava a Totônio. As estruturas do seu passado recente o

chegavam por meio da lembrança, mas também dos sentidos. Quando sentado no alpendre e, sensibilizado pelo uivo do vento e pelo toque que ele produzia em seu rosto, Totônio pôde realizar um deslocamento mental para a sua antiga casa, para o banco de madeira da sua varanda e para suas lembranças de afeição a parentes e amigos. O vento, sonoro e tátil, que o atingiu repentinamente, converteu-se para ele em um vento originário das suas terras. Esse estímulo que havia chegado sutil tornou Totônio sensível às externalidades que o alcançavam naquele momento. Com isso, ele encontrou na matéria do mundo um acesso para percorrer as suas paisagens da fazenda da Grota. O presente que Totônio vivia era também o passado, uma recordação, e o futuro, um anseio; essa junção foi deflagrada por sua dificuldade de autoconhecimento naquele contexto que o fazia sentir-se alheio, mas que o surpreendeu por possibilitar que ele pudesse também realizar transcendências. Ele relembrava saudoso e se queixava da sua sina:

O banco da fazenda seria melhor do que aquela cadeira. Se soprasse um vento manso como o que lhe passava agora nas barbas, viria de mais longe e mais largo, através de terras amigas, terras suas e bem suas. O vento que nascia nos seus latifúndios era seu; passava pela Grota, pelo Buriti, e ainda soprava léguas e léguas antes de atingir as divisas; até chegar nos limites urbanos de Montanha. Banco duro e velho da varanda, mas amigo - significando familiar, carinhosamente familiar -, porque cheio de saudade do calor dos traseiros de tantos antepassados! E na parede servindo de encosto manchas gordurosas de tantas cabeças que a terra já comera... Isso estava sendo sentido, muito mais do que pensado, por uma espécie de deslocamento psíquico, pela desambientação de setenta anos de existência, e sobretudo pela falta chocante daquele sentimento particular de centro de uma vasta circunferência ideal abrangendo homens, irracionais, águas, plantas, que viviam para ele, raios convergindo para o centro, onde esse estivesse: mesmo dentro da cidade de Montanha, sentia que, do bairro do Pega-Boi para lá, tudo vivia para ele (Alphonsus, 2019, p. 121-122).

A partir do contato com um estímulo externo, Totônio viajou em uma experiência sensorial que o conduziu às suas paisagens de mais alto valor afetivo, aquelas que falavam sobre o seu lar e sobre o que ele compreendia como o seu lugar no mundo. O que ele ouviu estava além do som e o que ele sentiu era mais do que um toque. Suas recordações eram abstrações, mas também consistência, subjetividade e objetividade, pois as emoções manifestavam-se no substrato de um mundo material (Collot, 2015). A partir daquele contato sonoro e tátil, Totônio imergiu em uma experiência sinestésica que sustenta a abordagem de Merleau-Ponty (1999) a respeito do corpo como um sistema conectado que acompanha o movimento geral do ser no mundo, e que

se liga, portanto, aos fenômenos exteriores.

Não por acaso, esse acontecimento se desenvolveu no alpendre da residência, que parecia corresponder, para Totônio, à sua antiga varanda. A varanda é o espaço da “transição entre a casa e o mundo”, permissiva ao contato com a externalidade, assim como prerrogativa de proteção (Bessa, 2020, p. 27). Como um hiato, a varanda parece apresentar-se também como uma forma alegórica ao estado de alma do personagem. Ela alude ao momento de transição no qual ele se encontrava, empreendido entre o que figurava como seu refrigerio, o interior de conforto e acolhimento, e a novidade, o exterior dinâmico e de imprevisibilidades que ele precisaria desbravar. Totônio divagou em um movimento pendular entre as suas lembranças e o que ocorria à sua frente antes de ser despertado pelo som da água que esguichava no jardim:

Varanda... Um arrote, um grito para um cabra, uma espiada na vaca parida que lambe o bezerrinho, nos leitões correndo em volta das porcas que atiram com o focinho para longe aqueles que não são seus filhos. O barulho da água correndo junto da cerca do curral, depois de passar pelo engenho parado, pelo engenho trabalhando... A montanha subia em frente com a estrada, velha estrada adaptada ao automóvel. Sentia fisicamente, agarrado às narinas septuagenárias, o cheiro de esterco fresco que o curral atirava para a varanda e que impregnava a sala de jantar, o corredor, os quartos da frente. E ouvia fisicamente o murmúrio da água do córrego, se não fosse a borracha do jardim, largada como uma cobra sobre um canteiro, ramalhando água no tronco de uma roseira... (Alphonsus, 2019, p. 122).

Nessa passagem, novamente as singularidades da paisagem são destacadas. O fenômeno experimentado pelo coronel só poderia acontecer naquele momento, com aquelas condições materiais específicas e com a sensibilidade que lhe é inerente. Se outros indivíduos porventura partilhassem do mesmo espaço e do mesmo tempo, ainda assim produziriam paisagens diferentes ou se sentiriam indiferentes, tomando aquilo como um ambiente. Compreende-se, portanto, que esse duplo movimento, no qual o objeto se mostra ao sujeito que, por sua vez, se abre para ele, resulta sempre em paisagens dotadas de ineditismo. A percepção que se constrói acerca dessas paisagens depende da capacidade de realizar essa abertura e da coincidência entre sujeito e objeto (Collot, 2013). Essa mesma exemplificação é exibida no primeiro contato de Totônio com o centro de Belo Horizonte. Diferentemente da solidão que a ausência despertava em Peres na fazenda, no centro da cidade era a movimentada turba, assim como a presença extremada de sons e de agilidade, que conduzia Totônio a se sentir

sozinho.

Nos percursos que realizava ao centro, ele observava também a transição entre o sossego da região na qual vivia e o movimento da área central, onde surgiam os primeiros arranha-céus. O personagem refletia a respeito dos fundamentos daquela “cidade artificial, criada pelas mancheias do dinheiro público e ultimamente bafejada pela imigração intensiva de famílias ricas do interior do estado”, dos modismos da arquitetura presentes na capital que parecia envelhecer depressa e das edificações que rapidamente tomavam as áreas ainda inabitadas (Alphonsus, 2019, p. 129-130).

Nessa experiência perceptiva os sons mostravam-se crescentes à medida que ele se aproximava do centro da capital. Na casa do seu filho, o que havia era quase um silêncio de isolamento que só se interrompia pelo som das construções cada vez mais frequentes nas imediações e pela presença dos raros automóveis que passavam na avenida. Sua percepção se voltava a esses acontecimentos: “do seu lugar habitual no alpendre contou mais de sete casas que se construíam nas imediações. [...] A tarde tombava quase num silêncio de ermo. Raros automóveis buzonavam lá para baixo, trafegando junto do canal” (Alphonsus, 2019, p. 189). Por outro lado, à medida que se aproximava do centro percebia o aumento dos sons. Alguns vinham das muitas conversas no Café Bar do Ponto, local que lhe proporcionava certa distração, preenchia o seu tempo ocioso e lhe fornecia a vaga sensação de aproximação a algum tipo de interação social. Acomodado no estabelecimento “se pôs a escutar no passeio o que os homens agrupados conversavam inesgotavelmente. [...] Futebol e política. Entremeados de um comentário pilhérico, de um caso pornográfico” (Alphonsus, 2019, p. 132-133).

Outros sons vinham do movimento no abrigo de bondes em frente ao Café. Presenciar o vai e vem daqueles veículos elétricos fazia-o lembrar-se de um antigo conhecido da fazenda que havia se mudado para capital para trabalhar como motorneiro. “Esperava ansiosamente cada bonde para ver o Alípio, falar-lhe, viajar ao lado dele” (Alphonsus, 2019, p. 133). O anseio expresso pelo personagem, que almejava encontrar uma figura que ele conheceu em um espaço-tempo tão diferente daquele presente, associa-se à dificuldade de rompimento dos laços de comunidade do local de origem, frequentemente experimentada por um imigrante do interior que passa a habitar um centro urbano. Essa questão se estabelece na medida em que o

sujeito tenta preservar a sua autonomia e peculiaridade diante de uma sociedade que já guarda o seu modo de vida urbano próprio (Simmel, 2009). No caso de Totônio, essa disposição parece se manifestar através da vontade de presenciar um fruto da fazenda da Grota ocupando lugar de destaque na cidade e controlando grandes máquinas, assim como as vidas em contato com elas. Em outras passagens, essa indicação também se apresenta quando ele manifesta o desejo de intervir nas conversas dos grupos no Bar do Ponto para fazer reparos, quando, assim, ele explicita uma busca por resquícios de validação do poder que ele exerceu por tanto tempo e que, no entanto, se dissipava na extensão daquela capital.

Totônio intercalava suas atividades entre repousar na varanda e observar o dia, debruçar-se na janela com a mesma finalidade, acompanhar a marcha da construção da casa vizinha ou perambular pelas ruas da cidade em direção ao centro. No entanto, aos domingos e dias santos, a cidade, assim como as suas atividades, a situação era diferente. O primeiro horário do dia destinava-se a ir à missa na Igreja de Lourdes. A atmosfera que circundava esse compromisso matinal suscitava comentários como: “até parece manhã de fazenda” (Alphonsus, 2019, p. 173). Os domingos e feriados religiosos de fato guardam uma especificidade que os difere dos demais dias. O conjunto de componentes que os envolve produz essa transmissão. Esses dias são circundados pela redução dos sons, pois o que se ouve é o “silêncio natural do trabalho interrompido” (Martins, 2008, p. 112). Nessa ausência, o que resta são os sons vinculados à ruralidade ou associados a uma natureza que ressurgem como elemento de relevância para a experiência perceptiva na e da cidade.

Assim eram também as noites do bairro residencial no qual se localizava a casa de Fernandes, filho de Totônio. Elas eram tão silenciosas que facilitavam a sua adaptação à vida na cidade. Surpreendentemente, essa tranquilidade superava aquela dos seus antigos tempos na fazenda. Naquele local, as ausências que permeavam a noite destacavam ruídos incômodos que faziam parte da antiga edificação e das incontáveis manifestações dos animais, como “[...] o roer dos ratos no quarto, o ronco dos porcos debaixo do sobrado, os berros dos bezerros no curral” (Alphonsus, 2019, p. 141). No entanto, o bairro no qual ele passou a viver em Belo Horizonte, composto por um misto entre campo e cidade, parecia abrigar o melhor de ambos: as qualidades interioranas de tranquilidade e de proximidade com a natureza, e, simultaneamente, a ordenação citadina que exercia controle sobre esses elementos a fim de

extrair deles apenas os aspectos aprazíveis. Na quietude noturna da cidade, ele não precisava suprimir os sons gradualmente à medida que adormecia, uma vez que uma tranquilidade ideal efetivamente se manifestava para ele ali.

[...] As noites na casa do filho, no bairro sossegado, na cidade espalhada, eram tão silenciosas que exigiram também um esforço de adaptação. Mais rápido como não podia deixar de ser. A falta dos ruídos noturnos da fazenda. E um incômodo desafôgo, tal o cardíaco ao começar a viver numa altitude propícia, que se sente mal porque o coração funciona bem (Alphonsus, 2019, p. 142).

Totônio oscilava entre as dificuldades de gerenciar a saudade da sua terra e a necessidade de se reconhecer como parte daquele novo mundo. No entanto, ao ouvir o som das máquinas em operação na construção vizinha, já frequente em seu cotidiano, e ao rememorar o som do engenho de cana da sua fazenda, despertou para o fato de que eles guardavam distinções ao mesmo tempo que se aproximavam. O som da manutenção do modo de vida na cidade, sua construção, e da produção dos itens de subsistência no campo, os brados coordenadores do mestre de obras Belino na edificação ao lado e do funcionário Pedro Bagaço na fazenda, todos eles se conformavam como faces justapostas de uma mesma realidade ou de realidades múltiplas que não deixavam de estar interligadas.

Quando [Totônio] descansava no alpendre depois da comida, as pancadas do motor iam embalando a sua preguiça, o seu cochilo digestivo, mansamente. Bem diferente do ruído molhado do engenho de cana, muito mais homens, menos gritos. Bem diferente e bem igual, pois de repente Pedro Bagaço deu um grito de raiva, que a moenda comera a última cana, e nada de chegar outro carro carregado. Abriu os olhos e ouviu os berros raivosos de Belino, no silêncio repentino do motor (Alphonsus, 2019, p. 186).

Não só os sons comportavam esse paralelismo, como também os universos sociais aos quais eles eram correlatos. Não era a primeira vez que Totônio os ouvia, mas somente naquele momento, como que entregue ao arrebatamento da sensação e, posteriormente, da percepção, ele foi capaz de estabelecer essa relação. Pela primeira vez Totônio reconhecia, entre mundos que pareciam opostos, uma correspondência efetiva. O coronel se encaminhava para estabelecer o que antes lhe parecia impossível: um contato entre dois mundos. Naquela área da cidade, transição com o campo, e no alpendre, transição entre o interior e o exterior, por meio daqueles sons ele realizava a sua própria transição: seu corpo já havia se deslocado da fazenda da Grota

para a capital, Belo Horizonte, mas naquele momento percebia que seu espírito também poderia estar ali.

3.2.3 Os sons que *eu* escuto

Do espaço híbrido alegórico à junção entre campo e cidade, Totônio alcançou o centro da capital. Anteriormente, nas suas constituições de paisagens, os sons destacados em suas experiências positivas comportavam mais ausências do que presenças: ou se vinculavam àqueles produzidos pelo trabalho na fazenda ou pelas manifestações da natureza. Por outro lado, se as experiências congregavam um teor negativo, os sons aos quais o personagem fornecia relevo se associavam àqueles produzidos no cerne da agilidade e da inquietação vinculadas à vida urbana. No entanto, a insatisfação com a qual ele acompanhava a movimentação central de Belo Horizonte converteu-se em contentamento. As mudanças sucedidas internamente a Totônio alteraram também a forma com a qual ele lidava com a cidade. O coronel passou a percorrer meretrícios, cafés, cinemas e assim dispor da vida noturna da capital então embalada pelas rádios que “musicavam sambas e malandragens” (Alphonsus, 2019, p. 214).

A mudança de conduta do personagem também evidenciava sua entrega ao núcleo mais pulsante da cidade e às possibilidades que ele poderia prover: o anonimato o tornava mais um entre os tantos indivíduos alheios que compunham a multidão e o garantia a liberdade de transitar indiferente e de praticar ações antes impensadas, mesmo as moralmente reprováveis (Dias, 2008). As errâncias de Totônio tornam-se frequentes ao ponto de levá-lo a se estabelecer definitivamente em uma pensão naquela região, o que marcou sua efetiva transposição de meios. Os sons descritos no centro da cidade, onde ele estava cada vez mais presente, deixaram de surgir inscritos em paisagens tidas por ele como hostis, para serem revelados como parte da empolgação que o contagiava naquela fase festiva de descoberta e libertação. Totônio passou a se relacionar com a cidade não como um titubeante forasteiro, mas com parte dela. Aquele configurava-se como o lugar do mesmo, o lugar do *eu* (Bueno, 2001).

A despeito de todas essas modificações, Totônio tentava conservar velhos hábitos enraizados na sua vida na fazenda da Grota. Suas origens interioranas não se tornaram dissolutas,

mesmo quando sua integração na capital mineira se consolidava. As marcas deixadas pela vida pregressa habitavam o coração daquele homem e permaneciam em seu imaginário, não por uma incapacidade de desvinculação com o passado, mas pelo desejo de manter a tradição como parte da sua composição moderna atual. Ajoelhado sobre um genuflexório da igreja de São José, ao cumprir o costume de frequentar a missa aos domingos, ele foi acometido por um ataque que o aproximaria do fim dos seus dias. Na luta entre a vida e a morte, Totônio encontrava-se em um certo estado de estupor, de letargia que tornava confusa a sua percepção em relação ao mundo. “Uma febre baixa, mas insidiosa, persistente, não abandonava Pacheco, trazendo-lhe largos espaços de sonolência, pequenos trechos de realidade quase sempre deformada, com inserções de vida passada, de recordações misturadas com sonhos” (Alphonsus, 2019, p. 311). O coronel experimentava um embaralhamento entre o agora e o outrora, entre as memórias e a fantasia. As sensações, essências genuínas do contato humano com o mundo, comportam mesmo uma quota de sonho, de desconexão (Merleau-Ponty, 1999). Eram elas que pareciam dominá-lo naquele estado de enfermidade.

A chegada de Jacinto, o outro filho de Totônio, que, afeito à vida no campo, nunca deixou a fazenda da Grota, era um reconhecimento do recrudescimento do estado de saúde do pai. Recebido no alpendre por Fernandes, envolveu-se com ele em um abraço impregnado pela comoção que não se expressava em palavras. Novamente a figura do alpendre surge como uma alusão à transição: os irmãos rompidos desde a morte da mãe reaproximavam-se por meio de uma ausência de palavras, uma espécie de silêncio, motivados pela iminência da nova perda. “O silêncio é o agente específico de tais reconciliações, quando está recente e viva a lembrança das vozes que se empregaram exaltadamente em maus-tratos recíprocos” (Alphonsus, 2019, p. 313).

Na tensão da espera por um desfecho positivo que, no entanto, tendia mais a um fim trágico, naquele momento, assim como a fazenda da Grota nos dias próximos à morte de Prudenciana, era a casa de Fernandes que se encontrava em uma quietude mortuária. Havia, porém, um som constante que contribuía para aumentar a angústia: os trabalhos na obra da casa vizinha que faziam ressoar pelo entorno o estalido das marteladas. “Iniciara-se na construção ao lado o serviço final dos carpinteiros. As pancadas dos martelos na madeira reboavam na casa que a ameaça da morte fazia queda e muda” (Alphonsus, 2019, p. 314). Aqueles sons do

encerramento de uma etapa da construção sugeriam a Totônio a proximidade do seu próprio fim. As marteladas da carpintaria do telhado eram ouvidas pelo descentrado enfermo como aquelas dos preparativos de um cortejo fúnebre, assim como acontecia na fazenda da Grotta. “Já estão pregando os panos no caminhão? Mas ainda não morri, meu filho! [...] Estas marteladas nos meus ouvidos! Pra que preparar o enterro!”, dizia ele em meio a devaneios (Alphonsus, 2019, p. 314).

Na tentativa de fazer cessar os sons, Fernandes se deparou com a impossibilidade de interromper a obra. Viver na cidade implicava estar sujeito a aquele tipo de perturbação, o informavam. Havia também a impossibilidade de interromper o curso natural da vida. Viver implica lidar constantemente com a misteriosa e imprevisível aproximação da morte. Inevitável, ela chegou. O mundo silenciou para Totônio e Totônio silenciou para o mundo. Dessa forma, era interrompido o percurso desse homem do campo que construiu, mesmo diante dos conflitos entre as dualidades, suas paisagens na cidade.

3.3 A acústica externa e íntima

O som divide algum protagonismo com os dados visuais e por isso também encontra certo privilégio na sociedade. Integrante do cotidiano, ele se mostra capaz de criar arranjos indescritíveis que provocam emoções, despertam a imaginação e adensam o tecido da vida. Muito embora não tenha sido eleito pela cultura ocidental como o estímulo mais importante, nessa conjuntura, sua relevância se associa a uma correlação tecida entre ele e o pensamento, afinidade que os torna próximos. Nas formas de expressão corriqueiras, com exceção das línguas de sinais, o pensamento frequentemente se expressa por uma articulação em torno das palavras, isto é, pelo som. Nesse caso, o audível se mostra capaz de unificar o vínculo social, uma vez que, na medida em que ouve, o sujeito acolhe o emissor (Le Breton, 2016).

Diferente dos olhos, os ouvidos permanecem sempre abertos ao mundo, sem que possam escolher deixar de ouvir alguma informação que se encontra na sua área de alcance. Ainda que essa particularidade possa parecer uma vulnerabilidade capaz de diminuir a importância da audição e, conseqüentemente, do som – seu estímulo de primazia –, ela viabiliza um processo que reveste os dados sonoros de mistério. Assim, mesmo mediante a surpresa quanto a um

som ou ao enigma em relação a sua origem, o ouvinte se torna instigado a esculpir, nas raízes da sua imaginação, uma fonte sonora, um espaço de onde ele provém, uma conjuntura na qual ele se processa (Pallasmaa, 2011). As “[...] emanações sonoras jamais se apagam totalmente e dão carne à espessura do mundo. Sem elas a vida não seria senão a contemplação de uma superfície. Cada som é associado ao objeto que o provoca, ele é seu rastro sensível [...]” (Le Breton, 2016, p. 132). Mesmo quando não se encontra vinculado a uma imagem no plano físico, o som a recria, instiga a rememoração, a fantasia, e adiciona, na experiência da paisagem, uma complexidade que lida não só com a matéria que constitui aquilo que o produziu, como também com o tempo da lembrança, da apreensão e da formulação (Le Breton, 2016).

No contexto da primeira metade do século 20, tornou-se possível detectar que o som adquiriu importância de forma renovada, uma vez que ele atuou intensamente como contribuinte da instauração, nos processos de modernização, de referências que marcaram o ritmo e a velocidade muito peculiares desse período (Gunning, 2004). Em contrapartida, também se reforçou um processo de saturação que promoveu certa negligência com relação ao reconhecimento da importância do som na paisagem, na medida em que a sua existência passou a ser posta em segundo plano e percebida apenas quando destacada de forma incômoda. O sujeito tornou-se cada vez mais submetido a uma diversidade de sons dispersos entre os demais estímulos que permeiam a amplitude daquilo que é possível atingir dentro dos limites de alcance humano. Essa sobreposição fomentou a inibição da percepção dos sons como uma operação do pensamento, um auxílio à conformação de leituras acerca da conjuntura estabelecida (Pallasmaa, 2011).

Desestruturar esse descaso induzido pode surgir como uma forma de compreender e reforçar o vínculo com o espaço e o tempo nos quais a vida ocorre, assim como um modo de fortalecer a ligação com os processos que os conformam. Isso porque o som se mostra capaz de fornecer o *continuum* temporal com o qual o espaço se relaciona. A plasticidade e o senso de continuidade da vida encontram nele uma forma genuína de se manifestar. Trata-se da atmosfera criada pelo som, que delimita e unifica os acontecimentos ao revestir um recorte da paisagem de uma particularidade acústica (Le Breton, 2016). Essa identidade, aliada às demais especificidades que suscitam as sensações, designa a cada cidade o seu conteúdo singular. Por meio dela, explicita-se que a existência se trama na permanência da conformação sensorial e, nesse caso, destacadamente, na permanência do som.

Voz e movimentos de coisas próximas, palavras sem corpo do rádio ou da televisão, ecos da rua, da vizinhança, cantos ou músicas festivas ou rituais, gritos de crianças na praça ou na saída das escolas, retorno dos rebanhos com sinos pendurados ao pescoço, sinos das igrejas ou convite à oração pelo muezim do alto dos minaretes, ruídos confusos da cidade, toques incontáveis de celulares, passagem de viaturas e caminhões nas ruas ou nas rodovias próximas, murmúrio da floresta, agitação das folhas, barulho da chuva sobre o asfalto no telhado das casas, alarido dos pássaros, das galinhas, manifestações ensurdecedoras do corpo (Le Breton, 2016, p. 136).

Ao realizar uma observação atenta, nota-se que cada estrutura urbana abriga e produz os seus próprios sons. Elas reverberam o seu eco particular de acordo com a escala, o estilo e os materiais das suas vias, praças, parques e arquiteturas. Figuram também como produtoras de metáforas do corpo que criam condições para que a vida humana se concretize no mundo. As cidades traduzem e materializam as idealizações que, em seu tempo, indicam a concepção vencedora designada a concretizar essas premissas. Suas estruturas fornecem ao sujeito formas de entender e lembrar o fluxo da realidade e, de modo mais íntimo, também reconhecer-se como ser no mundo, “[...] permite-nos perceber e entender a dialética da permanência e da mudança, nos inserir no mundo e nos colocar no *continuum* da cultura e do tempo” (Pallasmaa, 2011, p. 67).

A exemplo da Belo Horizonte de meados da década de 1930, representada na obra *Totônio Pacheco*, basta pensar a menção referida à cidade já na abertura do texto: a Avenida Afonso Pena, que fervilhava em pleno movimento, não teria a mesma conotação caso a apresentação indicasse um local completamente mudo. Nesse caso, a relevância dos sons na paisagem despontou não só por uma indicação direta a eles, mas por todo um contexto de dinâmica e velocidade que também os evoca de forma latente, uma vez que eles já se encontram fortemente arraigados a essas associações do cotidiano. Se, no entanto, houvesse uma mudança brusca, como a descrição do espaço central da cidade como um ambiente silencioso, essa especificidade seria indubitavelmente notada. Isso porque os sons do movimento fazem parte das cidades modernas. O estranhamento com relação à sua ausência seria proveniente da dissociação da sua própria identidade (Gunning, 2004).

A relevância dos sons ao fornecimento do tom da relação estabelecida entre o sujeito e a sua condição espaço-temporal também pode ser observada no tangenciamento de uma das

questões mais profundas geradas pelas cidades modernas: o conflito entre a cultura interior e exterior. O modo de vida urbano, percebido espacial e temporalmente no cotidiano, parecia, naquele período, indicar traços nítidos de diferenciação com relação aos demais modos de vida paralelos a ele. Diante disso, estabelecia-se uma contradição, na medida em que eram criadas expectativas em relação aos encantos que compreendiam a vida urbana e, ao mesmo tempo, impulsos destrutivos que abafavam algumas formas de viver, sobretudo aquelas vinculadas à criação de laços de pertencimento, comuns entre as comunidades tradicionais (Waizbord, 2006). Assim como estímulos que, quando sentidos e percebidos, são capazes de conduzir um estado de imersão, o som mostra-se um condutor desses processos que se desencadearam ora de forma sutil, ora de forma explícita.

Ainda na obra *Totônio Pacheco*, a saga do personagem demonstra, em representação, o seu gradativo reconhecimento no tempo e no espaço que passa a ocupar. Os sons mostram-se presentes no emaranhado das configurações externas, bem como nas estruturas mais íntimas do seu ser. Assim como os diversos estímulos que o cercam, eles são meios para um contato sensível com as paisagens que o personagem passa a criar. Seja por intermédio da simultaneidade ou da lembrança, essas paisagens sempre surgem por um fator externo que ele internaliza. Na profundidade das sensações de cada contato com as novidades apresentadas ao personagem ou na conformação das percepções que somavam o que ele presenciava às suas referências culturais pretéritas, corrobora-se a ideia de que o som figura como um estímulo que se encontra muito além do desdobramento de uma ação momentânea, mas um fragmento de uma trama densa, da qual o sujeito é indissociável (Ingold, 2011).

Essas explicitações auxiliam a destacar a intensidade com a qual a existência se encontra arraigada aos estímulos, que se mostram componentes importantes para a construção do texto, assim como para a constituição das relações entre o sujeito e a matéria. No entanto, mais do que observar a repercussão dos sons na paisagem e estimular a pertinência de percorrer os caminhos irregulares pelos quais eles circulam, torna-se essencial refletir acerca da forma como eles serão trabalhados na produção urbana. Com certa frequência, a principal preocupação vinculada aos sons na paisagem diz respeito à tentativa de controlá-los e eliminá-los, tratando-os como indesejáveis, o que conseqüentemente também exclui os sons desejáveis. Na medida em que o equilíbrio sensorial é ignorado, e, nesse caso, quando

os sons fabricados e recebidos nesses locais são desconsiderados, criam-se espaços estéreis, individualizadores e pouco disponíveis ao acolhimento prolongado (Rheingantz *et al.*, 2004).

Por esse motivo, ressalta-se que a presença ou ausência do som precisa ser tomada com o cuidado compatível ao impacto que ele provoca na vida diária. Diversos caminhos podem ser pensados para que as cidades se tornem mais receptivas, nesse sentido. O som se manifesta por meio de distintas sensações sonoras que guardam a possibilidade de conferir mais qualidade de vida aos usuários da cidade. Além das formas de escuta mais convencionais, são também possibilidades a escuta pelo tato, quando as vibrações são sentidas ou o impacto do som mostra-se impresso em uma superfície palpável; a escuta pelas imagens, quando um registro visual explora a intensidade do registro sonoro; além escuta por meio da associação entre as sensações. São aberturas potenciais cuja premissa se revela como uma forma de acomodar as diferenças existentes entre os usuários e viabilizar espaços nos quais eles possam realizar experiências sensíveis diárias de compreensão do mundo, criar paisagens.

A FORMAÇÃO DE
UMA NOVA PELE

*As mãos querem olhar, os olhos
querem acariciar.*

*GOETHE apud PALLASMAA, 2011, p.
13.*

A gênese de Belo Horizonte encontra-se, inegavelmente, arraigada à modernização. Viabilizar uma cidade conectada com o futuro foi, desde que se optou por construir uma nova capital, um dos preceitos fundamentais. No entanto, a determinação que se soergueu como um paradigma da modernidade também contribuiu para sentenciar a cidade a uma busca incessante pela correspondência com o novo (Angotti-Salgueiro, 2020). A conjuntura nacional já indicava essa tendência, dada a aceleração do contexto de industrialização que permitia acessar tecnologias, materiais e serviços antes impensados (Andrade, 2004). O fim da vida útil das matérias passou a ser antecipado com frequência, mais para responder à ânsia pelas novidades do que por constatar a sua inviabilidade. A inconstância tornou-se a regra mais comum, na medida em que se atribuía à permanência um peso insustentável. Conforme Aires (1941, p.104), “[p]erdemos as coisas, primeiro pela nossa indiferença, que pelo fim delas; primeiro porque se acaba em nós o gosto, do que nelas a duração”. A velocidade das modificações refletia, assim, a fragilidade quanto à preservação da admiração inicialmente despertada pelas estruturas que tão brevemente tornavam-se superadas. Dessa forma, estimulava-se que, diante das possibilidades de mudança, fossem cultivadas relações efêmeras entre sujeito e objeto.

No plano nacional, ao longo da década de 1930, a urbanização encaminhava-se para assumir uma dimensão estrutural, que designava não só o território, mas a sociedade brasileira a se tornar cada vez mais urbana. Na capital mineira, essa tendência, já presente em suas origens, encontrava-se com as complexidades intensificadas por um contexto de interesses políticos e econômicos que intencionavam nortear a cidade a seguir as suas trajetórias de predileção. Eram notáveis também as pressões relacionadas ao uso e à ocupação do espaço, que contribuía para acentuar as predisposições à transformação, expressa na forma urbana e nos componentes materiais da cidade (Andrade, 2004).

A progressão da vida urbana de Belo Horizonte, acompanhada das expectativas de manutenção da sua forma moderna, trouxe novos estímulos táteis à sua formação. Como um corpo que detecta o processo de troca da sua pele, não por uma renovação natural, proveniente do crescimento e da passagem do tempo cronológico, conforme ocorre com alguns animais, mas pela renovação compulsória proveniente da exposição extremada ao sol e da passagem do tempo da duração, a cidade encontrou sucessivamente a necessidade de trocar a sua pele. Assim, a matéria, a forma, a textura, o volume são ressaltados como elementos que, ao serem

alterados nas estruturas da cidade, modificam o produto das relações humanas estabelecidas com eles, bem como a criação de paisagens possíveis.

4.1 A modernização um passo adiante

As paisagens encontram, em diversas condições, a possibilidade de se revelar. O aspecto palpável está entre elas, e se destaca por elevar a sensação de inserção do sujeito em um contexto. Essa especificidade congrega profundidades, texturas, volumes, dimensões; particularidades apreendidas especialmente pelo tato (Pallasmaa, 2011). As paisagens atuam como elementos individualizadores da matéria, assim como também constituem lembranças da exterioridade das coisas e dos outros. Inserem o sujeito, simultaneamente, em contato com o mundo e em uma imersão nele. A relevância atribuída ao confronto diário estabelecido entre o corpo humano e os corpos que se encontram nas fronteiras do ser contribui para caracterizar o tato como o sentido da proximidade; os seus receptores como proeminentes aberturas ao sensível, e as peculiaridades das materialidades que podem ser exploradas por ele como valorosas possibilidades de conhecer o mundo (Le Breton, 2016).

Quando são efetivadas mudanças na estrutura material, com destaque à sua qualidade tátil, essas mobilizam modificações na relação entre o sujeito e a paisagem (Le Breton, 2016). A primeira crise urbana de Belo Horizonte, registrada na década de 1930¹⁸, comportou muitas dessas alterações e, com isso, criou as condições para a tessitura de uma nova forma de constituição das paisagens na capital (Borsagli, 2016). Nesse período registrou-se o acúmulo de especificidades adversas que tornavam a conjuntura da cidade mais complexa. O crescimento populacional acelerado, a expansão das áreas de ocupação e a especulação imobiliária, naquela época em processo de agudização, compeliavam a capital a lidar simultaneamente com a organização já existente, assim como com novidades que surgiam dissociadas do plano elaborado pela Comissão Construtora (Bahia, 2005).

¹⁸ Interligadas às mudanças que ocorriam na cidade, processavam-se também, no campo político e socioeconômico mais amplo, fragilidades na democracia brasileira no contexto da Era Vargas, assim como a eclosão da Segunda Guerra Mundial (Lemos, 2010).

Quando o giro da economia capitalista impõe-se à cidade, esta, antes caracterizada pela sedimentação e acumulação de camadas, é engolfada por um processo de destruição e reconstrução sistemáticas. Se a rapidez do rodízio rouba ao que é novo o direito de envelhecer e ao que é velho, o direito de existir, a transformação da cidade é produto não mais de uma única operação – a de adição – mas de duas – a de adição e a de subtração. E agora essas duas operações sucedem-se numa velocidade tal, que o espaço torna-se mais infiel do que o próprio homem (Penna, 1997, p. 111).

Na década de 1900, período recente da inauguração da cidade, a capital abrigava uma população de 13.472 habitantes. Esse número se expandiu expressivamente e evidenciou o rápido ritmo de crescimento de Belo Horizonte. Em 1930, embora o censo não tenha sido realizado, estima-se que a população era composta por 140.000 habitantes. No final daquela década, ela já ultrapassava os 200.000. O impacto provocado por esse dado se vincula ao fato de que se considerava que esse seria o número máximo de habitantes em um primeiro momento, no qual a ocupação se iniciaria na zona urbana (Souza, 2008). De acordo com o plano da capital, a cidade deveria obedecer a um movimento predominante de expansão orientado no sentido centro-periferia. Assim, à medida que a população aumentasse, ela se instalaria de modo gradual fora dos limites da Avenida do Contorno, em uma ampliação controlada. Essa aspiração, no entanto, foi subvertida (Angotti-Salgueiro, 2020).

Ao contrário do esperado, o crescimento da cidade fora dos limites da Avenida do Contorno tornou-se mais expressivo. Na zona urbana, o preço da terra era elevado e as legislações para a construção eram mais rígidas. A aceleração do processo de ocupação suburbana foi, portanto, inevitável. Com regulamentações mais brandas, os lotes da zona suburbana, muito maiores do que os da zona urbana, passaram por subdivisões a partir das quais foram originadas diversas vilas. Naquela época, a cidade já extrapolava em trinta milhões de metros quadrados a área prevista pela Comissão Construtora (Borsagli, 2016). A falta de indicações que norteassem as ações dos primeiros planejadores – que, se existentes, possibilitariam a coerência nas formulações seguintes – culminou em um deslocamento da referência para a posterior produção da cidade. Com isso, a tendência mais provável era a de que novos direcionamentos fossem apresentados para a configuração urbana da capital (Lemos, 2010). “Essa urdidura [...] que condenara o plano original de Aarão Reis ao desalinho, também condenaria a cidade a não se ossificar jamais” (Penna, 1997, p. 109).

Frente às complexidades, o poder público reconheceu a urgência de formular medidas de planejamento posteriores ao plano original, com o objetivo de atender a nova conjuntura que se processava em Belo Horizonte. Criou-se, então, em 1934, a Comissão Técnica Consultiva da Cidade, que realizaria estudos para estabelecer um novo plano regulador (Bahia, 2005). Dentre os seus desdobramentos houve a proposição de normas que regulamentavam as subdivisões de terreno na zona suburbana e, além disso, destinavam aos seus proprietários o encargo de arcar com a infraestrutura necessária para a criação de novas vilas (Borsagli, 2016). Somam-se a isso, ainda, as consequências da promulgação da Lei Municipal n° 226, de 02 de outubro de 1922, e da Lei Municipal n° 363, de 07 de setembro de 1930, que já haviam iniciado um processo de ruptura com as concepções planejadas. As mudanças mais expressivas viabilizadas por essas leis consistiam, em relação à primeira, no aumento substancial de tolerância da altura de novos edifícios, e, em relação à segunda, na ampliação da porção da cidade a ser verticalizada (Oliveira, 2019). Esse panorama atraiu investimentos para a área central e, com isso, contribuiu para nela desencadear um intenso processo de modificação. Dessa forma, acentuava-se o afastamento em relação aos preceitos referentes ao pré-urbanismo, influência para a concepção da cidade, e permitia-se o aumento do adensamento da zona urbana (Borsagli, 2016).

As possibilidades de verticalização do centro desencadearam dois processos. O primeiro diz respeito à ocupação de lotes que, embora tenham sido parte de um conjunto planejado, não foram utilizados para comportar as edificações idealmente destinadas a eles, por atraso nas obras, por falta de verbas ou por motivos diversos. Assim, os vazios anteriormente distribuídos pela cidade foram incluídos em um novo movimento de construção do espaço. O segundo processo se refere à efetivação de demolições. O avanço da especulação imobiliária e dos interesses econômicos e políticos tornavam lógico o pensamento de que, no lugar de uma edificação que antes se limitava a três andares, seria profícuo inserir outra que poderia alcançar uma altura maior e, conseqüentemente, um número de unidades comerciais ou habitacionais muito além do anteriormente praticado (Bahia, 2005). Os edifícios, antes indissociáveis do solo no qual se estabeleciam, deixaram de ser concebidos como construções permanentes, estáveis no local em que foram implantados, o que causava a ideia de um valor de solo independente e de uma matéria substituível. O tempo de vida da edificação, assim como o valor do terreno edificável, passava, então, a depender apenas das circunstâncias (Penna, 1997). Assim, no turbilhão dessas transformações que pareciam nortear o caminho para o progresso, as construções e

Figura 15 - Minas Tênis Clube, sede em construção.



Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1940.

reconstruções passaram a integrar o curso da vida de Belo Horizonte (Figura 15-16). Longe de ser uma exclusividade da cidade, essa tendência vigorou nacionalmente. No Brasil, tanto pela renovação e remodelamento das cidades como pela proposição de novas delas, buscava-se manter a ideia de inserção do país no curso da modernidade (Ávila, 2008). O desejo ordenador continha também as tatilidades de uma sociedade em permanente reconstrução, espessuras que figuravam como mediações e que vagueavam junto ao transcorrer do cotidiano.

Gradualmente a cidade incorporava novas proporções e texturas. O concreto armado, utilizado, desde a década de 1920, como um dos principais materiais para a construção de pontes e reservatórios, passou também, a partir da década de 1930, a ser mais comumente empregado em edifícios. Marcava-se, na capital, o fim da “era do tijolo”, que cedia espaço ao início da “era do concreto armado” (Borsagli, 2016). A sua incorporação levou à adesão a uma nova estética e a novos padrões plásticos que intencionavam valorizar as possibilidades do material,

Figura 16 - Reforma do Teatro Municipal (depois Cine Metrópole).

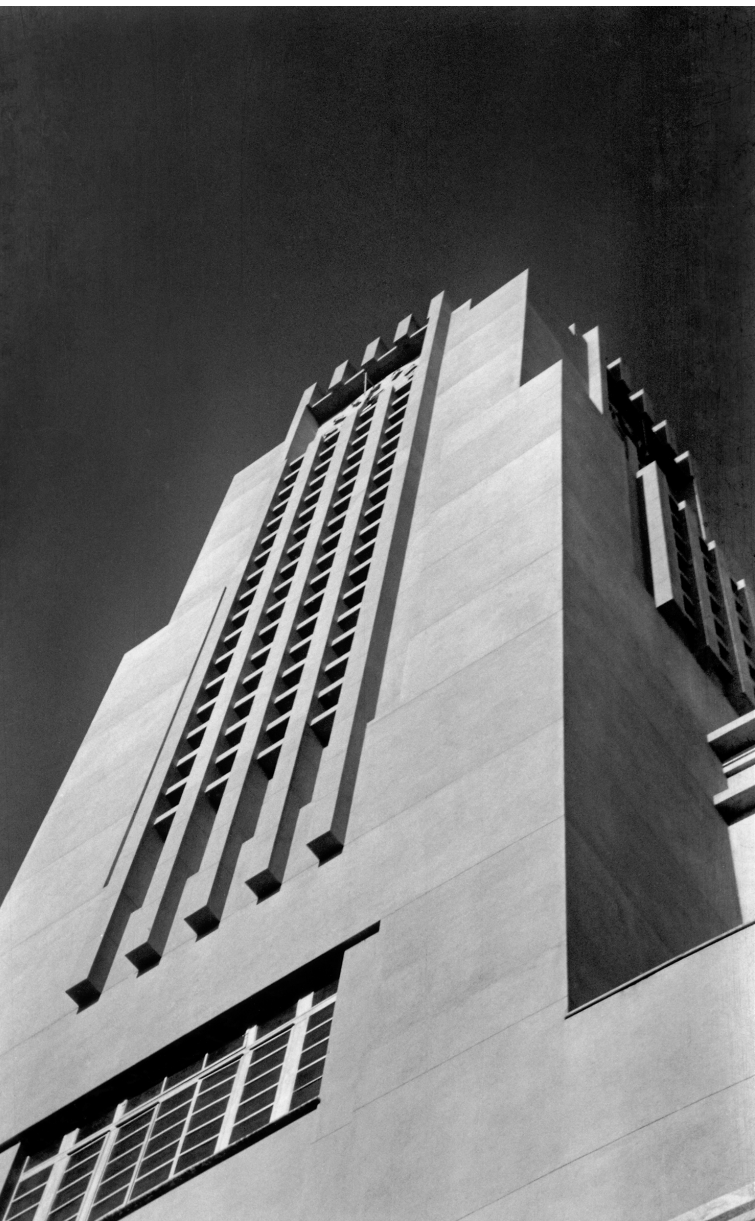


Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1940.

e, assim, forneciam composi es inéditas   cidade. A edifica o destinada a comportar o Cine Brasil figurou como um dos símbolos dessas mudanças. Inaugurado em 1932, o prédio adotava o estilo *art déco*, posteriormente popularizado em Belo Horizonte¹⁹. Assim, embora a cidade fosse jovem e já constituída sob uma conexão ide ria com o futuro, retornava a necessidade de criar nela uma correspondência com as novidades. As reformula es arquitetônicas modificavam, portanto, n  s  a imagem da cidade, como parte do conjunto conceitual que a

¹⁹ Outras constru es dentro da zona urbana se tornaram ícones da mudança que se processava na capital. O estilo *art déco* foi t mbe m utilizado em edifica es institucionais, como o prédio da Feira de Amostras (construído em 1935 e demolido em 1965), o Palácio Arquiepiscopal Cristo Rei (construído em 1935), o edifício da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte (1935), o Instituto Metodista Izabela Hendrix (1938), o Colégio Imaculada Concei o (1939), a Sede Social do Minas T nis Clube (1940); assim como em constru es para fins comerciais ou mistos, como o edifício Guimarães (1935), o Hotel Metrópole (1939), o edifício Brasil Palace Hotel (1941) e o conjunto Sulacap e Sulamérica (1941). T mbe m nessa época, popularizou-se o emprego de constru es com inspira o modernista ou protomodernista, como o Banco de Minas Gerais (1938) e o edifício dos Correios e Telégrafos (1936) (ARQBH, 2023).

Figura 17 - Torre da prefeitura.



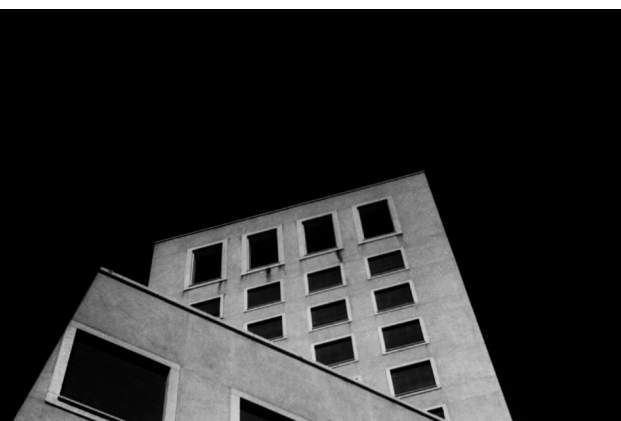
Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1939.

Figura 18 - Cine Teatro Brasil.



Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1935.

Figura 19 - Edifício Sul América.



Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista.

definira anteriormente. Os edifícios passaram a ser conformados com base no geometrismo volumétrico, no desenho em curvas e retas marcadas e na redução significativa do uso de ornamentos (Figura 17-19) (Bahia, 2005).

As possibilidades cada vez mais amplas oportunizadas pelo emprego do concreto armado e o aprimoramento das tecnologias de construção viabilizaram que, em 1935, fosse inaugurado o primeiro arranha céu da cidade. Situado no centro, o edifício Ibaté anunciava em seus dez andares o início prático da verticalização de Belo Horizonte (Bahia, 2005). Mais do que isso, a sua adesão a texturas, formas e alturas diferentes das novas construções da capital poderia figurar como uma potencialidade capaz de tecer, no imaginário, correspondências entre as atualizações – as mais recentes novidades –, e as tangibilidades, percebidas no contato entre o tato humano e as estruturas e invólucros renovados da cidade.

O principal suporte corpóreo a realizar essa operação é a pele. Considera-se até mesmo que todos os sentidos sejam provenientes de suas especializações, e, portanto, extensões do tato. A pele dispõe de uma capacidade aguçada de ler a textura, a densidade e a temperatura da matéria. Invólucro real e simbólico do corpo, ela figura também como a delimitação de uma instância da relação da materialidade própria ao sujeito com o mundo, na medida em que envolve a individualidade e, concomitantemente, possibilita intercâmbios. A sombra fresca, o sol intenso e a brisa sutil são toques sobre ela que se tornam parte da experiência tátil (Pallasmaa, 2011). Esses fenômenos agem na pele também por intermédio de outros corpos, nesse caso, as novas estruturas da cidade, que podem amenizar ou intensificar a sua atuação. Dessa forma, a alteração da capital não se restringia apenas a uma manifestação dos interesses econômicos, das disposições políticas ou dos arranjos estéticos, mas também a uma transformação na ordem sensorial, que guardava a potencialidade de reorientar a sensibilidade dos seus habitantes (Moreno; Vago, 2011).

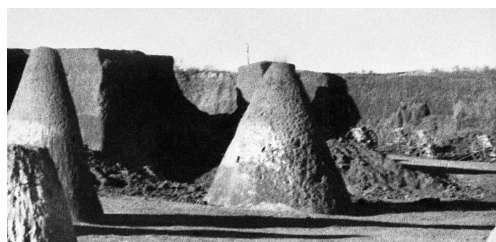
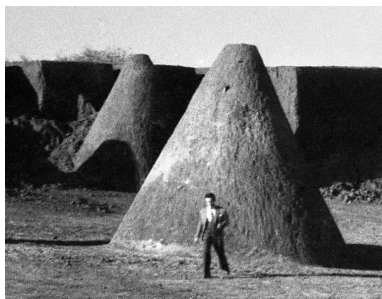
Ao verticalizar áreas inicialmente constituídas para comportar estruturas com altimetrias predominantemente baixas, a modificação em relação à quantidade de luz e calor que chegava às suas adjacências seria, decerto, percebida pela pele. Também o vento, diante dessas barreiras pontuais que logo começariam a ser mais frequentes, encontrava outras formas de circular pela cidade. Assim, a pele descobria condições novas com as quais lidar. Essas alterações,

que modificavam a sensação térmica localizada, também poderiam impactar na sensação de lar estabelecida entre o sujeito e a cidade. O sentido térmico é uma especificidade afetiva e temporal captada pelo tato. Portanto, a experiência do lar corresponde a uma identificação de familiaridade, de calor íntimo que a pele é capaz de identificar (Pallasmaa, 2011).

Além da pele, essa cobertura sensível, que frequentemente estabelece contatos involuntários com os estímulos que a cercam, as mãos também criam uma relação tátil com a matéria, guarnecidas de uma postura mais ativa. Elas possuem a vocação de pegar, agarrar, manipular. Deslocam-se e vão ao encontro do que pretendem avaliar de forma tátil (Le Breton, 2016). As modificações da cidade são também sentidas pelas mãos: o acabamento de uma superfície que se altera pode despertar nelas uma rápida reação de aproximação ou de afastamento; a composição de um material pode torná-lo mais ou menos confiável em um simples contato. Elas se comportam assim por figurarem como meios de exploração, formas de ver além da utilização dos olhos (Pallasmaa, 2011). Jacques Derrida (2010) traduziu o ato de tatear e de buscar na memória suplementos à visão, utilizando a existência figurativa de um olho na ponta dos dedos. “[...] [O] olho a mais acaba de brotar rente à unha, um único olho, um olho de zoroastro ou de ciclope e dirige o traçado – é uma lâmpada de mineiro na ponta da escrita, um substituto curioso e vigilante, a prótese de um vidente ele mesmo invisível” (Derrida, 2010, p. 11-12). As mãos dispõem, portanto, dessa capacidade de orientação. Elas buscam a substância do mundo por meio de investigações tateantes, realizam descobertas. “[...] [O]nde os olhos se limitam à superfície das coisas a mão revira os objetos, vai ao seu encontro, os dispõe favoravelmente” (Le Breton, 2016, p. 73). Por esse motivo, à medida que as particularidades da cidade eram alteradas, elas eram também experimentadas pelas mãos e não perduravam de modo impassível à sua avaliação.

Além das modificações na arquitetura, a estrutura urbana também experimentou alterações. Em 1941, houve a criação do primeiro parque industrial planejado pelo Governo do Estado de Minas Gerais, a Cidade Industrial Juventino Dias, situada no município de Contagem, a oeste da capital. Essa implantação tinha como objetivo impulsionar a economia mineira, já rica em bens naturais, o que contribuiu para a ampliação do processo de urbanização. No mesmo ano, como resposta às necessidades de expansão urbana, que se estendia em todas as direções da

Figura 20 - Abertura da Avenida Amazonas.



Nota: O detalhe superior esquerdo destaca a dimensão da mudança em relação à escala humana e o detalhe superior direito destaca os equipamentos de trabalho ao fundo. Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1941.

cidade, mas se concentrava especialmente nos vetores norte²⁰ e oeste, efetivou-se a abertura de importantes vias (Bahia, 2005). Mais forte e atual do que o ferroviário, o rodoviário despontava no Brasil como o modal de transporte predominante, fazendo com que Belo Horizonte também o adotasse. Com isso, a cidade adquiria, em meio às construções, um “aspecto aterrador de atualidade” (Marquez *et al.*, 2018, p. 12). Um dos exemplos mais relevantes desse período concerne à Avenida Amazonas (Figura 20). Para a expansão dessa via, que efetivaria a

²⁰ No eixo de expansão norte, observa-se como relevantes intervenções a implantação do complexo urbanístico e turístico da Pampulha e a abertura da Avenida Antônio Carlos (Mendonça; Marinho, 2015).

ligação do centro da capital à região industrial, foram realizadas vultosas movimentações de terra que definiam uma paisagem de transição, quase integralmente deslocada de qualquer referência que indicasse que o observador se encontrava em Belo Horizonte. A composição transitória, que surgia como mais um anúncio da modernidade, era novamente acompanhada de uma mudança da relação tátil entre o sujeito e a matéria (Marquez *et al.*, 2018). Esse mesmo movimento ocasionou também a substituição do calçamento em paralelepípedo das principais vias da capital. O material, utilizado para revesti-las até então, gradativamente cedeu lugar ao asfalto, que rapidamente figuraria como um protagonista das cidades modernas (Borsagli, 2016).

Assim, pode-se pensar na relação dos pés com a formulação vindoura. Eles também figuram como estruturas importantes para a apreensão tátil, capazes de medir a densidade e a textura do chão. Os pés comunicam ao corpo a estabilidade da superfície que percorrem, assim como as demais características que definem a viabilidade de mover-se nela. São, ainda, pontos de apoio que enraízam o corpo em uma delimitação tangível (Pallasmaa, 2011). A abertura da via, que aplainava os relevos locais e produzia essa estrutura em largas dimensões, com o objetivo de comportar o fluxo intenso da cidade crescente, ofereceria um ritmo de caminhada mais constante, uma experiência integralmente diferente para os pés que já haviam percorrido o local antes dessa implantação.

Essas alterações também podiam ser percebidas por outros órgãos menos associados ao tato: os olhos. Isso porque todo visível evoca um tangível, assim como todo tátil sugere uma possibilidade de conformação visual (Merleau-Ponty, 1999). Ambos propõem constantemente um exercício de equilíbrio, na medida em que a visão oferece mais do que se mostra possível tanger prontamente, e o tato reconhece lenta e sucessivamente esse conjunto tão vasto oferecido pelos olhos (Le Breton, 2016). Como uma parte da pele que se especializou para realizar movimentos de proteção e de regulação do contato com o exterior, os olhos percorrem as formas e distâncias, revelam a resistência, podem mesmo tocar. Eles se converteram em ferramentas com o potencial de alcançar extensões imensas, mesmo aquelas situadas a grandes distâncias, e, assim, fornecer um entendimento de sua concretude. Os olhos tentam desvendar a complexidade das coisas em colaboração com o tato, e, no contexto das grandiosas construções, as referências compreendidas por eles também se perdem, a investigação tátil

que realizam também se desorienta. A atuação dos olhos em relação à antecipação das peculiaridades da matéria, assim como do movimento solicitado pelo corpo para alcançá-la, demanda, portanto, uma readaptação.

A noção visual de materialidade, de distância e de profundidade espacial, no entanto, só se mostra possível em virtude da memória tátil e da capacidade humana de criar associações (Pallasmaa, 2011). A adivinhação das especificidades de uma estrutura ocorre quando o corpo-objeto é abandonado e substituído pelo corpo das experiências pretéritas, mas essa decifração depende de suas experimentações táteis (Merleau-Ponty, 1999). Os olhos investigam os mistérios do intocado e assimilam as características daquilo que já foi tocado aos seus respectivos dados visuais, mas é mediante o contato que margeia o imediato que é possível efetivar a reconstrução do conjunto material (Le Breton, 2016).

A construção de novas vias, a verticalização da cidade e a proposição de texturas atuavam para esses olhos, pés, mãos e pele como uma reformulação do seu conjunto. Os olhos que antes poderiam medir a dimensão do sujeito disposto dentro do anfiteatro conformado pela Serra do Curral, no qual Belo Horizonte se insere, se defrontavam com o desafio de recuperar a precisão diante das altas edificações ou da extensão do canteiro de obras. Os pés e as mãos precisavam novamente vaguear minuciosamente para realizar a sua investigação. A pele encontrava a confusão na fronteira entre o eu psíquico/corporal e o outro. O conjunto de transformações evocava um renascimento do sujeito, uma reinvenção da cidade por intermédio da reinvenção dos corpos que, amparados pelo controle das estruturas materiais da capital, eram cultivados em novas etapas da modernização (Moreno; Vago, 2011).

4.2 A reinvenção dos corpos

As impermanências e transitoriedades presentes em Belo Horizonte figuram como parte da apresentação de outras faces das especificidades da vida urbana na cidade moderna em pleno crescimento. Na ordem natural das coisas, elas nascem, crescem, permanecem e se desestruturam, mas a cidade tornava-se o palco no qual esses processos se aceleravam, em uma dinâmica proporcionada pelas possibilidades das tecnologias e demandada pela necessidade de expansão. Consequentemente, a capital permanecia também como o espaço do cultivo

dos corpos, outra vez adaptando-os para perpetuar o seu projeto de modernidade (Moreno; Vago, 2011). A alteração de cada textura, volume e relevo se mostrava como uma abertura a novas possibilidades de experimentação da cidade, assim como novos desafios aos sujeitos que se relacionavam com ela. Diante desse contexto, seus habitantes puderam experimentar as vicissitudes características dos centros urbanos, acentuadas pela especificidade belo-horizontina de sempre fazer-se moderna (Bahia, 2005).

Ao acompanhar esses processos que se desdobravam na cidade, Carlos Drummond de Andrade (2022) demonstrou em sua produção poética a explicitação da mudança das espessuras da capital. Ele apresenta manifestações da singularidade do contato entre corpos que, equipados cada um com especificidades próprias, fundamentam o reconhecimento da dialética das mudanças: a cidade modifica as pessoas e as pessoas modificam a cidade. Trata-se de um movimento crescente de retroalimentação. Assim, as relações sensoriais e perceptivas que eclodem mediante o contato do corpo com as matérias que o cercam e da pré-reflexão realizada por ele acerca da sua conjuntura são balizadas pelas ações de dupla afetação, processadas entre sujeito e cidade. “A todo instante em contato com o meio ambiente, a pele ecoa os movimentos do mundo. A pele não sente nada sem sentir-se ela mesma” (Le Breton, 2016, p. 208).

Os estímulos táteis que auxiliam a criar e a identificar as diferenciações existentes no mundo são orientações necessárias para tratar de dimensões espacializadas do tempo. A temporalidade da cidade, na qual o passado, o presente e o futuro se conectam de modo contínuo, revela o seu desgaste nas interrupções dispostas por sua temporaneidade, dimensão limitada ao breve tempo da existência (Bessa, 2021). As matérias, que contribuem para revelar esse aspecto, são experimentadas pelo corpo em sua confrontação com a cidade, na qual a pele descobre a resistência às temperaturas, as mãos deslizam sobre as texturas e agarram a massa, as pernas medem o comprimento e a largura dos espaços, os olhos se projetam nas distâncias e percorrem as formas. Ocorre, assim, um diálogo que revela a natureza dessas descobertas: “[e] u me experimento na cidade e a cidade existe por meio de minha experiência corporal. A cidade e meu corpo se completam e se definem. Eu moro na cidade, e a cidade mora em mim” (Pallasmaa, 2011, p. 37-38). Em virtude dessa conexão, as paisagens que se formam no envolvimento do corpo fenomênico do sujeito com a cidade demonstram evidências das oscilações na dinâmica

dos lugares. A particularidade dos contatos, que se exprime em representação artística, fornece um demonstrativo que evidencia uma entre as muitas perspectivas que se delineavam nessa conjuntura. O poema *A rua diferente*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado na obra *Alguma Poesia* (1930), apresenta o contato do sujeito com esse mundo constantemente cambiante.

A RUA DIFERENTE

Na minha rua estão cortando árvores
botando trilhos
construindo casas.

Minha rua acordou mudada.
Os vizinhos não se conformam.
Eles não sabem que a vida
tem dessas exigências brutas.

Só minha filha goza o espetáculo
e se diverte com os andaimes,
a luz da solda autógena
e o cimento escorrendo nas formas.

(Andrade, 2022, p. 23).

No poema, Drummond (2022) notabiliza um tema considerado universal: a inconstância. Esse conteúdo, que surge na substância da escrita em questão, utilizou da modificação da materialidade da cidade, suas qualidades essencialmente táteis, para discutir a conjuntura do período, ao demonstrar as alterações que se processavam na rua do eu lírico, como um conjunto de acontecimentos característicos não apenas do contexto local, mas nacional (Alves; Fernandes, 2020). No trecho “Na minha rua estão cortando árvores/botando trilhos/construindo casas” (Andrade, 2022, p. 23), o poeta ressalta a perda da materialidade vegetal, do frescor, da sombra, dos itens apaziguadores. Esses elementos, que também figuram como

uma conexão com o campo e como símbolos da vida, cediam espaço à construção de novas edificações e à instalação de infraestruturas para o deslocamento de pessoas e de produtos em elevada quantidade. O conjunto anteriormente tomado como a referência de organização urbana do sujeito apresentava, então, uma alteração drástica inevitável.

Essas indicações mostram-se, na representação, como processos simultâneos que guardam, cada um deles, impactos intensos, mas que juntos revelam a veemência das transformações. A alteração do sombreado para o árido indica o avanço de uma urbanização sob novos preceitos. Essa remoção revela a vida frágil e acidentada condição à qual estão submetidos os elementos vegetais (Bachelard, 2001). Por sua vez, a ampliação da utilização de materiais metálicos demonstra a continuidade de uma tendência que renova as suas estruturas para incorporar aquilo que agrega modernidade à cidade. A crescente utilização do ferro, registrada em larga escala na Europa a partir da segunda metade do século 18, perpetuou esse material como um símbolo do sucesso da técnica e do emprego dos produtos industrializados (Mendonça, 2014). Mas, além disso, por ser um material duro e resistente, o imaginário que o envolve também remete a referências que associam as matérias duras à força e ao poder. “A hostilidade do metal é, assim, o seu primeiro valor imaginário. Duro, frio, pesado, anguloso, ele tem tudo o que é preciso para ser *ofensivo*, psicologicamente ofensivo. [...] O metal é um protesto material” (Bachelard, 2001, p. 191, grifo do autor). No entanto, sua característica dúctil e maleável, que ele adquire ao ser domado, destina ainda mais importância aos feitos humanos, assim como indica esse produto como uma base que comporta amplas possibilidades de uso. A primeira estrofe do poema evidencia, ainda, a implantação de residências que mobilizam o adensamento e que oferecem novos contornos, novos caminhos do ar, novos acessos da luz e do calor, aspectos com os quais o sujeito precisa rapidamente passar a lidar.

Na estrofe seguinte, “Minha rua acordou mudada./Os vizinhos não se conformam./Eles não sabem que a vida/tem dessas exigências brutas” (Andrade, 2022, p. 23), ao narrar a efetividade das mudanças, o poeta apresenta também as impermanências da paisagem, característica intrínseca a ela. Na cidade, ainda que as árvores pareçam ser indissociáveis do lugar, ainda que o traçado aparente estar muito bem estabelecido, ainda que as edificações possam se revelar como parte da história – narrativas que acompanham a concretização do planejamento fundador das estruturas locais, assim como guardam os registros da passagem dos primeiros

moradores –, tudo pode ser repentinamente alterado, seja por causas naturais, fora do controle humano, ou por decisões delimitadas pelos próprios sujeitos (Bessa, 2016). No poema, o novo dia que nasce já figura como uma mudança na paisagem. Mas as modificações encontradas pelo eu lírico não são decorrentes da alteração de uma luz, relacionada a um período do dia ou da intensidade dos sons e do movimento, característicos de um momento no qual se processariam atividades específicas, mas da mudança drástica da materialidade que antes compunha a constituição daquele fragmento de mundo.

Ao pensar a respeito da cidade e das paisagens que nela se podem construir, o efêmero e o transitório ocupam uma posição mais duradoura do que a própria ideia de permanência. O vir-a-ser, que a todo momento modifica o sujeito e o mundo, constitui a referência que geralmente se busca na estaticidade (Aires, 1941). Ainda assim, a falta de controle sobre os acontecimentos figura como uma das mais expressivas angústias humanas. Ela revela a fragilidade e a condição volúvel na qual se encontra a vida do sujeito e dos objetos que o cercam. Esse incômodo já corrente foi acentuado no contexto das transformações urbanas. A cidade moderna provocou a acelerada convergência de movimentos de mudança, que intensificavam os estímulos nervosos e que ocasionavam uma descontinuidade acentuada nos simples gestos diários, como o olhar, o ouvir, o tocar. Cada alteração se processava de forma muito mais rápida e, com isso, a imprevisibilidade, já compreendida como uma condição da vida, começou a integrar as impressões com mais destaque. Assim, a acentuação das alterações passou a exigir que o sujeito se tornasse capaz de elevar a sua elasticidade, sua possibilidade de adaptação ao diferente e ao novo, para lidar diariamente com as mudanças, apreendê-las como parte do seu mundo (Simmel, 1973).

Embora o contexto ressalte a dificuldade e o estarrecimento que se estabelecem diante das modificações, o eu lírico apresenta uma perspectiva diferente em relação à exibição da cidade que incorpora uma nova pele. No trecho “Só minha filha goza o espetáculo/e se diverte com os andaimes,/a luz da solda autógena/e o cimento escorrendo nas formas” (Andrade, 2022, p. 23), essa personagem isolada, que já se forma na conjuntura de inovações, é indicada como aquela que apresenta uma leitura de deslumbramento em relação a elas. Diante disso, ressalta-se que a percepção se mostra sempre múltipla, incapaz de conter todos os detalhes alcançáveis e, por esse motivo, elaborada com base em recortes, seleções e organizações que recorrem às

referências culturais e sociais do sujeito, faz com que as paisagens construídas por ele sejam formações únicas, inéditas a cada ser e em cada contato (Cauquelin, 2007). As novas exigências brutas impostas pela cidade são recebidas por essa personagem de forma positiva. Se a cidade moderna molda e cultiva os corpos que chegam tardiamente a ela, aqueles que se formam em contato com a sua matéria e com o seu conteúdo podem ser capazes de se apresentar com uma sintonia mais natural, adaptação ou ingenuidade, que os poupam, em alguma medida, do incômodo em relação à avaliação do contexto de constantes transformações (Moreno; Vago, 2011). O espetáculo experienciado pela filha do eu lírico faz menção à novidade das cores presentes na luz da solda e nas formas e texturas proporcionadas pelo emprego do cimento que escorre nas formas. Trata-se de um acontecimento que fornece protagonismo à matéria. A presença dos andaimes, que indicam um crescimento vertical das edificações, assim como o emprego da tecnologia, em virtude da utilização de metais e do cimento na construção civil, revela o avanço do progresso, que chegava às estruturas residenciais e às ruas antes pacatas.

Por meio dessa representação, o poeta revela a persistência do mito do progresso social, científico e tecnológico, assim como os efeitos da modificação do espaço e da passagem do tempo, que se manifestam de forma acelerada na matéria incorporada nas estruturas da cidade. A resignação e o contentamento diante do imutável figuram como processos que se integraram ao cotidiano das cidades modernas, com destaque a Belo Horizonte, e designaram uma especificidade que se tornaria, então, algo frequentemente notado nelas. Trata-se das incertezas que se dividem entre a surpresa do inesperado e a impotência diante do que foge ao controle (Moreno; Vago, 2011). As sensações que tangenciam a pele, que chegam pelo toque, que despertam o olhar e que mobilizam o corpo, passam a propor ao sujeito a descoberta das dimensões dessa cidade sempre nova, que se antecipa à apresentação de possibilidades de percepções renovadas.

4.3 O tangenciamento das espessuras da cidade

Em sua inteireza, o sujeito é equipado para se relacionar com as qualidades táteis das paisagens. Elas chegam ao corpo como infiltrações que demonstram as impressões que vêm de fora. O tato, abertura por meio da qual essas qualidades são essencialmente acessadas, mobiliza todo o corpo e proporciona o contato físico mais próximo entre o sujeito e o meio,

tangenciando de forma direta as espessuras do mundo. Pele, mãos, pés e até mesmo os olhos atuam como partes que recebem os estímulos oferecidos a esse sentido, assim como o buscam. Nas especificidades do tocar e do ser tocado, do sentir fisicamente e do desvendar, o mundo relembra ao sujeito que não haveria cores, sons, odores e sabores sem que, para isso, houvesse também corpos coloridos, sonoros, odorantes e gustativos; todos eles manifestados, entre outros modos, sob uma conformação tátil (Le Breton, 2016).

Essa relação entre corpos exerce um sensível domínio sobre duas categorias de percepção: o espaço e o tempo. A associação ao espaço é mais direta, uma assimilação imediata, afinal a facilidade de compreendê-lo vem de sua própria natureza palpável. A vinculação ao tempo, no entanto, necessita de intermediários, nesse caso, as materialidades que compõem a paisagem. Conforme observado, o corpo corresponde a uma extensa e complexa superfície de contato. Por intermédio dele é possível interagir materialmente com o tempo, tocá-lo. “Um seixo rolado polido pelas ondas é um prazer para as mãos, não apenas por sua forma suave, mas porque ele expressa o lento processo de sua formação; um seixo perfeito na palma da mão materializa a duração, é o tempo que foi transformado em forma” (Pallasmaa, 2011, p. 53-55). Assim, a superfície dos objetos guarda o registro das ações empreendidas sobre eles e, portanto, conserva, em certa medida, a história do seu uso.

Na experiência da paisagem, essas especificidades figuram como uma forma distintiva do tato e dos estímulos correspondentes a ele em relação aos demais sentidos e às particularidades que os sensibilizam. O contato com as “incontáveis peles” do mundo viabiliza uma apreensão sensível a respeito daquilo que o constitui (Le Breton, 2016, p. 203). Em virtude dessa sensibilidade, as modificações que se processam no conteúdo e na forma arquitetônica e urbana promovem expressivos impactos – são eles, destacadamente, sensoriais, táteis. Isso porque, diante de um mundo que não congrega delimitações precisas, formado por uma trama de estímulos, conflitos e organizações distintas, o sujeito busca formas práticas de se situar nele. A noção de inserção no mundo surge com base na relação com a matéria e no contato direto entre corpos. Assim, os limites físicos passam a figurar apenas como atalhos que direcionam aos limites do sentido e, portanto, uma complexa decifração existencial busca resposta na comunicação corporal (Pallasmaa, 2011).

Ao recorrer aos limites cutâneos como uma forma de apaziguar o conflito interior, o sujeito

busca criar um sentimento de unidade. No entanto, quanto mais fragmentado o mundo se encontra, mais difícil se torna essa conformação. “Se a pele do mundo se desfigura, o sujeito ao contrário se retrai sobre a sua para tentar fazer dela seu refúgio, em um espaço que ele controla na falta de controlar seu entorno” (Le Breton, 2016, p. 213). Assim, a individualização, e não a integração, se torna mais recorrente. Uma vez que, diante dessa tendência, o contato com os outros corpos torna-se uma instância em progressivo apagamento, a reserva pessoal que envolve o sujeito fica mais extensa, aumentando a fronteira em relação aos corpos materiais. Cada envoltória da cidade que se despoja da sua instância temporal e espacial, daquilo que aproxima o ser do mundo no qual vive, contribui para acentuar a individualização (Le Breton, 2016).

Em Belo Horizonte, ao longo da década de 1930, a expansão urbana e as modificações da cidade, que ocorreram de forma dissociada de uma continuidade estruturada em um sistema de crescimento planejado e coerente, criaram inevitáveis cisões no conjunto estético e organizacional da capital (Andrade, 2004). A ruína, fundamental para o sujeito, mostrava-se, assim, uma impossibilidade. Essa figura refere-se a uma explicitação do processo no qual os produtos da criação humana são novamente incorporados pela natureza, e também como uma analogia ao destino de toda matéria. O “efeito trágico, mas não triste” da ruína designa a destruição como parte da existência do destruído, e não como um fator externo, e, com isso, apresenta uma referência transitória da existência (Simmel, 2005, p. 139). No caso de Belo Horizonte, a antecipação precoce do fim das coisas tornou-se atuante não apenas em rápidas mudanças das tatilidades da cidade, como também no deslocamento da orientação pessoal em relação à sua própria duração. A matéria e forma da cidade passavam a propor ao sujeito um novo modo de lidar com o tempo e com o espaço, com as noções de transitoriedade e de mudança. Por meio das espessuras e dos relevos da cidade, evocados pela representação de Drummond (2022) no poema *Uma rua diferente*, nota-se a importância do sentido manifestado pelo contato com o tocante e com o tocável, capaz de integrar ou de distanciar o sujeito da realidade que ele identifica como parte da sua composição.

O ato de tocar sintetiza uma forma de se sentir no mundo. As coisas se postam como prolongamentos do corpo e o corpo se configura como prolongamento do mundo, de modo que tocar o outro corresponde a tocar-se (Merleau-Ponty, 1999). Por outro lado, “[a] abolição do

tato faz desaparecer um mundo doravante reduzido exclusivamente ao olhar, isto é, à distância e ao arbitrário, e principalmente à miragem” (Le Breton, 2016, p. 215). São diversos os motivos para considerar que a ausência desse contato se torna danosa à dialética com o espaço. A falta da possibilidade de provar a solidez dos próprios movimentos e a tangibilidade do entorno gera uma certa paralisia, um incômodo que anestesia o corpo, uma perda do sentido de presença, que leva o sujeito a se tornar uma parte dissoluta no espaço, deslizando em uma espécie de ausência de gravidade (Le Breton, 2016). Nas cidades contemporâneas, nota-se a existência marcante da utilização de materialidades que prezam pouco pela instância do contato, oferecendo uma experiência pauperizada em relação aos volumes, texturas, contornos, pesos e temperaturas do material, bem como ao seu ciclo de sobrevivência e de envelhecimento. Dessa forma, quando retiradas as texturas e a ação espaço-temporal sobre os materiais, a cidade passa a servir a um corpo modelo, o corpo ideal, ao invés de servir à diversidade que nela existe. A homogeneização das superfícies, a negação das qualidades inerentes aos materiais e a sua rápida substituição gera não só um conjunto com ligações frágeis, como também um ciclo insustentável de produção e gestão dos produtos (Pallasmaa, 2011).

Assim, pensar em construções ou reconstruções do espaço urbano implica realizar alterações na relação entre corpos. O estabelecimento da compatibilidade humana com a cidade necessita de uma dedicação ao modo como se delineiam os seus relevos e se recobrem as suas superfícies. Como partes das referências externas ao corpo, que compõem a experiência da paisagem, os estímulos que alcançam o tato fornecem ao sujeito a anuência do habitar, um sentimento de figurar como parte daquilo que o cerca, e não apenas como um ser que, no curso das suas atividades, realiza movimentos independentes do seu contexto (Le Breton, 2016). Uma vez que as elaborações vinculadas à arquitetura e ao urbanismo não só interagem, como também afetam o corpo e o comportamento humano, é necessário que elas possam ser capazes de transcender o mero funcionalismo, para viabilizar um contato sensível com as estruturas que cotidianamente povoam o mundo do sujeito (Pallasmaa, 2011).

A noção do contato com paisagens aprazíveis corresponde, frequentemente, a uma apreensão sensória e perceptiva que demanda um conjunto de condições que despertam, no contato com a externalidade, um cosmo vivo e vibrante (Collot, 2015). Sentir-se bem no espaço solicita o aconchego do lar ou dos ares surpreendentes do desconhecido, a textura amigável que convida

ao toque, a segurança e a alegria muscular proporcionadas pelo mundo que se posta sob os pés e que se encontra no entorno do corpo. Uma coleção de aspectos que agregam e não repelem, e que, em sua ausência ou presença, modificariam também a experiência (Pallasmaa, 2011).

Uma boa imagem ambiental oferece a seu possuidor um importante sentimento de segurança emocional. Ele pode estabelecer uma relação harmoniosa entre ele e o mundo à sua volta. Isso é o extremo oposto do medo que decorre da desorientação; significa que o doce sentimento da terra natal é mais forte quando esta é não apenas familiar, mas característica (Lynch, 2018, p. 5).

São formulações que, muitas vezes, surgem nas cidades como concessões pontuais que atuam como paliativos para tornar os espaços menos distantes das pessoas – gentilezas urbanas como áreas sombreadas, que proporcionam refrigério à pele; calçadas acessíveis, que oferecem uma mobilidade regular aos diferentes corpos; mobiliários urbanos, que utilizam materialidades adequadas à temperatura do contato e que viabilizam pausas de descanso. No entanto, uma vez que figuram como características basilares para auxiliar na conformação de uma vida urbana que se processe com qualidade diária, é necessário que essas “concessões” alcancem uma escala maior e mais integrada. Explorar, na produção das cidades, elementos que sejam estímulos ao tato notabiliza a possibilidade de realizar investigações para além do imediato, de imergir em aprofundamentos naquilo que parece superficial e de criar paisagens que trabalham as espessas sensibilidades que se abrem diante do mundo estendido entre o interior e o exterior do ser (Bachelard, 2001).

O CHEIRO DAS DISTINÇÕES

Passo numa rua. De uma padaria sai um cheiro a pão que nauseia por doce no cheiro dele: e a minha infância ergue-se de determinado bairro distante [...]. Passo numa rua. Cheira de repente às frutas do tabuleiro inclinado da loja estreita; e a minha breve vida no campo, não sei já quando nem onde, tem árvores ao fim e sossego no meu coração, indiscutivelmente menino.

PESSOA, 2011, p. 267

As transformações das estruturas da cidade planejada, que incorporaram notável expressão desde a década de 1930, explicitavam, por um lado, as tentativas de reestabelecer uma ordenação consistente, e, por outro, as fragilidades da infraestrutura da capital. Na medida em que a população crescia em ritmo rápido e as ações para viabilizar áreas adequadas para comportá-la não acompanhavam essa aceleração, acentuavam-se as disparidades sociais. Dessa forma, desigualdades já existentes na cidade desde a sua fundação passavam a alcançar domínios mais amplos, sob uma forma segregativa que compreendia a cidade em diferentes níveis: espacial, social, econômico, cultural (Penna, 1997).

Nos anos que seguiram, diversas ações administrativas tentaram conservar o percurso de Belo Horizonte em uma orientação voltada à modernização e ao progresso. Na gestão do então prefeito, Juscelino Kubitschek (1940-1945), iniciava-se uma nova tentativa de reestruturação urbana. A partir dela, intencionava-se concluir as estruturas ainda inacabadas da zona urbana, além de urbanizar a zona suburbana, de modo a expandir o progresso material da cidade. Muito embora, naquele período, a administração municipal tivesse destinado importância a abastecer com infraestruturas as áreas que extrapolavam os limites da zona urbana, o histórico crescimento da cidade no sentido periferia-centro, em contrapartida aos investimentos no sentido centro-periferia, havia delineado um contexto de disparidades substanciais que se mostrava de difícil resolução (Borsagli, 2016). Além disso, a especulação imobiliária e as ações de higienização do espaço social em expansão, em muitos casos, resultavam no desalojamento de classes populares, que forneciam espaço para a apropriação das elites e da classe média da cidade, e, assim, reforçavam a conjuntura desigual (Carvalhais Junior, 2013). Os cheiros presentes na capital entre o final da década de 1930 e os primeiros anos da década de 1940 figuram como referências das distinções e das correspondências que a conformavam, produzidas no contexto contraditório e ambíguo com o qual os seus habitantes lidavam cotidianamente.

Na obra *Rola-Moça*, João Alphonsus apresenta em três instâncias – um sanatório, a vida comum de um homem de classe média e uma ocupação à beira da extinção – distintas dimensões da cidade que se tornava enfaticamente desigual, mas que comportava os diferentes na sua totalidade. “Em *Rola-Moça* o que une todos esses universos é o próprio tecido urbano, lugar vivo e rico em contrastes, pulsando um avanço progressista que parece inexorável [...]” (Guimaraens, 2015, p. 14). Conforme apresenta a sua leitura acerca da realidade

belo-horizontina, o autor explicita, nas espacialidades e experiências diversas, outras tantas paisagens que nela surgiam. Assim, com foco na zona urbana da cidade, utilizam-se os demais universos para ressaltá-la pelo contraste.

5.1 Emanações urbanas

Tênue e difusa atmosfera, sem extensão precisa, o cheiro pode ser aludido a um elemento que flutua na paisagem desmembrado de sua fonte. Ele imprime a ela uma tonalidade afetiva balizada por significações que toma emprestado e, por isso, é frequentemente associado à revelação da interioridade e do conteúdo dos elementos, como um atestado de sua intimidade (Le Breton, 2016). O cheiro é também um ativador de emoções, capaz de despertá-las rápida e intensamente. Essa celeridade contribui para que ele seja profundamente ligado a experiências de repulsa e de prazer, suscitadas de imediato, no instante do contato. Os dados olfativos podem surgir, na paisagem, como adensores das suas características, referências de distinção, de identificações, de segurança, de acesso à memória e de impacto imediato (Pallasmaa, 2011).

Em relação às cidades modernas, é possível identificar, com base nos cheiros, importantes registros de sua história, assim como da sociedade que as integrava. Nelas, no entanto, esses estímulos passaram a ser tratados de uma forma peculiar. Nos centros urbanos modernos, em decorrência da alta densidade demográfica, de um certo afastamento da natureza – que, domada, passava a se tornar cada vez mais exígua na vida cotidiana das pessoas – e da incorporação de discursos higienistas, tornava-se desejável, mais do que explorar os cheiros, criar uma assepsização das sensorialidades (Le Breton, 2016).

A mudança da sensibilidade olfativa estabeleceu um temor acerca das emanações desagradáveis, que antes eram apenas indicadas, mas, depois, tornaram-se temidas. Isso porque desde o século 18 era comum considerar que as emanações dos corpos corrompidos poderiam provocar doenças e pestes aos que as sentiam por meio do olfato. Dessa forma, o pavor ante o cheiro estabeleceu, no imaginário, uma repulsa às aglomerações humanas, e, com isso, as práticas sanitaristas foram incorporadas à reforma e construção das cidades e perduraram mesmo após a desmistificação da ideia de contágio pelo cheiro. No entanto, deve-

se considerar que, embora os saberes tenham sido essenciais para difundir as novas relações que passavam a ser estabelecidas com esse estímulo, foi na ascensão da noção de indivíduo e no fortalecimento do Estado que ocorreu a drástica modificação da tolerância olfativa. Em relação à primeira indicação, observa-se que a funcionalização dos espaços privados extinguiu a combinação de cheiros que transitavam nas gradações da intimidade. A compartimentação da moradia, que conseqüentemente associa o cheiro a uma certa permissividade do contato – os mais acessíveis nas áreas sociais da residência e os mais restritos nas áreas íntimas –, definiu com precisão quais eram os cheiros privados e contribuiu para que eles fossem recebidos com repulsa no espaço urbano. Em relação à segunda indicação, nota-se que a instauração de um poder centralizado contribuiu para que, por sua força, ele fosse capaz de influenciar tanto na vida da população quanto no controle dos seus corpos (Corbin, 1987).

Desde então, o cheiro passou a ser avaliado com base em uma certa hiperestesia – uma transformação das sensações ordinárias em sensações dolorosas. Além disso, ele também se tornou uma explicitação da segregação social na medida em que atingiu uma dimensão mais profunda: o cheiro passou a ser identificado como um indicativo de garantia da saúde física associada à integridade moral. A tolerância ao cheiro, quando vinculado a necessidades do desenvolvimento e do progresso, no entanto, demonstrava que as concepções que o circundavam haviam passado a se apoiar mais na diferenciação social do que na identificação de algum perigo que indicasse a necessidade de afastá-lo (Le Breton, 2016).

Em Belo Horizonte, na década de 1940, a expansão industrial e o crescimento socioeconômico, que voltava a ser impulsionado após as desestabilidades, em nível internacional, decorrentes da Segunda Guerra Mundial, além do aumento do contingente populacional, davam continuidade à expansão urbana da década anterior (Lemos, 2010). No entanto, muitos problemas se acumulavam, devido a essas e tantas outras questões críticas que geralmente acometem uma cidade em rápido crescimento. Diante deles, na gestão do então recém indicado prefeito, Juscelino Kubitschek, foi assinalada a necessidade de uma revisão do planejamento urbano de Belo Horizonte. O discurso modernizador surgia, assim, renovado. Nessa perspectiva, as ações deveriam compreender a construção de novos bairros, o asfaltamento de ruas e avenidas e os serviços de saneamento, pautados nos preceitos de modernidade e progresso, e obedecendo a sempre presente tríade de circulação, embelezamento e higiene (Cedro, 2006).

O prefeito, atualizado com as progressões urbanas que se processavam nos Estados Unidos da América e na Europa, e determinado a realizar uma administração marcante, que se destacasse pelas ações modernas, demonstrava a intenção de possibilitar que Belo Horizonte acompanhasse satisfatoriamente a nova realidade social, na qual o automóvel se tornava cada vez mais presente. O crescimento da frota de veículos ocorrido na década de 1940 havia transformado os carros particulares em um hobby social e, com isso, pressionava a cidade a se adaptar a uma nova forma de organização. No entanto, a largura das vias, que na época da implantação da capital era considerada satisfatória e mesmo admirável, já não parecia suficiente para a quantidade de veículos que se imaginava comportar. Esse problema se mostrava ainda mais extremado na zona suburbana, cujas ruas eram mais estreitas e, portanto, diante dessa leitura, necessitavam ainda mais de uma intervenção. Esse fato, acompanhado da então percepção a respeito das estradas de ferro, que passaram a ser consideradas insatisfatórias para atender às aspirações ressaltadas por Kubitschek, em virtude da sua rigidez em horários, paradas e distâncias, fazia com que as propostas de ampliação das estradas de rodagem fossem feitas ainda mais notáveis (Figura 21) (Carvalhais Junior, 2013).

Se, por um lado, a criação de amplas vias, assim como o alargamento das demais, possibilitava arejar o espaço público e diluir os cheiros incômodos da multidão, por outro lado, a maior concentração de veículos ocasionava, por consequência, uma elevação da queima de combustíveis fósseis e da emissão de gases poluentes na cidade, e agregava, com mais ênfase, o cheiro de poluição a ela. A capital, que, em virtude do seu aspecto salubre, do seu clima seco e frio e da abundância de ar puro – quase sempre atrelado à ausência de cheiros –, em seus primeiros anos havia atraído um expressivo número de pessoas enfermas, que a buscavam para a realização de terapias climáticas, aos poucos perdia essas condições (Diniz, 2022).

Além da ampliação de vias, os principais objetivos do processo de modernização ocorrido naquele período incluíam também a conclusão das demais estruturas que integravam a zona urbana, assim como a implantação de avenidas radiais que forneceriam acesso a ela, e a incorporação de ações que incentivassem o crescimento urbano. Na leitura elaborada pela administração da cidade, Belo Horizonte se encontrava limitada nas demarcações do plano geométrico. Acreditava-se, portanto, que seria necessário forçar a sua expansão, por meio do enrobustecimento das suas estruturas, para que, dessa forma, ela pudesse se mostrar como a

Figura 21 - Trilhos.



Nota: Os trilhos que por muito tempo figuraram como a mais importante e moderna estrutura de circulação, já gastos pelo uso, perdiam o seu protagonismo para as estradas de rodagem. Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista.

capital de um grande Estado como Minas Gerais (Carvalhais Junior, 2013). Assim, novamente a cidade se convertia em um canteiro de obras e, talvez, essas possam ter sido – não só naquele momento, como ao longo de sua história – as ações que fizeram despertar os seus cheiros mais característicos. Cada cidade abriga os seus cheiros próprios, sua geografia olfativa, e, em Belo Horizonte, a terra revolvida, o pó das pedras, o suor dos trabalhadores foram elementos presentes ao longo de todo o seu percurso, que produziram cheiros peculiares arraigados à cronologia da capital.

Dentre as muitas obras realizadas na zona urbana, como a substituição dos paralelepípedos por asfalto nas Avenidas Santos Dumont e Paraná – medida destinada à circulação e ao embelezamento –, o asfaltamento e o prolongamento da Avenida Afonso Pena obtiveram destaque em razão de uma particularidade da avenida. Havia, entre a população, o receio de que a substituição do calçamento danificasse os fícus, que se estendiam ao longo da via e atribuíam a ela sua identidade. No entanto, ao contrário do que era especulado pela opinião geral, as árvores não foram afetadas (Carvalhais Junior, 2013). Ao longo de toda a Avenida foram criadas duas faixas de pavimentação, com o objetivo de proteger a vegetação (PBH, 2023). O acontecimento, no entanto, suscitou manifestações críticas por parte de Juscelino Kubitschek, em relação ao receio dos belo-horizontinos. Ele atribuiu o incômodo manifestado por eles a um tabu comum em cidades do interior. Mas, ainda que tenha sido essa a análise explicitada pelo então prefeito, ela também “demonstrava que o progresso podia conviver com o passado, desde que este se fizesse representar pelo elemento natural, e não pelo construído” (Carvalhais Junior, 2013, p. 356).

Belo Horizonte parecia, assim, se conformar como uma capital que nunca conservaria o cheiro do passado, comumente presente nas cidades que acumulam décadas de vida – as notas olfativas que caracterizam aquilo que é antigo; dificilmente descritíveis, mas imediatamente identificáveis. Isso se devia ao fato de que as estruturas da cidade se encontravam em constante mutação. Em um relatório elaborado pelo próprio prefeito ao então governador Benedicto Valladares, ele explicitava essa característica: “[e]m Belo Horizonte [...] os impulsos de progresso não permitem repouso à administração: novas imposições na ordem geral de sua evolução, desafiam constantemente a atenção, a vigilância, a iniciativa dos responsáveis por ela” (PBH, 2023, p. 3).

Os investimentos destinados a manter a salubridade da cidade também foram significativos naquele período. Eles se concentraram, sobretudo, na canalização dos córregos. Essa opção visava solucionar o grave problema de enchentes que continuamente atingiam a capital, além de contribuir para viabilização da salubridade, uma importante base conceitual do projeto formulado pela Comissão Construtora e corroborada pela então gestão municipal (PBH, 2023). Antes da construção da capital, ainda na época em que o sítio abrigava o Arraial do Curral Del Rei, os cursos d'água percorriam livre e tranquilamente o seu leito natural. Eles, que figuraram como um atrativo para a escolha do local que passaria a comportar o centro político e administrativo mineiro, eram, naquela época, motivo de orgulho para os antigos moradores. Porém, desde a implantação da cidade, já se verificava o despejo incorreto de efluentes, que eram direcionados diretamente aos córregos, e, assim, comprometiam a qualidade das águas antes tão aclamadas (Borsagli, 2016).

Figura 22 - Trecho da canalização do córrego do Leitão entre as ruas Gonçalves Dias e Alvarenga Peixoto em Belo Horizonte (MG).



Adaptado pela autora. Fonte: Gines Gea Ribera (retirado do Arquivo Público Mineiro), 1931.

Embora entre a inauguração da capital e as duas décadas seguintes os cursos d'água tivessem sido mantidos em seu leito natural, a partir de 1920 diversos deles foram retificados e canalizados em concordância com o traçado previsto pelo planejamento da cidade (Figura 22). Essas medidas almejavam preparar as estruturas de Belo Horizonte para o futuro, uma vez que, mediante o eventual crescimento urbano, a canalização facilitaria a abertura das vias projetadas, assim como a ocupação dos quarteirões previstos. Nas delimitações da zona urbana, o primeiro curso hídrico retificado e canalizado foi o ribeirão Arrudas, cuja conclusão da obra ocorreu no início da década de 1930. Os córregos Acaba Mundo, Serra e Leitão, que desaguavam nesse ribeirão, também passaram por esse processo, inicialmente em canalização aberta. No entanto, as medidas infra estruturais adotadas não foram suficientes para encerrar os conflitos da cidade com as suas águas. Os problemas mais recorrentes ainda diziam respeito aos transbordamentos – a exemplo do córrego Acaba Mundo, que, nas épocas de chuva, ao realizar o seu percurso entre o bairro Funcionários e o Parque Municipal, deixava nesses locais um rastro de destruição, além do mau cheiro, proveniente do descarte irregular do esgoto (Borsagli, 2016).

Foi, no entanto, na década de 1940 que os trabalhos de canalização atingiram o seu ápice. A administração da cidade afirmava que todas as correntes d'água da área central haviam sido, àquela época, canalizadas e retificadas (PBH, 2023). No entanto, o crescimento populacional vertiginoso e a intensa impermeabilização da cidade converteram esses córregos em emissários de esgoto, que passaram a se manifestar como problemas mais intensos na medida em que transbordavam e marcavam em cheiros o produto das ações. A canalização e o aterramento, que visavam dissipar os locais considerados insalubres, não contiveram a força das águas e nem dissiparam aqueles problemas da cidade (Borsagli, 2016). Mesmo quando os cursos d'água eram mantidos escondidos, em uma considerável distância da superfície, os cheiros, estímulos impossíveis de controlar, atestavam as condições sanitárias da cidade.

As obras, realizadas para ordenar as águas presentes na zona urbana, foram prioritárias em relação a outras áreas da cidade. Esses cursos, no entanto, formam uma continuidade, conectados a uma extensa rede. Assim, as medidas localizadas mostravam-se ineficientes: se a retificação e canalização dos córregos, bem como os investimento em obras de esgotamento sanitário, eram mais abrangentes na zona urbana, na zona suburbana, cujas ações eram menos

incisivas, havia a enfática presença de problemas sanitários. Diante da ausência de emissários de esgoto em muitos pontos dessa última área, os efluentes eram descartados diretamente nos cursos d'água e, assim, o problema se estendia por todo o seu percurso (Borsagli, 2016). Os indesejáveis cheiros se dissipavam sem convite pela zona urbana, como uma manifestação das carências do restante da capital que se destinava a incomodar o olfato do centro de poder.

5.2 Osmologias da cidade em *Rola-Moça*

A obra *Rola-Moça*, segundo romance de João Alphonsus, publicada em 1938, também figura, assim como *Totônio Pacheco*, como um romance de 1930. Nela, o autor fornece expressivo destaque ao espaço físico de Belo Horizonte, que surge na narrativa como o elemento articulador. Alphonsus repete, dessa vez de forma mais incisiva, um feito iniciado em seu romance anterior: a construção de um texto que funde as disparidades ao invés de apresentá-las diretamente como lados opostos de uma mesma realidade. No romance *Rola-Moça*, o autor destina atenção aos limites móveis da zona urbana belo-horizontina e, assim, fornece demonstrativos das distintas estruturas e modos de vida que se processavam na cidade em rápida expansão, composta por diversas desigualdades (Bueno, 2001).

Três histórias se conectam nessa obra: a de Anfrísio, homem de classe média, proprietário de uma casa moderna situada nos limites entre a zona urbana e a zona suburbana da cidade; a de Clara, jovem rica do Rio de Janeiro, que se desloca para Belo Horizonte em busca de tratamento para a tuberculose; e a dos moradores da periferia, que vivem em condições precárias e que são constantemente assombrados pela iminência do desalojamento por parte dos proprietários legais dos terrenos que eles ocupam, com o objetivo de ceder espaço a residências mais nobres, como a de Anfrísio, em resposta ao crescimento da cidade (Bueno, 2001). O espaço físico central, por meio do qual todas as histórias se conectam, a Serra do Rola-Moça, é transposto pelo autor para a localização do bairro de Lourdes, com o objetivo de enfatizar as relações presentes nas gradações da cidade (Guimaraens, 2015).

Em carta destinada a João Alphonsus, redigida em maio de 1938 por Mário de Andrade, o poeta paulista ressalta esse trânsito por situações paralelas, que conformam o romance multifacetado, como uma fragilidade da obra. Por outro lado, ele ressalta a distinta capacidade

do autor de representar paisagens sensíveis. Essa especificidade da escrita de Alphonsus fornece a dimensão inconclusa das conjunturas, que figura como a potencialidade permissiva, por meio da qual cada leitor é instigado a completar essas partes.

Haverá, me parece uma certa falta de unidade no seu livro, porém mesmo essa falta de unidade se disfarça muito bem numa qualidade que você tem como poucos entre nós: o sentimento de paisagem. É curioso mesmo: você não descreve, raro nem um detalhe bem objetivo da paisagem, seus detalhes são... deixando a gente criar para si a objetividade da paisagem. “A cidade em baixo”, “o sanatório iluminado”, “O vento” etc na verdade não descrevem nada em sua vagueza objetiva, mas, melhor que isso, há um sentimento paisagístico que me parece notabilíssimo e sempre duma força, duma sutileza, dum apropositado magistrais (Andrade, 1938 *apud* Guimaraens, 2015, p. 13).

Com base nessa história tripartida, divisão que orienta a apresentação da obra nesta dissertação, João Alphonsus fornece contornos concretos à sua intenção de apresentar, de forma harmoniosa, a totalidade composta pelos diferentes, na medida em que move as disparidades a um espaço fisicamente restrito. Assim, ele amplifica as dimensões sociais e estruturais que conformam a sua representação a respeito da capital (Bueno, 2001). Utilizada para pensar esse mundo por meio da sua olfação, ou seja, de uma *osmologia*²¹, *Rola-Moça* evidencia, em um “conjunto de contas desiguais”, como em um colar de pérolas barrocas, algumas das tensões persistentes na cidade (Guimaraens, 2015, p. 14).

5.2.1 A cidade e a cidade²²

Anfrísio. O primeiro dos personagens, bacharel e poeta frustrado, tem a sua residência fixada no limiar das mudanças. Na maior parte da narrativa ele se encontra nesse espaço, em um certo estado de apatia, assistindo ao processo de urbanização da cidade, além da remoção da favela na ladeira do Rola-Moça, que aos poucos daria lugar ao bairro de Lourdes, no qual a sua residência figurava como a indicação inicial do movimento de mudanças (Guimaraens, 2015). Da varanda do seu sobrado, construído com a moderna tecnologia do concreto armado

21 *Osmologia* é um termo utilizado por David Le Breton (2016) para designar uma forma de investigar o mundo por meio dos cheiros nele presentes.

22 O título faz menção ao livro homônimo, de China Miéville, que trata de duas cidades distintas que ocupam o mesmo espaço geográfico, mas com constituições diferentes.

e das esquadrias de ferro, ele podia observar tanto a zona urbana da cidade quanto aquela aglomeração que crescia em um ordenamento contrastante com a área planejada da capital. A proximidade entre esses mundos que pareciam tão diversos fazia com que a cidade oficial avançasse sobre a cidade informal, habitada pelos grupos marginalizados da sociedade. No entanto, naquele espaço-tempo intermediário, em que a primeira ainda encontrava os meios de prevalecer sobre a segunda, ambas coexistiam (Alphonsus, 1976).

O bacharel sorriu. E olhou para baixo. Para a cidade se estendendo por declives, se perdendo atrás dos morros, se erguendo no centro em cubos sem telhados. A cidade avança na direção de sua varanda. A casa fora construída dentro da confusão dos barracões de taipa ou adobes, entretidos por inúmeros atalhos como caminhos de formigas. Morava ali há alguns meses e só agora estavam abrindo a sua rua, cavando-a reta e plana, impondo uma geometria à desordem da terra precariamente habitada. Para tal a cidade avançava derrubando os casebres. Seu sobrado amarelo era a sentinela avançada da urbanização inexorável. Entre ele e o casarão cinzento plantado a meia encosta da serra, pululam ainda uma população anônima e prolífica. Restos de um bairro pobre, onde já haviam existido para mais de mil moradias, para mais de dez mil habitantes, vida provisória em habitações provisórias à margem da cidade, em terrenos que até então a prefeitura não cuidara de vender (Alphonsus, 1976, p. 49).

O personagem mostrava-se recorrentemente acometido por uma destacada impotência diante da fragilidade daquela população que, ele sabia, logo perderia o tecido da sua vida, sua moradia e seu lugar de referência na cidade. No entanto, a condição observada sobressaltava nele apenas a indiferença. Para Anfrísio, aquele fragmento da capital já se encontrava fadado à destruição, e desapareceria sem memória e sem drama. O contato estabelecido por esse personagem com a população da ladeira do Rola-Moça, assim como com sua condição material era quase sempre distante. Da janela do seu sobrado, ele acompanhava as cenas da lavadeira que despejava a água da cisterna junto às roupas em uma bacia enorme; dos meninos que se misturavam a cães em jogos de futebol nas ruas de terra; das exíguas moradias com interiores desnudos que lhe pareciam furnas; dos terrenos que após a chuva eram lavados pelo escorregamento do solo; da água deslocada para regar a pequena horta que produzia verduras e legumes a serem vendidos no centro da cidade. Imagens odorantes de trabalho e de demarcação social. Isso porque, como reflexão imediata do mundo, na cultura ocidental, os cheiros são frequentemente utilizados como estímulos de diferenciação. O modo de vida, a alimentação e a natureza das vestimentas habitualmente usadas circundam o sujeito e o espaço de cheiros muito particulares que a sociedade se encarrega de categorizar (Le Breton,

2016). Nas observações de Anfrísio, as imagens odorantes também contribuíam para o seu distanciamento em relação ao contexto visto.

Apesar de acompanhar – ainda que com certo afastamento – a rotina que se desdobrava na ladeira do Rola-Moça, ele criava as suas paisagens, preferencialmente, voltando-se para a área central e para o futuro da capital. Afinal, Anfrísio era um homem literário, “no sentido de quem olha a vida como espetáculo” (Alphonsus, 1976, p. 51). Por outro lado, ele, que já vivia em uma área considerada como o fim da cidade, ou como o início de sua expansão, não lidava com a mesma tranquilidade com a condição futura da sua propriedade, da matéria edificada em seu terreno e das lembranças que ele construiu ali. A implantação da sua residência havia sido o produto da remoção de outra, portanto, o receio que o assombrava era de que o mesmo o acontecesse: “[a] cidade crescia cada vez mais e a casa ideal, o seu ideal, poderia ser destruída para em seu lugar se construir um formidável edifício do futuro” (Alphonsus, 1976, p. 139). O medo das forças monetárias da cidade, que poderiam se impor sobre ele, era menos constante do que aquele que assolava as demais vidas no seu entorno. Ainda assim, o receio existia, fundamentado pela percepção de que a cidade mudava com constância e que havia incorporado uma atitude segregadora que se direcionava à agudização.

O contexto de miséria postado tão fisicamente próximo a Anfrísio gerava nele uma espécie de solidariedade, sentimento que nem em seu íntimo lhe parecia genuíno, sincero, mas muito mais vinculado à curiosidade. Ainda assim, ciente de certos privilégios que comportava, ele se dispunha a auxiliar algumas famílias a lidar, juridicamente, com seu processo de desapropriação, sempre iminente. “Há empatia com o sofrimento na morte, há simpatia com o sofrimento dos pobres, mas sempre de um ponto de vista distante, de sua varanda, afinal, sua casa era sua maior paixão” (Guimaraens, 2015, p. 14). Os incômodos em relação à situação da precariedade alheia não o atingiam diretamente, uma vez que se mostravam como manifestações que ele alcançava pelo olhar, mas com as quais não precisava conviver.

O drama consistia justamente em que nenhum daqueles aspectos miseráveis o comoviam, o *frappavam* (costumava pensar francelhamente) tanto como as misérias postas a nu em romances e no cinema. Sem grandes incômodos, por exemplo: sem mau cheiro como no filme, desejaria surpreender um quadro bem de miséria capaz de liquidá-lo por uns momentos (Alphonsus, 1976, p. 178).

Assim, a cidade da percepção de Anfrísio se conformava de modo muito distinto da cidade experienciada pela população vulnerável, ainda que ambas dividissem o mesmo espaço. Mesmo que as condições materiais fossem, em certa medida, partilhadas pela proximidade física, os pontos de vista guardavam uma distância que os faziam díspares. Mas mesmo nas raras oportunidades em que Anfrísio se deslocava para a ladeira do Rola-Moça e se aproximava daquela realidade, as paisagens possíveis, entre aquelas que ele conformava e aquelas que os vulneráveis poderiam construir, mostravam-se sempre diferentes entre si.

5.2.2 A cidade do desejo

Clara. A segunda personagem, residente do Sanatório Montanhês, também disposto na Serra do Rola-Moça, mas a certa distância da ocupação irregular e da zona urbana de Belo Horizonte, assistia os acontecimentos em ambas as porções da cidade sem, no entanto, manifestar indiferença. Em relação à vida precária dos moradores do Rola-Moça, ela ora exteriorizava repulsa, ora ternura. O seu contato com aquela porção também era predominantemente visual, mas, ainda assim, chegavam à jovem imagens dotadas de uma multiplicidade de estímulos que reforçavam a sua sensibilidade em relação ao contexto: as ruas recém abertas ainda em terra viva, a fumaça que escapava pelo telhado dos casebres, o carroceiro que subia a ladeira, o homem que cortava lenha, o ancião solitário que mantinha um galinheiro muito próximo aos fundos da sua casa (Alphonsus, 1976). Todos esses figuravam como registros coletados acerca da dinâmica da paisagem, vívidos o suficiente para despertarem sensações, mas distantes física e socialmente para mobilizar uma aproximação.

A relação da personagem com a zona urbana da cidade, no entanto, era diferente. A admiração distanciada das imagens da área central da capital convertia-se, geralmente, no desejo de acessá-las, o que quase sempre se mostrava possível. A natureza da enfermidade de Clara lhe permitia usufruir desse benefício, do qual nem todos os doentes podem dispor, uma vez que, como parte do tratamento à tuberculose, algumas visitas às praças e parques, em contato com as condições favoráveis do ar da capital, seco e frio, eram, naquele contexto, bem recomendadas. Assim, a jovem recorria à cidade com frequência, não só como parte dos cuidados à sua saúde, mas principalmente em busca da liberdade que ela não encontrava em razão da sua condição como paciente no sanatório. As manhãs experienciadas por Clara no

bairro Funcionários eram marcadas pelo movimento dos bondes, automóveis e pedestres que conformavam um contingente sonolento direcionado às ocupações do início do dia. Naquele período, o ar encontrava-se impregnado por “conversas com cheiro de café, raro de café com leite” (Alphonsus, 1976, p. 45). Aqueles que, no entanto, podiam estender o sono por algumas horas ao longo da manhã, eram geralmente os residentes de ruas tranquilas que abrigavam algumas casas de burocratas, nas quais o embrulho do padeiro ou mesmo o quilo da carne – dispostos nas soleiras das janelas, nos óculos dos porões, nos parapeitos dos alpendres ou nos portões – esperavam o despertar dos moradores, gerando um específico cheiro matinal. Sabe-se que as paisagens se modificam com base nas estações, nas condições meteorológicas e mesmo no período do dia, e o cheiro que nelas predominava em cada um desses momentos guardava expressiva contribuição a essa mudança. Isso porque a relatividade da sua afetação simbólica se condiciona a hábitos culturais que revestem cada atmosfera de conotações próprias e, assim, cria a possibilidade de estabelecer associações, como a vinculação das manhãs a uma suavidade agradável, por exemplo (Le Breton, 2016).

Clara, que se encontrava condicionada constantemente ao confinamento do espaço físico do sanatório e às limitações do seu próprio corpo enfermo, permitia-se, nos breves momentos de libertação, entregar-se às sensações. Em visitas à Praça da Liberdade, a jovem concentrava-se em se mobilizar apenas para sentir a pureza da manhã: “[s]orvia conscientemente pelos filtros das narinas o ar puro, o cheiro das rosas florindo com abundância, quase com excesso” (Alphonsus, 1976, p. 46). Essa apreciação em relação aos cheiros presentes na paisagem na qual ela estava inserida mostra-se recorrente. Em outra passagem, semelhante observação é realizada pela moça: “[o] cheiro das rosas novas impregnava o ar e chegava a ser intenso” (Alphonsus, 1976, p. 88). Além do contato com um estímulo que podia ser capaz de auxiliar a personagem transcender a uma condição mais favorável do que aquela em que se encontrava, observa-se também uma peculiaridade destacada por ela, que diz respeito ao modo como a cultura ocidental lida com os cheiros. Nauseantes ou perfumados, os cheiros revelam alguma medida de incômodo quando presentes no espaço público. Essa indisposição não diz respeito precisamente à sua tonalidade, mas a uma insatisfação com algo que não se pode facilmente conter, aquilo que, se disperso, torna-se inevitavelmente perceptível. O cheiro inesperadamente emaranha-se no sujeito indefeso. Os cheiros fabricados, por outro lado, são aceitos porque são dispostos na ordem dos elementos controláveis, não fogem à dominação humana. Dessa

forma, se no espaço público cultiva-se o apreço pela insipidez aromática, que pouco explora a riqueza e a variedade dos cheiros, em locais contidos torna-se desejoso recriar odores “naturais” que, submetidos a uma purificação olfativa, emulam aromas outrora dispensados (Le Breton, 2016).

A cidade da percepção de Clara, mesmo que alcançada apenas pela contemplação distante, figurava para ela como uma libertação. Ao contrário de Anfrísio, que também observava a área central de Belo Horizonte a partir da Serra do Rola-Moça, a emergência de entregar-se às sensações, intensificada em Clara pela fragilidade do seu estado de saúde, constituía aproximações corpóreas e mentais muito mais consistentes do que as realizadas pelo primeiro personagem. A sensibilidade em relação à área planejada da cidade vinculava-se à admiração de um horizonte desejado e a sensibilidade em relação à ladeira do Rola-Moça associava-se à partilha do sentimento de impermanência da vida. Assim, novamente, ressalta-se uma importante característica da paisagem: sua singularidade; sua capacidade de ser única mesmo a partir de espaços físicos compartilhados.

5.2.3 A cidade do contraste

O povo. Esse terceiro personagem, figura não como uma personalidade única, mas como o agrupamento de diversas. Trata-se dos moradores da ladeira da Serra do Rola-Moça, quase sempre representados pelo modo como são percebidos pelos dois personagens anteriores. A vida precária, a falta de infraestrutura, os preconceitos são alguns dos aspectos que marcam as disparidades existentes eles e os moradores da zona urbana; entre a área planejada da cidade e as suas adjacências, nas quais a população pobre vive de forma provisória e é constantemente empurrada para a extremidade da cidade (Guimaraens, 2015). As vidas concentradas naquele local quase sempre se apoiavam na zona urbana da cidade como garantia de sua sobrevivência, mas não desfrutavam do progresso que havia chegado nela. Uma mesma cidade comportava diferentes dimensões de experimentação.

Os moradores do Rola-Moça cultivavam com a Belo Horizonte planejada uma relação estreita, pautada sobretudo no trabalho. Alguns deles já haviam estabelecido esse vínculo desde a fundação do local e, por esse motivo, eram testemunhas das mudanças. Em uma dessas

observações, um antigo morador, que afirmava ter trabalhado no prolongamento da estrada de ferro ainda quando o sítio era denominado Arraial Curral del Rei, indicava a força da presença da cidade na sua vida. Ele lembrava que a capital havia sido construída por carroças. A dele, inclusive, participara dessa empreitada. No entanto, naquele momento Belo Horizonte já abrigava outra lógica, na qual a gasolina gradualmente passava a regê-la (Alphonsus, 1976). Dessa forma, o personagem explicitava que, mesmo em relação aos movimentos da construção da capital, ainda constantes, havia também uma alteração no modo de fazê-los. Portanto, mesmo os peculiares cheiros de construção também experimentavam as transformações. Assim, mais uma vez, recorre-se à capacidade comportada pelo cheiro de atuar no tempo como um delimitador. Ele revela-se responsável por isolar momentos e torná-los únicos, assim como contribui como parte determinante da criação de ambientações (Le Breton, 2016). Assim, evidencia-se que mesmo a Belo Horizonte em constante transformação é múltipla nessa característica.

Na ladeira do Rola-Moça, os moradores conviviam com o cheiro da terra e da lama, provenientes da ausência de calçamento; o cheiro dos animais, que figuravam como alimentos, suportes ao trabalho, objetos de troca e mesmo como fornecedores de calor corpóreo nos dias frios e nas noites de vento; o cheiro da fumaça proveniente dos fogões improvisados em barrancos; o cheiro de mofo, produzido pela precariedade das construções; e o cheiro de morte que sempre chegava como uma possibilidade de abertura de espaços da ocupação para a expansão urbana (Alphonsus, 1976). Quando evidenciados pela percepção dos moradores da ladeira do Rola-Moça, os cheiros não comportavam a medida moral observada na descrição dos demais personagens a respeito daquela realidade. Embora a modificação das sensibilidades do olfato tenha sido incisivamente notada, ela não ocorreu de forma homogênea em todo o corpo social, e essa diferença se desdobrou marcadamente entre classes, o que aumentou o distanciamento entre elas (Corbin, 1987).

As paisagens, construídas pela percepção desses moradores, quase sempre se vinculam à memória de tempos em que o medo da desapropriação não os rondava com tanta frequência. A memória olfativa é um traço dos afetos que retornam em virtude das circunstâncias. Convocada pelo cheiro, ela faz emergir fragmentos de existência quase esquecidos que permitem, portanto, esse deslocamento temporal (Le Breton, 2016). No entanto, as raras

Figura 23 - Vitrine na Avenida Afonso Pena.



Nota: Uma mesma cidade, diferentes experimentações. Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1940.

passagens que evidenciam a percepção dos habitantes do Rola-Moça acerca da sua realidade – e não a leitura de outros personagens a respeito da vida dos primeiros – permitem conjecturar que a sua relação com os espaços se enfatizava mais como um contato com ambientes do que com paisagens. Eram as incertezas e a provisoriedade as provocadoras dessa indiferença. A multiplicidade urbana se revelava, assim, em acontecimentos e espaços paralelos, que conformavam uma mesma cidade (Figura 23-24).

5.3 Odorização da vida urbana

Figura 24 - Jornaleiro, Igreja da Boa Viagem.



Nota: Uma mesma cidade, diferentes experimentações. Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista, 1940.

O cheiro, no contexto urbano, encontra, geralmente, uma conjuntura desfavorável e pouco receptiva para a sua existência. Na hierarquia dos sentidos organizada pela cultura ocidental, o olfato, sentido predominantemente vinculado a esse estímulo, não dispõe de posição de relevância. Ele é, muitas vezes, descrito como um sentido primitivo, animalesco e pouco importante para guiar a conhecimentos elevados acerca do espírito humano; demasiadamente constrangedor, por ocasionar contatos com inúmeras situações de repugnância; destinado a um permanente estado de passividade. Ao olfato, frequentemente, confere-se um valor pouco substancial. A problematização do cheiro ocorre com maior intensidade devido à característica

indiscreta que lhe é inerente, que diz respeito à invasão da intimidade alheia. “Simbolicamente, nesta cultura, o odor faz apelo ao corpo ou tudo aquilo que o sinaliza, e no espaço público ou mesmo privado ele é obsceno. Ele é a parte ruim de outra parte também ruim que é o próprio corpo” (Le Breton, 2016. p. 295). Conforme destacado, as concepções mais tradicionais, nesse contexto, compreendem uma preferência que se destina à neutralidade e à uniformidade dos cheiros.

Muito embora esse pensamento tenha acompanhado diversas das considerações vinculadas ao olfato, conjecturar acerca da sua inutilidade ou considerar a supressão dos estímulos que o alcançam corresponde a anular a existência de uma parte relevante da sua verdade e do seu encanto, essenciais para a experiência da paisagem. Isso porque, na vida cotidiana, numerosos cheiros acompanham os movimentos individuais ao longo do dia. São cheiros dos objetos de uso pessoal, das roupas, de cada cômodo da casa, dos outros corpos, da rua, dos comércios, dos jardins, das praças e parques. Cheiros distintos em cada momento e lugar, que variam em relação a regiões, à organização e às atividades nelas praticadas, às estações do ano e aos fenômenos naturais, e que, assim, criam variações que transformam a condição espaço-temporal e, conseqüentemente, a sensação e a percepção a seu respeito (Le Breton, 2016).

Assim como o paladar, o olfato é um sentido de diferenciação. O cheiro desperta naqueles que o sentem uma reação imediata, seja ela positiva ou negativa. Ele não incorpora a indiferença e, por esse motivo, dificilmente pode ser ignorado ou deixado em segundo plano. A potencialidade desse estímulo também se vincula ao fato de que determinados cheiros são capazes de convocar imagens quase esquecidas e de transportar o sujeito que os sente a outros contextos, por intermédio da memória e da imaginação (Pallasmaa, 2011). Nesse caso, a unidade dos sentidos fica ainda mais explícita: paisagens latentes na memória da retina podem retornar, ativadas pela memória olfativa. Isso ocorre com certa frequência, devido ao fato de que, muito embora certos estímulos priorizem sentidos específicos, eles se processam concomitantemente em uma conjuntura, o que reforça o seu caráter indissociável (Merleau-Ponty, 1999). Os cheiros se prendem a imagens mentais, associações que remetem tanto à essência dos objetos quanto à construção cultural realizada a respeito deles.

A atribuição da importância devida a esse estímulo, consonante à sua atuação como agente

adensador e transformador da paisagem, mostra-se como um importante ponto de partida para incorporá-lo na construção do espaço urbano. O cheiro, que muitas vezes surge na cidade associado a uma revelação de patologias, pode, nesse caso, ser incorporado não como causa de um problema a ser tratado, mas como produto de uma constituição que intencionalmente explora as suas possibilidades (Le Breton, 2016). O incentivo à sua utilização também pode se destacar com base na característica associada ao cheiro de agregar personalidade aos lugares, uma vez que esse estímulo está atrelado a matérias e a situações específicas (Pallasmaa, 2011). Considerar a exploração do cheiro na produção urbana revela-se, ainda, como um modo de afastamento da formulação de espaços genéricos, que provocam e produzem a indiferença, para, ao invés disso, fomentar a criação de espaços afetivos, nos quais a criação de paisagens se desdobra de modo fluido.

Na Belo Horizonte do século 20, representada na obra *Rola-Moça*, é notável que cada fragmento do todo comporta as suas especificidades, e que muitas delas são fornecidas pelo cheiro. Mostra-se de forma enfática que essas particularidades não estão vinculadas apenas às diferenças apresentadas pelo autor em um espaço tripartido: há o cheiro que o espaço produz, vinculado a uma condição material, assim como o cheiro que o sujeito sente, apreendido com base em uma construção pessoal. A representação evidencia a intensidade com a qual cada cheiro alcança inesperadamente o sujeito, bem como as elaborações, aparentemente automáticas, acerca desse estímulo, mas que figuram, na verdade, como produto de uma extensa estruturação. Nesse caso, o imaginário, moldado por gradativas adições de valores da cultura e da sociedade, fundamenta prescrições de comportamento, que são reveladoras em relação ao espaço e à vida que nele se desdobra.

Os cheiros, inseridos na gama de variações construtivas que compõem a substância da obra elaborada pelo artista, surgem, assim, como uma forma de aperfeiçoar a estratégia emocional e o alcance mobilizador que a produção pode atingir. Como síntese da mistura de corpos, que pode provocar prazer – pela proximidade e intimidade – ou repulsa – pela brutalidade com que esse estímulo atravessa o sujeito –, como correlações a leituras de mundo que oscilam dentro de uma mesma cultura e sociedade e como potencialidades capazes de transformar uma atmosfera, os cheiros encontram destaque, em um caminho que revela a sua importância no cotidiano, na vida das cidades e na produção urbana. Assim como as obras literárias, capazes

de liberar os aromas escondidos nas palavras e de comunicar as notas olfativas presentes no contexto apresentado ao leitor, as produções da arquitetura e do urbanismo também comportam a capacidade de trabalhar a sensibilidade provocada por esse estímulo no contato do sujeito com o real (Pallasmaa, 2011).

O GOSTO DA

DURAÇÃO

*Um gosto de amora comida com
sol. A vida chamava-se "agora".
ALMEIDA, 1955.*

Marcada pelas modificações que nela se concentravam desde a década de 1930, a Belo Horizonte que chegava a meados do século 20 era outra. A partir da década de 1940, a capital ingressava no seu processo de metropolização. As intervenções iniciadas para apoiar a expansão da cidade, sobretudo em direção aos vetores norte e oeste, que também contribuíram para a sua conurbação com os municípios adjacentes, gradativamente tornaram-se consolidadas e impulsionaram a continuidade desse encadeamento. Assim, a ampliação industrial, a diversificação de serviços e as remodelações do espaço fizeram com que a cidade se revelasse sob uma nova condição (Mendonça; Marinho, 2015).

A implicação do corpo nessa conjuntura, que fomenta a perda da plenitude perceptiva na cidade em decorrência do avanço de sua formação como metrópole, evidencia a necessidade de recorrer a possibilidades que permitam ao sujeito efetivar uma imersão simultaneamente em si, no seu presente e nas suas memórias, e no mundo. Essa necessidade se revela diante da constatação de que, para que o sujeito seja capaz de lidar com a conjuntura que passa a envolvê-lo, é essencial que ele consiga manter-se sensível a ela. Assim, o contato com um gosto, capaz de reativar lembranças e de reconstituir contextos, surge, diante dos processos de dessensibilização extremada, como uma possibilidade poética de levar o mundo para dentro de si e, com isso, retornar aos fundamentos que forjaram a cidade e o sujeito, e que, mesmo ausentes, postados no passado, podem perdurar na duração de cada momento presente (Le Breton, 2016).

Como todos os estímulos aos sentidos, os gostos figuram como partes que, despertadas pela sensação, auxiliam também a construir a percepção. Sugestionados por uma maneira particular de conceber o mundo, por um conjunto de valores que lhes emprestam singularidade e que os auxiliam a articular uma ordenação das externalidades à sua maneira, os gostos mostram-se como “[...] letras de um alfabeto infinito que declina a multidão de percepções gustativas segundo os grupos sociais e os indivíduos” (Le Breton, 2016, p. 398). A peculiaridade que revela a sua potência nas experiências da paisagem reside, no entanto, na possibilidade por eles congregada de fazer o mundo retornar à sua origem. Os gostos possibilitam, formas de apreender o mundo a partir da sua gustação. Envolvidos por afetividades, sua natureza tão íntima os evidencia, assim, como um privilégio interior.

6.1 A internalização da metrópole

O universo gustativo se desdobra, essencialmente, a partir de uma aproximação estreita entre a matéria humana e a matéria do mundo, uma incorporação do rastro sensível das externalidades. O contato com o alimento é uma forma parcelada de prolongamento da existência humana. Uma necessidade recorrente, que se repete muitas vezes ao longo do dia, como um lembrete da dependência do sujeito em relação ao mundo (Brillat-Savarin *apud* Le Breton, 2016). Ainda que o gosto não surja como a mais tradicional e espontânea conexão atrelada à experiência da paisagem, ele figura como um estímulo fundamental para comensurar a qualidade de vida. O gosto qualifica percepções não apenas por intermédio da ingestão, mas pelas metáforas que traduzem peculiaridades da existência (Le Breton, 2016). Os estímulos gustativos revelam-se, assim, como expressões de reconhecimento das externalidades, de manutenção da vida, de identificação; especificidades que reforçam a noção do corpo humano como uma continuidade do mundo (Merleau-Ponty, 1999).

Entre as décadas de 1940 e 1950, em Belo Horizonte, essa continuidade encontrava alguns entraves provenientes das ações que haviam conformado a cidade até aquele momento. O processo de metropolização aos poucos se consolidava, e os domínios urbanos tornavam-se cada vez mais vastos e com limites mais difusos (Lemos, 2010). A urbanização extensiva que se instalava em seu território a sujeitava a transformações socioespaciais, que também atuavam na ampliação da abrangência dos processos urbanos. Assim, eram designadas mudanças significativas no funcionamento do conjunto alcançado: as atividades sociais e econômicas que regiam a produção e reprodução da espacialidade nos polos dispostos em toda a extensão passavam a se espelhar nos processos urbanos (Monte-Mór, 1994).

Como produto dessa conjuntura, as estruturas compreendidas no processo de produção e reprodução do espaço na metrópole se tornavam suscetíveis à fragmentação, não só em seu sistema social e econômico, como também nas dimensões cultural e simbólica. O aumento ininterrupto da expansão urbana e as fraturas ocasionadas nessas ordens passaram a submeter os habitantes da cidade a uma destruição dos seus referenciais urbanos, à medida que o tecido de suas vidas experimentava um progressivo esgarçamento. As práticas presentes na capital eram invadidas por relações conflituosas que produziam um simultâneo e contraditório

sentimento de estranhamento e de identidade, que se conformava fundamentado nas fragmentadas referências individuais e coletivas então desestabilizadas (Carlos, 2007).

As reestruturações que modificavam drasticamente a forma urbana podem ser conectadas à noção de “fim da cidade”. Segundo Magalhães (2008) essa ideia diz respeito a um processo que figura como consequência da metropolização, cujos desdobramentos atuam na desintegração da coerência própria da cidade, na medida em que modificam relações escalares nela presentes – como as de bairro –, ampliando-as para uma abrangência metropolitana e regional. Nesse sentido, no caso de Belo Horizonte, a concentração de pessoas, objetos, atividades, riquezas e instrumentos gerava, assim, a projeção da dissolução da unidade, revelada em partes múltiplas que tornam evidente o esfacelamento dos traços que a época anterior lhe atribuía.

A conjuntura da metrópole cria uma reunião de impulsos que comprometem a riqueza sensorial, à medida que as formas naturais e edificadas – forças de impacto sobre a exterioridade, que também modelam a interioridade do sujeito – são destituídas da sua essência particular e, conseqüentemente, desestabilizam a capacidade humana de experimentar o mundo (Bessa, 2021). A capital Belo Horizonte, em meados do século 20, era, nesse sentido, ambígua: por um lado, era encantadora no fascínio provocado pelas novas infraestruturas urbanas, pela verticalização e pela diversificação; por outro lado, era nostálgica, privada da sua ordenação fundamental – que, para ser acessada, precisava quase sempre ser buscada exclusivamente pela memória (Lemos, 2010).

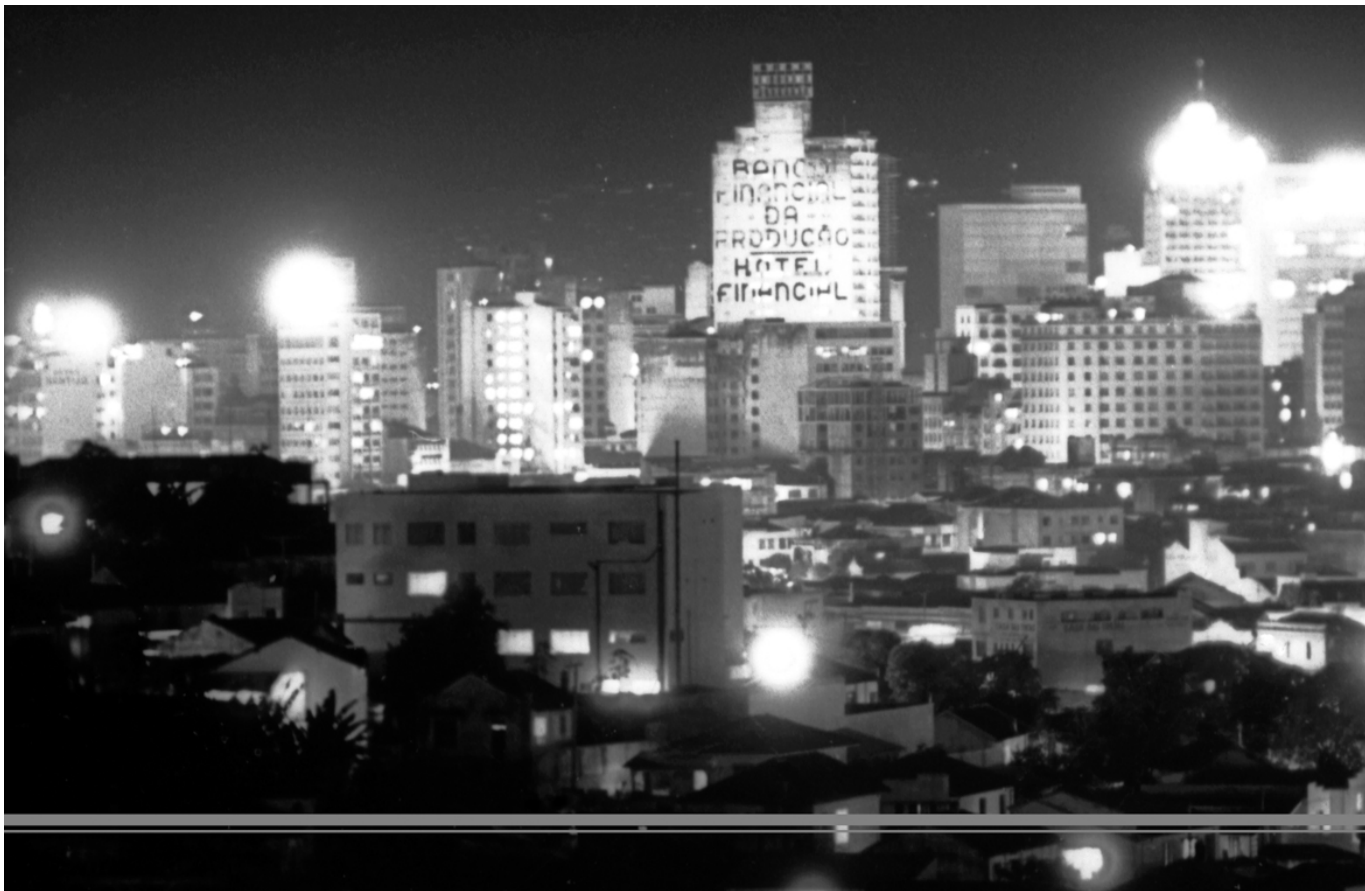
Vários nichos de sociedade desaparecem, deixando lacunas no próprio significado do vivido na área. Da antiga Rua da Bahia, no seu trecho mais movimentado, restam apenas alguns estabelecimentos tradicionais. O conhecido Ópera (Teatro Municipal) fora transformado em cinema; restaurantes, cafés e antigos cinemas, em sua maioria, desaparecem em um curto período de tempo. O Parque Municipal, o local bucólico de lazer, perdera grande parte da sua área para a construção de um complexo hospitalar: é o início da perda da sua magia como lugar de descanso e lazer. O Grande Hotel, por onde passaram literatos, poetas e artistas, também fora demolido, juntamente com o hotel central e o Bar do Ponto. Configura-se um cenário da estética do desaparecimento: da mesma forma que os ornamentos são retirados das fachadas, a vida social modifica-se paulatinamente (Lemos, 2010, p. 64).

Se, por um lado, a cidade destruída e reconstruída, organizada e reformulada, passava a se constituir em fragmentos que afastavam as especificidades que constituíam a sua identidade

- aquelas que tão logo surgiram, já foram desfeitas -, por outro lado, nasciam também novas perspectivas para a recente metrópole, situadas na lacuna que todos os organismos vivos compõem. Inseridos nessa categoria, sujeito e metrópole são, em sua essência, formados pela fratura. Nenhum deles figura como um produto acabado, mas como uma matéria aberta que deambula entre “a necessidade de plenitude e a busca de sentido” (Ruiz, 2003, p. 54). A fratura revela fragilidades, pois dá acesso a uma dimensão muito íntima e interior. No entanto, é também a partir dela que podem ser cultivadas as possibilidades e revolvidas as tradições (Bessa, 2022).

Embora a dificuldade de recuperar a relação estreita entre o sujeito e o seu mundo seja evidente, acessos podem surgir em sutilezas cotidianas que reforçam a presença dos fundamentos constitutivos da cidade, assim como os modos de vida concernentes a ela. A busca por aquilo que o sujeito tem de mais interno - condicionada à sua capacidade de se postar no espaço em condição de suscetibilidade às sensações e, muitas vezes, perdida pela desconexão que a vida na metrópole provoca -, pode ser explorada a partir do estímulo que viabiliza a mais intensa internalização, material e metafórica, realizada pelo ser em relação ao seu meio: o gosto.

Nesse caso, recorreremos a uma transposição aplicada à produção alimentar para tratar da reconexão com as dimensões espaço temporais da metrópole. Ao realizar uma investigação acerca das cozinhas brasileiras, Maciel (2004) indica que elas figuram como ambientes de preparo dos alimentos que comportam uma dinâmica vinculada à identidade social. Nelas são realizados projetos coletivos em constante formação, que aliam aspectos tradicionais às inovações. Essa fórmula adotada pelas cozinhas diz respeito à necessidade de continuidade, uma demanda que a dependência humana do alimento não pode conter. As transformações que ocorrem em relação a tudo o que concerne aos alimentos produzidos nesses ambientes são somadas à tradição, que cria, com as novidades, modelos e formulações únicas, demarcadores de identidade. Os ingredientes e técnicas, assim como os gostos produzidos por meio deles, estão, nesse sentido, constantemente interligados à realidade social e cultural, às preferências presentes nessas dimensões e ao respeito mútuo pela tradição - que guarda as bases e os mitos -, assim como pelo novo - que não é desprezado ou renegado por ser recente, mas incorporado em suas possibilidades e potencialidades, como uma forma de manutenção da vida. Estendido à metrópole, esse pensamento pode constituir uma orientação para fazer perdurarem as

Figura 25 - Noite.

Nota: A cidade com aspectos de metrópole. Fonte: Acervo particular de Wilson Baptista.

referências que fornecem a noção de continuidade no espaço e no tempo, além de auxiliar no reconhecimento do gosto como um estímulo essencial na experiência da paisagem, vinculado ao fortalecimento do reconhecimento próprio do sujeito como ser no mundo.

6.2 Cidade do presente, cidade da memória

Belo Horizonte, cidade elaborada com base no plano da Comissão Construtora da Nova Capital no já longínquo final do século 19, chegava a meados do século 20 como um universo expressivamente diferente daquele apresentado na época da sua fundação. Essa condição, presente na forma e no conteúdo da capital, podia ser observada tanto pelas alterações efetivadas com base nas escolhas ou necessidades que ocorreram no seu percurso, quanto em decorrência da passagem do tempo, que inevitavelmente modifica coisas e pessoas que se encontram no seu caminho, revolve as ordens já estabelecidas e encaminha direcionamentos



impensados às lacunas (Penna, 1997). Os gostos presentes na cidade, ao serem remetidos a uma espacialidade ou a um momento da sua história, podem ser capazes de atribuir-lhes especificidades que a tornam única. O contato com esses estímulos, também inseridos na densa experiência da paisagem, torna-se uma forma de criar vínculos e estabelecer memórias, fatores expressivos para solidificar referências de continuidade ao sujeito, sobretudo quando a sua vida, ou partes dela, se processa em uma cidade que expressa os acontecimentos de forma tão incisiva na sua matéria (Figura 25) (Le Breton, 2016).

O gosto surge, na prosa de Carlos Drummond de Andrade (2012), como uma forma de percorrer a intensidade das sensações e de revisitar as percepções, o que, dessa forma, evidencia a importância congregada por esse estímulo. Mas, além disso, ele é capaz de realizar a revelação de um mundo. O prazer e o desprazer suscitados pelo ato de provar um alimento estão além do próprio gosto, uma vez que residem também nas experiências sensíveis (Le Breton, 2016).

Isso porque senti-lo mobiliza uma reunião sensorial total, que se desdobra de forma visual, sonora, tátil e olfativa, acompanhando as correspondências materiais e metafóricas que essas ações engendram, para, por fim, confrontar o alimento em busca do sabor. Em decorrência desse contato, cria-se uma internalização de partes do mundo que, por si só, já figuram como totalidades. Assim, por intermédio do alimento, torna-se possível criar também uma forma de ler e de particularizar contextos (Lévi-Strauss, 2004).

Os estímulos gustativos são, portanto, como uma redescoberta do mundo, mediante cada parte dele que se interioriza. Eles apresentam afinidades com um ciclo que rege toda a vida, pautado pelo começo, duração, fim e recomeço. Diante disso, novamente evocamos a condição espaço-temporal humana como um aspecto essencial da experiência da paisagem. Nesse caso, o pensamento se orienta à possibilidade de viver eternamente na duração dos momentos, como no eterno retorno. A teoria que leva essa designação, abordada em muitas das obras de Nietzsche, trata de um movimento cíclico e repetido de maneira infinita que todas as coisas realizam. Uma reincidência do mesmo, de forma diferente. Uma repetição não do idêntico, mas do novo. O novo que se repete vinculado à pretensão de construir e de destruir, de remodelar, de transformar, de criar uma relação infinita, ainda que diante da finitude estabelecida. Uma revelação da impossibilidade de que duas coisas ou dois momentos sejam iguais, uma vez que, ainda que tudo retorne, nada se reproduz como antes (Almeida, 2003).

É possível considerar, nesse sentido, que essa repetição não se revela como uma forma aterrorizante de condenar o sujeito ao passado, mas como um alerta à possibilidade de usufruir da dádiva de viver na plenitude dos momentos, inclusive em relação àqueles que já passaram (Lobosque, 2010). Na experiência da paisagem, ao criar com o gosto uma associação espaço-temporal, ou ao revisitar essas dimensões a partir dele, pode-se ampliar o acesso à composição a que ele diz respeito, torná-lo presente na duração do agora. O contato com a cidade, em destaque sob o acesso viabilizado pelo gosto, se mostra, na representação, como uma abertura à forma e ao conteúdo urbanos, desdobrados entre o instante e o permanente. Publicada no ano de 1951, a obra *Contos de aprendiz*, de Carlos Drummond de Andrade (2012) reúne um conjunto de textos ficcionais que se concentram no memorialismo e nas observações da vida cotidiana e da passagem do tempo. O conto *O sorvete*, presente nessa obra, apresenta importantes fragmentos das memórias do autor que, ao lembrar o seu passado em Belo

Horizonte, demonstra com “ironia gentil”, as suas análises minuciosas sobre uma cidade que, naquelas formulações do passado, já não existe mais (Carlos Drummond de Andrade, 2023b).

A narrativa apresentada por Drummond (2012) circunda a experiência do primeiro contato do menino com o sorvete. Perpassa, para isso, referências a importantes temas da capital em formação, abordados em cada um dos capítulos anteriores: a construção de uma ideia de cidade e sociedade modernas, por meio da utilização das paisagens de poder; o contato entre os diferentes na cidade nova; a modernização como um horizonte constante; as condutas sociais fomentadas pelos preceitos modernos; e o recurso à cidade do mito por intermédio da reconstituição da memória. Nesse caso, luzes, sons, texturas e odores são explicitados como partes integrantes de um mundo que se organiza no contato com o gosto. Esse estímulo desperta uma possibilidade de experimentação da paisagem e, por esse motivo, requer destacada atenção, para que diante da sua investigação seja possível cultivar a viabilidade de constituir, na produção urbana, formas igualmente intensas de sensibilizar o sujeito.

O narrador do conto recria a cidade do ano de 1916. Uma capital ainda pequena e pouco populosa é destacada nas primeiras linhas do texto pelos locais destinados à alimentação: “[...] uma confeitaria na rua principal, e outra na avenida que cortava essa rua. Alguns cafés completavam o equipamento urbano em matéria de casas públicas de consumação e conversa, não falando no espantoso número de botequins, consolo de pobre” (Andrade, 2012, p. 17). A menção a esses locais não figura, em si, como um estímulo direto ao paladar. No entanto, o destaque aos ambientes de preparo e consumo do alimento, que explicitam uma forma de comunicação evidenciada por comportamentos correspondentes às normas sociais, conforme ressaltado por Lévi-Strauss (2004), também diz respeito, nesse caso, à revelação de fragmentos da organização urbana. Nesse breve trecho inicial, é possível perceber não só a presença de equipamentos que conformavam a cidade representada, como também as divisões de uso, pautadas tanto em finalidades quanto na segmentação de classes.

Na Belo Horizonte do início do século 20 experienciada pelo narrador – naquela época com onze anos –, o comércio de armarinho que se estendia pelas ruas do centro da cidade atendia aos populares, aos funcionários estaduais, aos estudantes e aos visitantes que, vindos do interior, se deslumbravam com as novidades da capital. As atividades de lazer que orbitavam o centro

de aglomeração social encontravam na sedução das cores e das luzes, que se destacavam especialmente a noite, o magnetismo do cinema. Para ele convergiam também, em matins de domingo, os distintos grupos sociais privilegiados, facilmente diferenciados pela estética e por uma certa aura de superioridade que pareciam comportar. Na percepção do narrador, que retorna à sua chegada ao centro urbano na condição de menino do interior, o morador da cidade se mostrava como “uma expressão de modelo ideal inatingível”, que sintetizava o “refinamento produzido pela cultura, pelo asfalto, pela eletricidade, pelo governo e por tantas outras entidades poderosas” (Andrade, 2012, p. 17).

Aquela cidade das novidades era desvendada aos poucos pelo então jovem recém-chegado. Fixado nela para estudar, ele não recebia do colégio a concessão de realizar passeios casuais, desvinculados da tutela de algum responsável. Mesmo o cinema, destacado por sua revelação em imagens tão instigantes, só foi conhecido pelo menino – em uma frequência noturna –, anos mais tarde, quando nele o impacto do urbano já havia sido parcialmente dissolvido: “só alguns anos depois pude fazer a experiência da sua frequência, decerto com olhos já influídos por uma penetração maior de outras visões da cidade, e abolida em parte a virgindade áspera das minhas sensações de quase aldeão” (Andrade, 2012, p. 17). As raras oportunidades de passeio, que ocorriam apenas aos domingos, viabilizavam uma rápida abertura ao mundo, intermediada pelo cinema, e forneciam fragmentos da dinâmica da cidade: “em sua sessão das duas horas da tarde, suas fitas americanas ainda destituídas de sofisticação, seus vendedores sibilantes de balas e de amendoim torrado, a hipótese algo desconcertante de um palco extra com bailarinas” (Andrade, 2012, p. 18). Embora as possibilidades de contactar a cidade ainda fossem limitadas pela então pouca idade do narrador, assim como pelo rigor do ambiente escolar, era na pulsão da vida urbana que ele buscava as experimentações que constituiriam o seu tecido de referência para os dias de confinamento no colégio. Acompanhado por um amigo – apresentado como uma relação vinculada à sua origem, fomentada no ambiente colegial e consolidada como uma figura de proteção –, ele partia para jornadas de formação de paisagens.

Eis-nos pois, eu e Joel, num domingo de março, nosso mofino dinheiro no bolso, à cata de sensações amáveis cuja recordação nos servisse para povoar o terreno baldio da semana seguinte; porque, tanto quanto posso certificar-me do meu espírito infantil de trinta anos atrás, e do de meu companheiro, o que buscávamos era menos um prazer concreto do que a possibilidade de armazená-lo, de prendê-lo numa espécie de vaso transparente onde se tornasse definitivamente objeto de contemplação e

referência; era em suma, como afinal para tanta gente de espírito infantil ou adulto, matéria para recordação, que compensasse as horas de ócio, desânimo ou trabalho, quando não simplesmente que se pudesse exibir a colegas menos afortunados, porque passaram presos o domingo: “Eu fiz isto, e você não; fui ao circo, e você não; e até – vantagem dramática – machuquei uma perna, e você não!” (Andrade, 2012, p. 18).

A aventura dos amigos, programada com minúcia, era estabelecida com base em percursos pelos estímulos que a cidade podia oferecer: as afetações sutis despertadas pela estrutura urbana (em sua condição objetiva) sobre a sensibilidade dos meninos (em sua condição subjetiva). Os dois personagens roteirizavam acessar as imagens curiosas que surgiriam no passeio no parque; os ritmos da cidade, nas excursões de bonde; os percursos sombreados e olfativos, nas ruas plantadas de mangueiras; e os sabores característicos, presentes nas “gulodices compradas a um doceiro de rua e comidas num banco de jardim” (Andrade, 2012, p. 19). Nessa representação constituída pela memória, as sensações abundavam em um conciso conjunto, mostravam a sua força como experiências de um estado singular do sujeito, indicadas na pureza do sentir (Merleau-Ponty, 1999). Elas despertavam nos dois amigos curiosidades sobre os diversos elementos que, a partir daquele contato, deixavam de estar situados apenas no mundo objetivo.

Não distinguíamos bem os elementos da paisagem, nas ruas arborizadas que palmilhávamos, mas esses elementos se inseriam automaticamente em nós, e nos sentíamos capazes de fornecer aos colegas uma descrição abundante de tudo quanto passara despercebido à nossa visão imediata (Andrade, 2012, p. 19).

Naquela programação dominical, todas as atividades eram planejadas de modo a circunscrever o momento da visita ao cinema. No tempo e no espaço intermediários ao alcance desse ápice, a cidade oferecia outros tantos espetáculos que figuravam como convergências ao urbano moderno. Belo Horizonte ainda não comportava, no seu período inicial, uma condição cosmopolita. No entanto, ela passava por um gradativo processo de aburguesamento, compreendendo, para isso, referências já disseminadas em contextos urbanos mais maduros. Novos hábitos incorporados, de influência nacional e internacional, instigavam o fascínio que se postava no sujeito diante das mercadorias, expostas de modo a suscitar desejos de consumo (Lemos, 2010). Na representação, as vitrines envolventes que atraíam os passantes suscitavam, também, a eclosão de uma experiência que demonstrava a possibilidade de criar,

momentaneamente, em um fragmento do mundo, a totalidade. No efêmero contato com alimentos publicizados de forma a provocar afinidades, todo o corpo se mobilizava, todos os sentidos eram despertados.

A caminho do cinema, a dois passos dele, na rua principal, está a confeitaria, a cuja porta é grato a gente deter-se, ante as formas caprichosas e coloridas que ali se dirigem simultaneamente a vários sentidos. Certos bolos e cremes, antes de serem degustados pela boca ávida, o são pelo nariz e pelos olhos, e, se no-lo permitissem, o seriam pelas mãos, que amariam verificar a maciez, a doçura e a delicadeza da pasta. Único sentido não beneficiado, o ouvido permaneceria alheio a essa fruição geral, se não chegassem até ele os ruídos normais numa casa onde se come, choque de louça no mármore, de metais na louça, pequenos rumores familiares a que se ligam imemorialmente as sensações do paladar, e que tanto contribuem para a composição desse extraordinário prazer de comer (Andrade, 2012, p. 19).

Assim, a ideia inicial apresentada pelo narrador, referente à intenção engendrada por ele de armazenar matérias para a recordação ao longo dos seus percursos pela cidade, encontrava fomento em cada um desses contatos. Sabe-se que os sabores de predileção podem, reiteradamente, constituir vínculos com a infância. A ação de nutrir-se, basilar e que está na raiz da vida humana, tende a retornar a momentos preciosos, reavivados na ocorrência de um novo contato com o sabor (Le Breton, 2016). “Em outras palavras: não nos saciamos pura e simplesmente do alimento ingerido, mas principalmente do *sentido* que ele propicia” (Le Breton, 2016, p. 409, grifo do autor). Processa-se, assim, um contato gustativo com o mundo em que ocorre o prazer e a satisfação de nutrir-se de histórias e memórias, além da própria matéria (Le Breton, 2016). No conto, toda a experiência atrelada pela busca por um gosto já havia, evidentemente, impactado o narrador, que rememorava, trinta anos depois do episódio, os estímulos que compunham a cidade e que chegavam até ele na duração do acontecimento.

Em estado de contemplação diante dos estímulos que lhe requeriam toda a atenção, o jovem personagem, na Belo Horizonte de 1916 – relembra e representada –, foi, no entanto, despertado por um convite ainda mais instigante ao paladar. Na calçada, um quadro negro anunciava a venda do “delicioso sorvete de abacaxi”, algo que ele e seu amigo jamais haviam experimentado. Nessa passagem, observa-se o protagonismo dos espaços de consumo que, por meio de artifícios estimulantes e mobilizadores da atenção, induziam o movimento dos passantes, que circulavam entre as atratividades das suas novidades até que fossem

persuadidos a comprar; uma composição que passa a fazer parte do estilo de vida moderno (Lemos, 2010). Diante do fascínio incitado, o interesse era tão intenso, que o mais interessado dos amigos desejava até mesmo descartar a ida ao cinema, outrora intitulado “maravilhoso cinema” (Andrade, 2012, p. 18). A curiosidade era legítima: para eles, o sorvete surgia como um alimento tipicamente urbano ainda desconhecido, um mistério a ser desvendado. Ela não somente justificava a epopeia criada acerca da busca por um gosto inexplorado, como reafirmava a repercussão dos estímulos na constituição particular do sujeito.

Crianças de cinco anos desprezarão minha narrativa; e já ouço um leitor maduro, que me interrompe: “Afim de este sujeito quer transformar o ato de tomar sorvete numa cena histórica?”. Leitor irritado, não é bem isso. Peço apenas que te debruces sobre esta mesa a cuja roda há dois meninos do mais longe sertão. Eles nunca haviam sentido na boca o frio de uma pedra de gelo, e, como todos os meninos de todos os países, se travavam conhecimento com uma coisa de que só conhecessem antes a representação gráfica ou oral, dela se aproximavam não raro atribuindo-lhe um valor mágico, às vezes divino, às vezes cruel, em desproporção com a realidade e mesmo fora dela; um valor independente da coisa e diretamente ligado a sugestões de som, cor, forma, calor, densidade, que as palavras despertam em nosso espírito maleável... (Andrade, 2012, p. 21).

As instigantes características daquele alimento, no entanto, se desfizeram no momento em que ele foi ingerido. A decepção diante do “frio doloroso”, que apagava a lembrança do abacaxi, suscitava sensações simultâneas de dureza e fragilidade, um incômodo que atingia uma região íntima do ser, diante da decepção daquele inesperado gosto (Andrade, 2012, p. 21). Ressalta-se que o paladar é moldado pela forma como o sujeito se articula com os símbolos de sua cultura e sociedade, assim como pela maneira com a qual, em sua singularidade, acomoda essas recepções, com base nas experiências da sua trajetória. Aquele que ingere um produto desenvolve sensibilidades gustativas específicas vinculadas a preferências e mistura de sabores que são próprias a esses arranjos. Nesse aspecto, muito próximo ao olfato, o paladar pode ser caracterizado como um sentido que não sustenta a indiferença e que, portanto, está sempre comprometido com o ressentir. “O paladar é uma apropriação bem-sucedida ou malfadada do mundo através da boca, ele é o mundo inventado pela oralidade” (Le Breton, 2016, p. 395). Assim como ocorre com as demais modalidades sensoriais, há filtros simbólicos que adensam e convertem a forma de ler o mundo, interpostos entre sensação e percepção. A degustação, portanto, está atrelada a um processo de construção e de aprendizagem. Por ser um forte

aspecto cultural, a afinidade com determinados sabores também faz parte da identidade do sujeito. Ela remete a traços sensíveis de sua origem e, muitas vezes, é guardada como uma maneira de manter vivaz a ligação com outros tempos ou espaços (Le Breton, 2016). A dificuldade enfrentada pelos meninos se vinculava à total distância social e cultural que os havia separado daquele gosto até então. O confronto com o inesperado mostrava-se impactante.

O conflito, com o qual lidavam aqueles dois interioranos que descobriam uma das complicações da cidade, era o de descobrir um modo de se livrar do sorvete – aquele conceito lírico que se desfez tão rapidamente quanto sua matéria é capaz de derreter –, sem que para isso precisassem enfrentar o julgamento malicioso dos cidadãos, já habituados ao gosto peculiar. O medo da desmoralização era a única motivação que os impulsionava a permanecer naquela difícil empreitada. O dever de liquidar o sorvete surgia então como um dos combates que a vida rotineiramente solicita, um contato memorável provocado pelas pequenas descobertas diárias acerca da vida urbana na capital, Belo Horizonte.

Nessa representação, Drummond (2012) explicita uma narrativa que transita entre o interior e o exterior do sujeito: o menino, em suas desconfianças, em seus deslumbramentos; a cidade, em sua modernidade material, em seus espaços simbólicos; o contato entre ambos e as paisagens constituídas por ele. A cidade e a criança do passado, bem como a metrópole e o adulto do então presente vinculavam-se por meio dos estímulos aos sentidos que auxiliaram na conformação das memórias. No contato com o gosto em uma ação extraordinária no curso da vida diária, o menino criava lembranças para o homem e solidificava a duração da cidade no seu momento presente e no seu futuro.

6.3 A origem gustativa das experiências

O gosto se relaciona a um ponto de partida, através do qual ocorre a necessária manutenção da vida. Acessado principalmente pelo paladar, no processo de alimentação, ele figura como um estímulo trabalhado de modo peculiar pelo sujeito que, ao apreendê-lo de forma simultaneamente natural e simbólica, designa aquele que o sente e o percebe a ocupar uma condição além da animal (Boutaud, 2005). O contato sensorial humano com o mundo pode ser considerado uma experiência cuja origem está na sensação interna da boca. Frente aos

diversos estímulos, percursos e acontecimentos, os desdobramentos para os quais o mundo se encontra propenso a ser direcionado são vinculados à sua referência mais arcaica: ele “[...] tende a retornar às suas origens orais” (Pallasmaa, 2011, p. 56). Assim, o gosto e o paladar, apesar de serem relegados a ocupar uma posição coadjuvante nas concepções corriqueiras a respeito das experiências na paisagem, figuram como o cerne das lembranças, das emoções, da aprendizagem; como estímulo e sentido de sobrevivência.

Ao realizar uma abordagem sobre esse sentido, reconhecemos a dificuldade de qualificá-lo, uma vez que normalmente ele é relacionado ora à ordem natural, ora à ordem simbólica. Essa associação relaciona-se com a necessidade de designar o paladar como uma reação fisiológica ou como um produto da cultura. Isso porque ele parece congrega um arraigamento em um domínio fortemente subjetivo, que, por um lado, evidencia a importância da experiência individual, assim como a sua contribuição para o conhecimento reflexivo, mas, por outro, gera certo receio em relação à sua utilização no tratamento de questões objetivas (Le Breton, 2016). Apesar dessa conturbação, paladar e gosto, assim como os demais sentidos e estímulos, fazem parte de uma confluência que se processa no corpo fenomenal, o corpo que não realiza distinções entre a sua matéria e o seu espírito (Merleau-Ponty, 1999).

A subjetividade dos gostos figura, indubitavelmente, como uma característica que lhes é integrante, uma vez que se delinea além da fisiologia e baseia-se em aspectos culturais e sociais. Para Lévi-Strauss (2004), a imbricação do sujeito na cultura registra a sensação proveniente do contato com os estímulos gustativos em uma ordem que se posta acima daquela na qual os regentes físicos são percebidos pelos receptores dos gostos. Cada cultura constrói uma delimitação que abarca os gostos particulares que ela é capaz de abrigar. Os primeiros alimentos consumidos foram tomados como parte da tarefa de, gradativamente, selecionar os gostos associando-os aos riscos que eles poderiam apresentar. Eles também serviram para realizar diferenciações entre os sujeitos, indicando suspeições quando alguém ingeria um alimento que causava dúvida por sua procedência, ou mesmo atribuindo afinidades àqueles que comportavam hábitos em comum. Com isso, a cultura alimentar configurava-se, primeiro, pela necessidade da seleção e, depois, pelo refinamento das escolhas, que passaram então a contribuir para fundamentar a adaptação humana a determinadas condições, assim como a formar a identidade cultural dos grupos. Acrescenta-se a isso o fato de que os sujeitos

que partilham das mesmas referências culturais tendem a dividir certas preferências e repulsas, mas o fazem também com base em suas orientações pessoais e únicas – o que resguarda, simultaneamente, a ideia de pertencimento a um grupo e de singularidade individual (Le Breton, 2016).

O gosto mostra-se como um domínio específico que se forma com base na associação entre a experiência e a apreciação do momento que se desenvolve no cerne do contato sensível. A conduta adquirida diante da relação entre o estímulo gustativo e o corpo revela-se, nas sensações, como uma possibilidade profundamente interiorizada de acessar o mundo, assim como nas percepções, por meio da pré-reflexão, que salientam a sensibilidade em relação não só ao alimento, mas a todo o universo que o envolve: sua origem, seu contexto, seu preparo e a tonalidade do seu sabor (Boutaud, 2005). Assim, o contato com os gostos inscreve o sujeito em uma experiência que se situa entre uma forma de levar o mundo para dentro de si, em uma espécie de acolhida, e um modo de descobrir as externalidades, em uma imersão no desconhecido. Os sentimentos momentâneos, as certezas e incertezas convergem em direção ao contato com o gosto que revela uma das mais intensas formas de dialética com o mundo, degustando-o (Le Breton, 2016).

O gosto é percebido principalmente pela comunicação entre o produto e a boca. No entanto, come-se também pelos olhos. A aparência e a forma de preparo de um alimento são cruciais para a apreciação de seus aspectos gustativos. Assim, também em relação aos elementos visíveis, como cores, há evocações às sensações orais. Não por acaso os tons de cores são extensamente estudados com o objetivo de despertar determinadas reações e impulsos naqueles que mesmo distraidamente os contactam (Pallasmaa, 2011). Prova-se também pela audição. O som produzido pelo elemento fornece pistas do seu aspecto. Admira-se também pelo tato. A textura e a consistência são nuances dos sabores. Experimenta-se também pelo olfato. As mensagens produzidas pelos cheiros, ou a ausência delas, interferem na forma como o gosto é sentido (Le Breton, 2016).

Assim, dos estímulos gustativos – no contato com o alimento –, é possível extrair, além dos nutrientes, o componente que evidencia o universo no qual estão inseridos. Conforme indicado por Lévi-Strauss (2004), a reflexão acerca dos alimentos, do paladar e dos gostos contribui para

pensar o mundo, e esse pensamento não se vincula apenas a quanto esses estímulos agradam o paladar, mas também a quanto eles agradam a mente. Torna-se possível, também, destacar os gostos sem que o contato seja estabelecido com um produto destinado a ser ingerido, mas com uma alusão que estimula o paladar e que igualmente sensibiliza o corpo (Pallasmaa, 2011).

A exemplo tanto da integração dos sentidos, quanto da utilização alegórica do gosto como uma forma de afetar sensorial e perceptivamente o sujeito na sua construção de paisagens, pode-se pensar na aproximação entre paladar e tato, gosto e textura, alimento, arquitetura e cidade. O paladar guarda, em relação ao tato, uma aproximação que se refere à sua gênese. Frequentemente considera-se que o primeiro seja uma especialização do segundo e, portanto, é comum que seja estabelecido um entendimento quanto às transferências de experiência entre ambos. O polimento ou os relevos de uma superfície podem despertar a curiosidade gustativa, essencialmente no sentido de decifrar o mistério da constituição de uma matéria, em um contato extremamente estreito do corpo com o espaço. Assim, na medida em que as relações que o corpo cria com a matéria por meio do tato são também delongadas ao paladar, elas engendram as texturas em uma dimensão não só de proximidade física, como também de intimidade com os elementos dispostos na cidade (Pallasmaa, 2011).

Ao empregar suave e áspero como termos genéricos da dicotomia da arquitetura, consigo preservar melhor as noções de oralidade e tato que estão sob a noção visual. Existe a fome dos olhos, e, sem dúvida, tem havido certo grau de impregnação do sentido da visão, como do tato, pelo impulso oral, que no início tudo abarcava (Stokes, 1978, p. 243 *apud* Pallasmaa, 2011, p. 56).

Explorar a relação dos sentidos e dos estímulos gustativos, com o objetivo de formular modos de vida mais instigantes ao corpo, pode, dessa forma, revelar diversas peculiaridades concernentes a eles. É possível recorrer a especificidades marcantes para pensar essa forma de transposição de leituras, como o gosto destacado e a insipidez. O pensamento chinês explicita a relevância da insipidez ao situá-la no âmago das coisas e ao fornecer a ela um valor neutro, cujo potencial de transformação mostra-se elevado. Nas sociedades ocidentais é frequente que a associação mais direta a ela seja com a ausência de sabor. No entanto, a insipidez figura como uma forma lenta de experimentação que proporciona o inesperado em suas lacunas. “É assim que um poema é lido e relido, que um desenho paisagístico é visitado e revisitado pelos olhos, da mesma forma que a música, uma caligrafia ou um prato são “degustados” para além

das sensações imediatas suscitadas” (Le Breton, 2016, p. 429-430). O poder que reveste essa espécie de neutralidade vincula-se à disponibilidade que ela oferece ao sentido. A insipidez coloca sob perspectiva a infinita pluralidade do mundo, uma vez que concentra a capacidade simultânea de ligar gostos e de conformar hiatos que permitam realizar distinções. Ela os equilibra e os faz coexistir. Se o gosto acentuado marca uma presença incisiva, a insipidez permanece no cerne, assente que o sujeito corresponda com flexibilidade aos impulsos mais imediatos.

Na arquitetura e no urbanismo, os já reiterados jogos empregados em formulações dinâmicas, como aquelas entre cheios e vazios, claro e escuro, ausência e presença, se assemelham a essas nuances apresentadas pelos gostos como uma forma de complexidade agradável às necessidades do corpo (Pallasmaa, 2011). No entanto, além dessa associação direta, que evidencia a importância das contraposições, pode-se pensar a possibilidade da atuação dessas especificidades dos gostos na experiência da paisagem. Sua intensidade pode tornar-se um correlato da veemência dos acontecimentos. Da mesma forma, a tão necessária abertura do sujeito ao mundo também pode ser pensada a partir de uma medida de insipidez, fundamentada na destreza de lidar com situações adversas e conseguir manter-se no centro circundado por constantes transformações que não são combatidas, mas incorporadas à tentativa de articular uma vida harmoniosa (Le Breton, 2016).

A Belo Horizonte do conto *O sorvete* exprime a cidade de 1916, experimentada por uma criança e representada por um adulto, que a rememora em meados do século 20. Mais do que o espanto do jovem interiorano com as estruturas urbanas da capital, há também a percepção melancólica do homem maduro acerca da cidade da memória, o retorno ao mesmo de um modo diferente. Por meio de um estímulo sensorial (o gosto), de uma apresentação ficcional (o conto) e de um apoio real (a cidade experimentada) abre-se um mundo sensível: paisagens recortadas, fragmentos de muitas histórias, leituras e concepções interligadas para refletir sobre a possibilidade de produções urbanas mais humanas, da dialética entre percepções que permitem ampliar as formas criativas de pensar a cidade e da atenção às diferenças que compõem a unidade do mundo indiviso no qual as paisagens são incessantemente construídas e reelaboradas.

CONSIDERAÇÕES

FINAIS

*Só escuto as paisagens há mil anos
Chegam aromas de amanhã em mim
Tem um cheiro de malva esta manhã
Quero apalpar o som da violetas
Cheiroso som de asas vem do sul
Escuto a cor dos peixes
Hoje eu desenho o cheiro das
árvores.*

BARROS, 2016, p. 3.

A presente investigação procurou explicitar, por meio de articulações entre a teoria da paisagem e a literatura, o teor sensível existente na relação do sujeito com a concretude do mundo. O estudo, orientado com base nas primeiras décadas de vida da capital, Belo Horizonte, desde sua implantação até sua conformação como metrópole, tornou possível observar o movimento dialético de construção de paisagens, apoiado nas transformações das estruturas e da sociedade belo-horizontina. O diálogo presente nesse processo se mostra na simultaneidade entre a modificação do espaço, que toca a sensibilidade humana, e a ação do sujeito, que modifica o seu entorno. As paisagens, como estruturas vivas, inconclusas e dinâmicas, reativas a cada movimento que nelas se processa, permitem evidenciar, no encadeamento dessas relações, a história da cidade, as condições que nortearam a sua fundação e o seu percurso. Além disso, elas possibilitam criar acessos para pensar a condição urbana, em suas carências e virtudes, com relação à experiência do ser no mundo.

Esse mundo, que modifica e é modificado por cada ação, mostra-se como uma unidade. Nele, todos os registros sensoriais cooperam entre si, amalgamados em uma tessitura dificilmente dissolúvel. Mas essa atuação conjunta não impediu que os sentidos tenham sido categorizados em uma gradação que os organiza entre o mais e o menos nobre. Isso contribuiu para que tenha se tornado frequente atribuir mais importância a alguns deles, ao mesmo tempo em que a relevância era retirada de outros, provocando um desequilíbrio sensorial. No contexto urbano das cidades modernas, essa prática revelou-se acentuada, na medida em que os sentidos de primazia passaram a ser intensamente estimulados, enquanto aqueles considerados menos relevantes tornaram-se esquecidos, aparecendo apenas como manifestações de problemas. Em virtude dessa dessensibilização, fomentou-se a redução da capacidade humana de experimentar o mundo e de avaliar a qualidade das experiências realizadas nele.

A importância dos estímulos sensoriais no contato com o mundo, no entanto, não escapa à produção artística, que não só os coleta no real, como os explicita na representação, recuperando a unidade às vezes perdida. Por meio da arte, eles são sublinhados por sua recorrência, destacados como importantes aberturas para o mundo e designados como elementos essenciais para conformar o teor das sensações e percepções. Na literatura, sua aparição surge como um lembrete e um alerta, que explicitam a relevância de todos os sentidos na experiência da paisagem, uma vez que, mesmo quando pouco estimulados, eles modelam a

relação entre o sujeito e o seu meio.

Ao longo dessa pesquisa foi possível evidenciar algumas das particularidades constituintes de cada estímulo, que os tornam únicos. As luzes surgem como os acessos mais tradicionais à paisagem, mas, isoladas, revelam apenas a superfície das coisas; os sons ditam o ritmo e a velocidade dos componentes do mundo; as texturas permitem uma extensão dos limites interiores e uma comunicação com os limites exteriores; os cheiros atuam como marcadores da atmosfera, que sublinham uma tonalidade afetiva momentânea; e os gostos mostram-se como acessos por meio dos quais o mundo retorna à sua origem. Assim, ao explorar cada sentido separadamente, a postura adotada diz respeito à intenção de diferenciá-los, em suas especificidades que os tornam singulares, para então igualá-los, em relação a uma notoriedade coerente com a sua importância para a plenitude perceptiva.

Ao pensar a conjuntura urbana contemporânea, na qual grande parte dos ambientes se conformam em condições que atrofiam os sentidos, torna-se urgente buscar alternativas para reverter essa tendência. Assim, a reivindicação por formas de atuação na produção urbana que viabilizem cidades dotadas de qualidades, que respeitem e considerem a importância do ser, conecta-se diretamente à necessidade de compreensão da multiplicidade humana, em seus diferentes modos de sentir e de perceber o seu meio, assim como à necessidade de criar estruturas que comportem e instiguem essa multiplicidade. O presente oferece diversas potencialidades tecnológicas que permitem criar avanços para o bom funcionamento das cidades. Mas, além das necessidades funcionais, é necessário atender, também, às necessidades sensoriais, em uma proposta de ressensualização da arquitetura e das cidades.

As referências ao passado, colecionadas ao longo desta pesquisa, foram apresentadas como uma tentativa de viabilizar deambulações sensoriais e perceptivas pelas paisagens de Belo Horizonte. Observou-se que as medidas adotadas para a constituição da cidade planejada encontraram conflitos variados, com relação à realidade social, aos costumes e aos ideais da sociedade diversificada que passou a habitá-la. A metamorfose material tornou-se a tônica da capital que, quando fundada, buscou na materialidade uma forma de representação do progresso e em suas décadas seguintes persistiu nessa procura, orientada pela afirmação das novidades. Cada etapa desse percurso provocava não só uma revolução exterior, no ambiente

construído e dominado, como interior, na sensibilidade daqueles que acompanhavam ou se encontravam inseridos na vida da cidade. Na atual configuração da capital, poucos fragmentos da sua constituição original ainda permanecem. Nela, foram modificadas as relações de escala, de vizinhança e de tempo. Mas a literatura auxilia a acessar, por meio de algumas entre as diversas leituras que essas conflagrações eram capazes de suscitar, dados fundamentais desse passado, manifestados no concreto e no sensível. Eles conduzem a uma comunicação com a cidade concebida, representada e vivida. As partes que fundamentam a profundidade das experiências da paisagem mostram-se, assim, como os destaques para se pensar, de forma sensível, as cidades do presente.

Ao iniciar esse estudo, eu intencionava encontrar na literatura a possibilidade de alcançar um novo olhar a respeito da Belo Horizonte do início do século 20. No entanto, em cada texto a respeito da cidade do passado e em cada contato com a cidade do presente, tornava-se mais evidente que a cidade buscada nessa arte era aquela análoga à realidade. Uma cidade resultante da fusão entre os fatos concretos e a imaginação, na qual paisagens se descortinam mediante a capacidade que todos nós guardamos de ficcionar e de transformar um mesmo mundo em múltiplos. A literatura, que seria um meio para buscar descrições de Belo Horizonte, tornou-se uma contribuição para reafirmar a existência de uma extensa diversidade de cidades sentidas e percebidas, ancoradas em uma só.

Nessas representações formuladas na literatura mostrou-se possível acessar mais do que uma forma de indicar as existências pretéritas, mas um modo de ampliar a própria noção de paisagem. Cada sensação despertada por uma luz, um som, um toque, um cheiro ou um gosto; cada percepção elaborada no instante do contato, evidenciaram a possibilidade de ampliar a compreensão de que a paisagem se conforma por aspectos que extrapolam os dados visuais, com os quais ela é geralmente associada. Trata-se de uma experiência sensível que, na composição também sensível da literatura, se torna ainda mais explícita.

Essa intenção de ressaltar o produto do contato entre as particularidades externas ao sujeito e seus aspectos internos envolveu diversos desafios. Dentre eles, um obstáculo encontrado ao longo do percurso de estudo foi explicitado na complexidade de identificar a presença dos sentidos nos dados reunidos na história, na literatura e mesmo no contato com a cidade do

presente. Esse desafio foi mitigado pela aproximação com as artes, que estreitam a distância promovida pelos processos de dessensibilização. Ainda assim, muitos dos sentidos pareciam encobertos por uma espessura que os situava em uma dimensão de difícil acesso, sendo eles integrantes de uma porção sombreada do mundo em que vivemos. Esse aspecto mostrou-se revelador da condição estabelecida entre o sujeito e o seu meio, na medida em que evidencia que as atuais relações se encontram tão frequentemente concentradas na atenção a estímulos predominantes, que reconhecer os demais requer o empreendimento de esforços para retomar uma sensibilidade perdida ou latente.

Além disso, a busca – em campos distintos ao meu, como a literatura e a filosofia da paisagem –, por respostas ou mesmo por contribuições que pudessem adensar os questionamentos iniciais mostrou-se uma dificuldade anunciada. O movimento de dilatação, que amplia as possibilidades de pesquisa para retornar à necessária delimitação, se revelou como um desafio correlato ao de mirar o horizonte para depois tentar contemplar com admiração o solo abaixo dos pés, ou mesmo ao de viajar o mundo, retornar para casa e tentar compreendê-la como parte da amplidão recém experimentada. Trata-se de um constante processo de imersão em interesses que se revelam na novidade, de coleta neles e de retomada aos domínios da pesquisa com a contribuição dessas adições. A descoberta das potencialidades dos estudos transdisciplinares, expostas nas possibilidades de comunicação entre áreas mostrou-se, assim, valorosa por permitir prospectar o mesmo objeto de outras formas. Um impacto que transforma também o modo de lidar com o mundo e de pensar as cidades.

Mostrou-se desafiador também conectar os estímulos sensoriais – como partes essenciais da experiência da paisagem –, a arte – como a produção sensível que dispõe, em representação, expressões análogas ao mundo –, e a cidade – como dimensão do real. Muitos estudos buscados como fonte abordam esses tópicos separadamente ou apresentam conexões entre alguns deles. No entanto, a tessitura simultânea entre os três, menos explorada do que a abordagem isolada de cada um, revelou-se um potencial, que impulsionou o delineamento dessa dissertação. Nela, pensar a cidade e as suas paisagens possíveis por meio da arte pode se tornar uma forma de contribuir para a reflexão acerca da valorização do sensorial e do sensível na produção urbana; da importância da conformação de espaços qualitativos, que atendam à completude do corpo; e da pertinência de buscar no inconcluso, presente tanto

nos produtos da arte quanto nas paisagens, as aberturas que constroem uma continuidade temporal e espacial.

REFERÊNCIAS

- A REVISTA. Editora Typ. do Diário de Minas. Belo Horizonte: jul. 1925.
- AIRES, Matias. *Reflexões sobre a vaidade dos homens*. São Paulo: Martins Fontes, 1941.
- ALMEIDA, Guilherme de. *Toda a poesia*. 2.ed. São Paulo: Livraria Martins, 1955.
- ALMEIDA, Rogério Miranda de. Nietzsche e o eterno retorno. *Revista Reflexão*, Campinas, nos 83/84, p. 23-36, jan./dez., 2003.
- ALPHONSUS, João. *Totônio Pacheco*. 4. ed. São Paulo: Com-Arte, Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- ALVES, Ida. A literatura é uma geografia? *Geografia, Literatura e Arte*, v.1, n.2, p. 20-34, jul./dez.2018 DOI: 10.11606/issn.2594-9632.geoliterart.2018.140269. Acesso em: maio. 2022.
- ALVES, Ida. Paisagem, aceleração e poesia por uma geografia das emoções. *Rev. de Letras* - n. 34 - Vol. (1) - jan./jun. - 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/39992402/PAISAGEM_ACELERA%C3%87%C3%83O_E_POESIA_POR_UMA_GEOGRAFIA_DAS_EMO%C3%87%C3%95ES_Ida_Alves_PAISAGEM_ACELERA%C3%87%C3%83O_E_POESIA_POR_UMA_GEOGRAFIA_DAS_EMO%C3%87%C3%95ES_LANDSCAPE_ACCELERATION_AND_POETRY_FOR_A_GEOGRAPHY_OF_THE_EMOTIONS. Acesso em: maio 2022.
- ALVES, Alexandre Bezerra; Fernandes, Mateus Bezerra. Cidade sussurrada: notas sobre a urbe na poesia de Carlos Drummond de Andrade. *COLINEARES*, Mossoró, Brasil, v. 7, n. 1, p. 140-156, 2020.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos de aprendiz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Contracapa. In: ALPHONSUS, João. *Totônio Pacheco*. 4. ed. São Paulo: Com-Arte, Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- ANDRADE, Luciana Teixeira de. *A Belo Horizonte dos modernistas: representações ambivalentes da cidade moderna*. Belo Horizonte: PUC Minas: C / Arte, 2004. Coleção Política & Sociedade.
- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. *A Casaca do Arlequim: Belo Horizonte, uma Capital Eclética do Século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.
- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. O ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.
- ARQBH. Guia de Arquitetura BH, ano. Olhar contemporâneo sobre a história da arquitetura de Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <http://www.arqbh.com.br/>. Acesso em: 29 maio 2023.
- ARRUDA, Rogério Pereira de. Belo Horizonte e La Plata: cidades-capitais da modernidade latino-americana no final do século XIX. *Revista de história comparada*, Rio de Janeiro, 6-1: 85-123, 2012.
- ÁVILA, Myriam. *O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- AZEVEDO, André Nunes de. As reformas urbanas de Camillo Sitte e Pereira Passos: a modernidade do Rio de Janeiro e de Viena sob a égide da tradição. *Revista Intellectus / Ano 07 Vol II* - 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAHIA, Cláudio Lister Marques. Belo Horizonte: uma cidade para a modernidade mineira. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 185-200, dez. 2005.

BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte: Memória histórica e descritiva; história antiga*. 2a. ed. Belo Horizonte, Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996. Publicado originalmente em 1928 (v.1) e 1936 (v. 2) a.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Brasil, Companhia das Letras, 2016.

BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

BERQUE, Augustin. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Paris: Editions Champ Vallon, 1994.

BERQUE, Augustin. *Thinking through Landscape*. Translated by Anne-Marie Feenberg-Dibon. London: Routledge, 2013.

BESSA, Altamiro Sergio Mol (Org.). *A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2021.

BESSA, Altamiro Sergio Mol. *Entre a casa e o mundo, uma teoria da paisagem*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2020.

BESSA, Altamiro Sergio Mol. Tempo e paisagem. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1 e 2, p. 180-195, 2016. DOI: 10.35699/2316-770X.2016.2774. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2774>.

BESSA, Altamiro Sergio Mol. *Teorias da paisagem*. 2022. Notas de aula.

BESSA, Altamiro Sergio Mol. *Teorias da paisagem*. 2023. Notas de aula.

BESSE, Jean-Marc. *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

BICALHO, Carlos Henrique; BRANDÃO, Mariana Guimarães; VALLE, Liana; MATTA MACHADO, Verônica; HERMONT, Líliliana. Pedra portuguesa em Belo Horizonte: euminente desaparecimento à consolidação da preservação 4. *Encontro internacional de Arquimemória sobre preservação do patrimônio edificado*. Salvador - Bahia: 14 a 17 de maio de 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/40836376/Cal%C3%A7adas_portuguesas_arquimemoria4_etapa_final. Acesso em: 27 jan. 2023.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. Tempo, tempos. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 23, n. 1 e 2, p. 1-17, 2017. DOI: 10.35699/2316-770X.2016.2777. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2777>. Acesso em: 26 jan. 2023.

BRASIL. Ministério da Cultura. *O toque dos sinos em Minas Gerais: tendo como referência São João del-Rei e as cidades de Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes*. Dossiê descritivo. Brasília, 2009.

BRUZZI, Maria Lúcia Casasanta. *Imagens simbólicas e metáforas em "Fazendeiro do Ar", de Carlos Drummond de Andrade*. Dissertação (Mestrado) - Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2011.

BORSAGLI, Alessandro. *Rios invisíveis da metrópole mineira*. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 2016.

BOUTAUD, Jean-Jacques. *Le sens gourmand: de la commensalité, du goût, des aliments*. Paris: Jean-Paul Rocher Éditeur, 2005.

BUENO, Luís. *Uma história do romance brasileiro de 30*. Tese (Doutorado) - Teoria e História Literária, na área de Literatura Brasileira, Universidade Estadual de Campinas, 2001.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. Biblioteca Folha, 2003.

CANDIDO, Antonio. Autobiografia poética e ficcional de Minas. In: *IV Seminário de Estudos*

Mineiros. Belo Horizonte: Edições do Cinquentenário da Universidade Federal de Minas Gerais, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O Espaço Urbano: Novos Escritos sobre a Cidade*. São Paulo: FFLCH, 2007.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE. *Poesia: Alguma poesia*. Disponível em: <https://www.carlosdrummond.com.br/conteudos/visualizar/Alguma-poesia>. Acesso em: out. 2022a.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE. *Prosa: Contos de aprendiz*. Disponível em: <https://www.carlosdrummond.com.br/conteudos/visualizar/Contos-de-aprendiz>. Acesso em: out. 2022b.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE. *Vida: cronologia*. Disponível em: <https://www.carlosdrummond.com.br/conteudos/visualizar/Cronologia>. Acesso em: out. 2022c.

CARVALHAIS JUNIOR, Adair. *Belo Horizonte e a miragem do moderno: espaço urbano e educação pública*. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

CAUSTILHO, Ataliba T. de. *O que se entende por língua e linguagem*. Museu da língua portuguesa. Estação da Luz. Disponível em : <https://www.museudalinguaportuguesa.org.br/wp-content/uploads/2017/09/O-que-se-entende-por-li%CC%81ngua-e-linguagem.pdf>. Acesso em: 12. out. 2022.

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

CEDRO, Marcelo. A administração municipal do prefeito Juscelino Kubitschek: estética e planejamento da cidade de Belo Horizonte na década de 1940. *Oculum Ensaios* [online]. 2006, (5), 80-90. ISSN: 1519-7727. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=351732197007>.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COLLOT, Michel; Coutinho, F. *Poesia, paisagem e sensação / Poetry, landscape and sensation*. *Revista de Letras*, v. 1, n. 34, 11, jan./jun. - 2015.

CORBIN, Alain. *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. Tradução de Ligia Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DEBORD, Guy. *Perspectivas da transformação consciente da vida quotidiana*. 1961. Disponível em: <http://antivalor.atSPACE.com/is/transforma.htm>. Acesso em: jun. 2022.

DERRIDA, Jaques. *Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DIAS, Marcio Roberto Soares. As estrelas do céu de Belo Horizonte são incompreensíveis. *Revista Letras*. Curitiba, n. 75/76, p. 11-35, mai./dez. 2008. Editora UFPR. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/viewFile/9807/11199>. Acesso em: nov. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DINIZ, João Paulo Fogaça Dias. *Viagens de Cura: A busca pelo tratamento e cura da tuberculose na cidade de Belo Horizonte (entre as décadas de 1890 e 1950)*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, 2022.

EPICURO. *Cartas de Epicuro*. Tradução de Edson Bini 1. ed. Edipro, 2021.

FERNANDES, Patricia Capanema Alvares. A fundação de Belo Horizonte: ordem, progresso e higiene, mas não para todos. *Cad. Metrop.*, São Paulo, v. 23, n. 52, pp. 1061-1084, set/dez 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2236-9996.2021-5210.e>. Acesso em: nov. 2022.

FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. Imprensa da Universidade de Coimbra. Annablume editora, 2012.

GUIMARANS, Domingos. *Suplemento Literário de Minas Gerais: João Alphonsus: o homem na sombra ou a sombra no homem?*. Edição n° 1362. Secretaria do Estado de Cultura. Belo Horizonte: set./out. 2015.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. 6. ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho; Leandro Konder. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 2000.

INGOLD, Tim. A temporalidade da paisagem. In: BESSA, Altamiro Sergio Mol (Org.). *A unidade múltipla: ensaios sobre a paisagem*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2021.

INGOLD, Tim. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. 1. ed. Londres: Routledge, 2011.

JULIÃO, Letícia. Sensibilidades e representações urbanas na transferência da capital de Minas Gerais. *Dossiê: Capitais sonhadas, capitais abandonadas*. História 30 (1). Jun 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742011000100006>.

KELMAN, Ari Y. Rethinking the soundscape. *The Senses and Society*. Londres, v. 5. n. 2, p. 212-234, 2010.

KOPPER, Maria Eduarda Alvares. *Arquitetura, poder e opressão: o barroco francês e o caso de Versalhes*. Dissertação Programa de Pós-graduação em Arquitetura (PROPAR). Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Porto Alegre, 2004.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. Cotia: Ateliê editorial, 2002.

LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

LEFÉBVRE, Henri. *A Revolução Urbana*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

LEMOS, Celina Borges. *Antigas e novas centralidades: a experiência da cultura de consumo no centro tradicional de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Editora da Escola de Arquitetura da UFMG, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. In: Mitológicas I. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LEVIN, David Michael. *Modernity and the Hegemony of Vision*. University of California Press, 1993.

LINHARES FILHO. *O amor e outros aspectos em Drummond*. Fortaleza: Editora UFC, 2002.

LOBOSQUE, Ana Marta. *A vontade livre em Nietzsche*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e ciências humanas, 2010.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. 3. ed. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: WMF: Martins Fontes, 2018.

MAGALHÃES, Felipe Nunes Coelho. *Transformações espaciais na cidade-região em formação: a economia geopolítica do novo arranjo espacial metropolitano*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Geografia, 2008.

MARTINS, José de Souza. *A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do Eu dividido no subúrbio operário*. 1. ed. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2008.

MARQUES, Ivan. Romancista da vida comum. In: ALPHONSUS, João. *Totônio Pacheco*. 4. ed. São Paulo: Com-Arte, Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

MARQUEZ, Renata; DRUMMOND, Marconi; BAPTISTA, Paulo (org). *Wilson Baptista: urbano fotográfico*. 1. ed. Belo Horizonte: edição dos organizadores, 2018.

MENDONÇA, Juliana Guelber de. *Arte e técnica: o ferro na arquitetura do século XIX e início do século XX no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

MENDONÇA, J. G. de; MARINHO, M. A. C. As transformações socioespaciais na Região Metropolitana de Belo Horizonte. In: Andrade, L. T. de; Mendonça, J. G. de; Diniz, A. M. A. *Belo Horizonte: transformações na ordem urbana*. 1. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital: Observatório das Metrôpoles; Belo Horizonte, MG: PUC-Minas, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sens et non -sens*. Paris: Gallimard, 1996.

MONTE-MÓR, Roberto L. Urbanização extensiva e lógicas de povoamento: um olhar ambiental. In: SANTOS, M. et al. (Org.). *Território, globalização e fragmentação*. São Paulo: Hucitec/Anpur, 1994.

MORENO, Andrea; VAGO, Tarcísio Mauro. Nascer de novo na cidade-jardim da República: Belo Horizonte como lugar de cultivo de corpos (1891-1930). *Pro-Posições*, Campinas, v. 22, n. 3 (66), p. 67-80, set./dez. 2011.

NEGREIROS, Carmem; ALVES, Ida; LEMOS, Masé (Org.). *Literatura e Paisagem em diálogo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.

NOVALIS. *Encyclopédie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1756. Fragmento 1753.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.

OLIVEIRA, Natália Maia Arreguy. *Regulação urbana: complexidades da legislação e dos parâmetros urbanísticos de Belo Horizonte*. Tese (Doutorado) - Teoria, Produção e Experiência do Espaço, Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

PBH. *Relatório do prefeito Juscelino Kubitschek Oliveira para o Governador Benedicto Valladares Ribeiro [título atribuído]*. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/cultura/2018/documentos/1940-1941-Juscelino-Kubitschek-de-Oliveira_0.pdf. Acesso em: 25 abr. 2023.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: A arquitetura e os sentidos*. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PANERAI, Philippe; CASTEX, Jean; DEPAULE, Jean-Charles. *Formas urbanas: a dissolução da quadra*. Tradução: Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PENNA, Alícia Duarte. Belo Horizonte: um espaço infiel. *Varia Historia*. Belo Horizonte, n. 18, p.

101-121, set., 1997.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 3. ed. 11. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RHEINGANTZ, Paulo Afonso; ARAÚJO, Mônica Queiroz; ALCANTRA, Denise de. Os sentidos humanos e a construção do lugar: em busca do caminho do meio para o desenho universal. *Anais Seminário Acessibilidade no Cotidiano*. Rio de Janeiro, 2004.

RIEGL, Alois. *Late Roman Art Industry*. Tradução de Rolf Winkes. Rome: Giorgio Bretschneider Ed., 1985.

RILKE, Rainer Maria. *A melodia das coisas*. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

RISÉRIO, Antônio. *A cidade no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2012.

ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*. Tradução de Maysi Veuthey. Edição de Javier Maderuelo. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

ROSA, Beatriz; MOUTSOPOULOS, Carolina; POLIX, Larissa; SAKAGUTI, Luiz Hideki. O autor. In: ALPHONSUS, João. *Totônio Pacheco*. 4. ed. São Paulo: Com-Arte, Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

RUIZ, Castor Bartolomé. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

SANTOS, Maria Luísa de Camargos dos. O olhar de Carlos Drummond de Andrade para Minas Gerais: estudo de caso de Belo Horizonte e Itabira. *XVIII Encontro Nacional de Geógrafos. A construção do Brasil: geografia, ação política e democracia*. São Luís, 2016.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Unesp, 2011.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Tradução de Marcos Aarão Reis. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. Covilhã: LusoSofia Press, 2009.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SIMMEL, Georg. A ruína. In: SOUZA, Jessé de; ÖELZE, Berthold (Org.). *Simmel e a modernidade*. 2. ed. Brasília: Editora UNB, 2005.

SINGER, Ben. Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (ed.). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkley: University of California Press, 1995.

SOUZA, Joseane. *A Expansão Urbana de Belo Horizonte e da Região Metropolitana de Belo Horizonte: O Caso Específico do município de Ribeirão das Neves*. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2008.

UFMG. *Plano de desenvolvimento institucional 2018-2023*. Belo Horizonte: 2018. Disponível em: https://ufmg.br/storage/c/e/c/9/cec964e64ae9ba1b073e4c169c50165f_15525812888029_1368629454.pdf. Acesso em: 29 mai. 2023.

VALÉRY, Paul. *Cahiers*. Paris: Gallimard, 1973-1974. tome II. (Bibliothèque de la Pléiade).

VASCONCELLOS, Viviane Madureira Zica. *A melancolia em Drummond: Poéticas da paisagem*. 26-27 de abr. 2023. Notas de aula.

WAIZBORT, Leopold. *As aventuras de Georg Simmel*. 2. ed. São Paulo: USP, Curso de Pós

Graduação em Sociologia, Editora 34, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. 1. reimpressão. São Paulo: Schwarcz Ltda, 1990.