

BELO HORIZONTE, O BARROCO E A UTOPIA. UMA VIAGEM NA MATERIALIDADE^(*)

Beatriz de Almeida Magalhães e
Rodrigo Ferreira Andrade^(**)

1 O BARROCO E A PRODUÇÃO DA CIDADE

O Barroco constitui o período mais completo e significativo, na Idade Moderna, das práticas de visualização do poder, levadas ao paroxismo pelo Absolutismo. Hannah LEVY (1941), em sua exposição *"A propósito de três teorias do Barroco"*, elege a tese de Leo BALLET como a única capaz de explicar o fenômeno artístico e arquitetônico daquele momento, graças à associação que faz com o Absolutismo, relacionando os aspectos de violação do natural e de movimento sem fim com a aspiração de um poder absoluto. No entanto, é preciso entender o Barroco como um fenômeno mais amplo, percebendo-o também no urbano, onde se manifesta com aqueles mesmos aspectos, mas de modo formalmente oposto, conforme assinala MUMFORD (1982). Suzy de MELLO (1983) aponta no Barroco a *"constante unidade como meio de representação formal das duas grandes forças que marcaram sua época: a Contra-reforma e o Absolutismo que, respectivamente, correspondiam ao poder e à pompa"*.

A partir de todas essas considerações, poderíamos inferir que a cisão entre o Estado e a Igreja dissociou o absoluto em duas ordens antagônicas – a temporal e a religiosa – que se realizaram em direções opostas, mas tendo em comum um desenvolvimento espacial dinâmico, persuasivo, espetacular e dramático. É preciso, entretanto, tomar o termo *visualização* como o concebe Foucault, ou seja, como um modo não só de mostrar fatos à consciência pela visão, mas também de, materialmente, atuar sobre a sensoriedade. Fazemos notar que, se as práticas de visualização do Barroco consideraram sempre o infinito, trabalha-

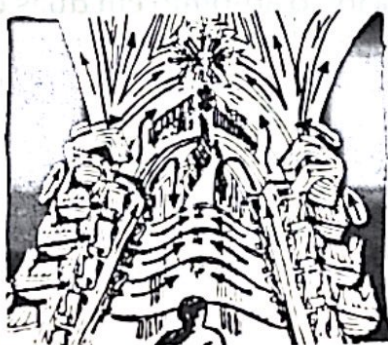
^(*) O artigo enfoca tema tratado no livro *"Belo Horizonte: um espaço para a República"*, Belo Horizonte:UFMG, 1989, dos mesmos autores.

^(**) Beatriz A. Magalhães é Arquiteta e Artista Plástica. Rodrigo F. Andrade é Engenheiro Civil, Mestre em Urbanismo e Professor da Escola de Arquitetura da UFMG.

ram a luz com objetivos distintos: um modo funcionou para estender ao infinito o poder do rei – tratava-se, então, de franquear a luz/razão divina, para que ela iluminasse diretamente o foco do poder de Deus, tornando-o mais envolvente e mais próximo do homem, como queria a Contra-reforma – porquanto a questão era conter a luz, eliminar a razão na relação homem/Deus.

2 O DRAMA NA PENUMBRA

O exercício de espacialização da Igreja ficou restrito aos domínios particularizados da arquitetura (à exceção de Roma, onde esses poderes se confundiam). Na face externa das edificações, ele foi, de certa forma, contido pela ordem urbana, temporal. O espaço liberado para a retórica do transcendental foi, sobretudo, o interior. O instrumental foi o sensorial, o artístico, o espontâneo, o orgânico, e a unidade construtiva, a curva. A forma resultante é sensual, profusa, atomizada. O homem postava-se no centro da nave e todas as figuras apontavam-lhe Deus. Pode-se representar essa situação por figura tridimensional, espacial (céu/poder religioso), que tem várias centros (fiéis deslocando-se) de irradiação de diagonais (aproximação) em direção ao infinito (Deus), em movimentos espiralados com pontos de fuga em todas as direções, contidos pelo limite interior da igreja, mas ilusoriamente perdendo-se na abóboda celeste reproduzida nas pinturas do teto, de onde voltam e em moto contínuo acabam por tomar os sentidos (*coepire sensi*) de quem ali está. Estonteando pela onipresença sufocante de um Deus próximo – cuja luz é referida apenas pelo ouro que reveste, quando possível, todas as superfícies –, o homem confunde-se, na penumbra, com Ele e seu absoluto poder.

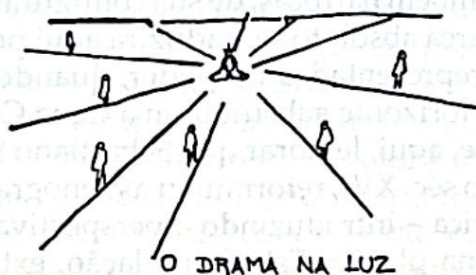


O DRAMA NA PENUMBRA

3 O DRAMA DA LUZ

O discurso espacial do rei deu-se no seu domínio – o público, o urbano – com a abertura da cidade para a entrada da luz, na reconstrução ou construção planejadas no lugar do poder: a nova capital, que tem como protótipo Versalhes.

O resultado formal desse procedimento foi sempre aberto, geométrico, sintético, formal, unificado. A tônica era a centralidade e o foco, o rei, naturalmente. O instrumento foi o racional, o científico, o sistemático, o mecânico, e a unidade construtiva, a reta. Os súditos, em número idealmente infinito, deviam postar-se na cena urbana em torno do rei, ao qual se submetiam por um processo de admiração e de identificação. Neste caso, a representação é uma figura de plano (terra/poder temporal), que tem um ponto (rei/emanção do poder) de irradiação de diagonais (força/movimento) em todas as direções, com pontos de fuga perdendo-se na linha do horizonte, rumo ao infinito, de onde voltam trazendo a luz do sol (razão de Deus), convergindo para o centro, ao reencontro do rei (confirmação do poder, agora ilimitado). E quem vê assim o rei, banhado de uma infinita luz, participa do seu poder absoluto e divino.



4 BELO HORIZONTE: A PRIMEIRA AVENTURA URBANÍSTICA DO ESTADO BRASILEIRO

Para nós, pela circunstância colonial, bastou o espetáculo absolutista arquitetônico e artístico da Igreja, o drama de sombras de um poder distante. No Brasil, não houve necessidade nem oportunidade de ser desenhada a cidade divinamente iluminada pela presença do rei. Aqui, a produção planejada da cidade, corolário de uma vontade absoluta, vai ficar por conta dos senhores da República. A propósito, MAQUIA-

VEL abre "O Príncipe" com esta frase: "*Todos os Estados e Governos que tiveram e têm autoridade sobre os homens foram e são ou repúblicas ou principados*".

Cuidando, em seguida, da opção pela monarquia, MAQUIAVEL emite seus conselhos, que incluem a intervenção do governante no espaço urbano, com a abertura da cidade, conselho que pode se estender, pela própria analogia que faz, quando se tratar da república.

Belo Horizonte vai ser a vez republicana da produção do espaço no Brasil, a primeira incursão, no urbano, da nacionalidade proclamada. O lugar e a cidade nele plantada serão assim descritos pelo jornalista republicano Arthur AZEVEDO: "*(...) formoso planalto, tão bem escolhido para capital de um grande Estado e que poderia ser – por que não dizê-lo, quando todos o sentem? – a própria Capital da República*"

A contrução da sede do governo de um estado significativo do novo regime vai inaugurar a prática da visualização pública do poder no país emergente (não é notável a quantidade de jornalistas que foram encarregados de fazer cobertura e a publicidade do evento? Olavo Bilac, Arthur Azevedo...) e a analogia com a renovação do espaço da cidade capital no período do fortalecimento dos Estados Nacionais pode ser feita com facilidade. Esse é o aspecto barroco primordial que se pode detectar na criação de Belo Horizonte, ao que vão se acrescentar as características, também barrocas, de sua configuração espacial. O *L'Etat c'est moi* do monarca absoluto se traduzirá aqui por *O Estado somos nós* das oligarquias representadas no poder, quando a Cena Trágica e a barroca de Belo Horizonte substituírem a Cena Cômica e medieval de Ouro Preto. Cabe, aqui, lembrar que Sebastiano Serlio, arquiteto e teórico bolonhês do séc. XVI, reformulou as cenografias clássicas – cômica, trágica e satírica – introduzindo a perspectiva em função da posição do príncipe na platéia. Esta formulação, extrapolando o mundo fictício do teatro e ganhando realidade no urbano, contribuiu substancialmente para o desenvolvimento do urbanismo barroco.

No projeto de Belo Horizonte, um primeiro aspecto barroco reconhecível é a própria expressividade do desenho. Aqui, ainda não nos referimos ao espaço que se quis criar ou à expressividade desejada, mas à forma como se pretendeu, através da unicidade do desenho, permitir uma idéia imediata do todo. Em outras palavras, as duas malhas ortogonais sobrepostas, com inclinação de 45 graus de uma em relação à outra, na medida em que cobrem toda a área urbana, refletem clareza e ordem, buscando uma sistematização integrada dos diversos componentes do projeto. O desenho, cuja intenção inequívoca é a de orde-

namento e simetria, consegue, portanto, exprimi-los com nitidez. Estas são características típicas do urbanismo barroco.



OURO PRETO



BELO HORIZONTE

Numa análise morfológica mais conseqüente, confirma-se essa primeira impressão e verifica-se que o aspecto mais notável do desenho não é o equilíbrio das duas malhas uniformemente distribuídas no terreno, mas um forte sentido de hierarquia, com o parque em posição de privilégio e em função do qual se organizam os diversos elementos do projeto. Prova disto é que, desde a planta cadastral do arraial de Belo Horizonte, de 1894, as plantas da Comissão Construtora foram desenhadas olhando desse sítio para a Serra do Curral, contrariando a orientação convencional, que é de representar com o Norte voltado para cima. Com a construção, a cidade então vista na perspectiva de quem a usa e não na de quem a desenhou, as novas versões das plantas passaram a ser orientadas convencionalmente. Cercado por seis praças, cujos nomes se referem à República e seus antecedentes históricos (*Praças Benjamim Constant, José Bonifácio, 15 de Novembro, Mal. Deodoro, Tiradentes e 15 de Junho – primeira Constituição Republicana de Minas Gerais*) e tendo sua abertura principal através da própria praça assim nomeada, esse parque é, inegavelmente, o ponto de origem das principais linhas de força do projeto. Dali três avenidas que dão acesso às Praças da Liberdade, da Federação e 14 de Setembro, locadas em pontos proeminentes do terreno.

A avenida Afonso Pena, pensada como centro obrigado da cidade

(REIS, 1895), privilegiada com maior largura e perfil horizontal em seu trecho mais extenso, também introduz, na área urbana, uma certa hierarquia: de um lado, o mais próximo do ribeirão, ficam os serviços comuns, como a estação ferroviária, comércio, eletricidade, secretarias de Estado e exposição permanente; de outro, os mais nobres, como os três poderes, a municipalidade, o teatro, as escolas, o hospital etc. Acrescenta-se que a própria numeração das Seções Urbanas, que se desenvolve a partir do parque, crescendo de I a XII no lado mais valorizado, reserva os dois últimos números, XIII e XIV, para as seções atrás dele.

Essa distribuição tão ordenada dos palácios e praças a partir de um centro de emanção, a presença nítida de um eixo de simetria – a Av. Álvares Cabral – o sentido de convergência e hierarquia, são o segundo aspecto barroco do projeto.

Falemos, agora, da intenção expressiva da cidade que se iria construir e não mais de seu desenho. Esse é outro e, a nosso ver, o mais significativo aspecto barroco do projeto. Embora, no ideário positivista do autor do projeto (*pois Aarão Reis, nascido em Belém do Pará, como a maioria de seus colegas, formados pela Politécnica do Rio de Janeiro, era positivista*) racionalismo e funcionalidade apareçam com destaque e se tenham perseguido esses objetivos, no projeto, os aspectos formais, a busca da expressividade, do espetáculo, predominam sobre o utilitário.

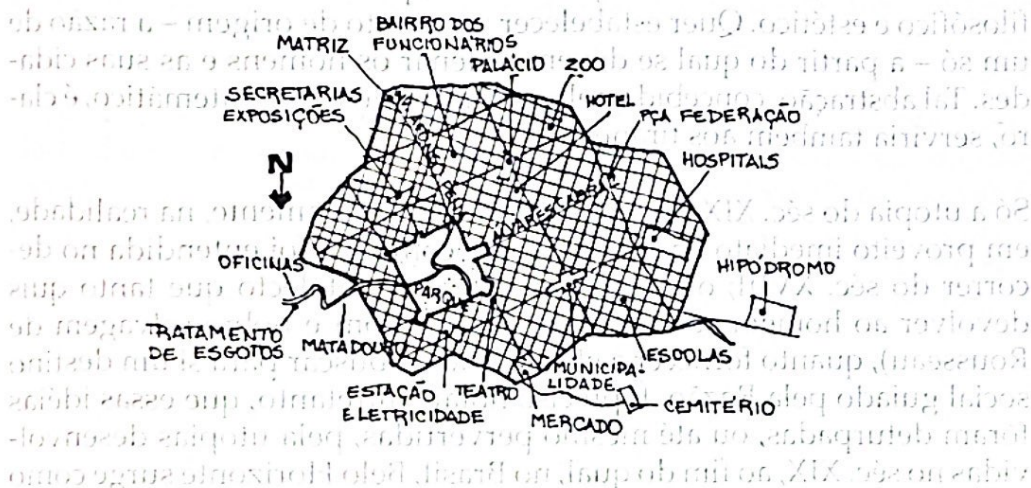
A modernidade exigia um sistema de vias que permitisse maior fluência do tráfego, mas essa fluência estava comprometida, não apenas pelo excesso de entroncamentos provocado pelo rigor do desenho, mas, principalmente, pela interrupção sistemática das avenidas por praças nos seus dois extremos ou em, pelo menos, um deles. O sistema chega a ser violentado em seus princípios, como no caso das avenidas Carandaí, Paraúna, (hoje Getúlio Vargas), Liberdade (hoje João Pinheiro), Paraopeba (hoje Augusto de Lima) e São Francisco (hoje Olegário Maciel), que, não pertencendo à malha das ruas, têm a nítida função de valorizar certas perspectivas.

O privilégio da função expressiva sobre a circulação é tão evidente que, além da avenida do Contorno, apenas uma avenida, a Paraopeba, tem continuidade para dar acesso a um local nobre, o Hipódromo. Outras cinco avenidas têm, na Zona Suburbana, a continuidade truncada, com redução da largura e mudança de direção.

A evidência da intenção cenográfica do projeto é finalmente comprovada quando o conjunto das duas malhas regulares é encerrado nos limites de um bulevar perimetral, que torna mais nítida a percepção

do todo, dando-lhe finitude.

Tendo o mesmo compromisso com a racionalidade e a ordem que o urbanismo barroco, o urbanismo de Belo Horizonte acabou por adotar soluções que já tinham sido antes, em essência, criadas, mas que, no final, reunidas assumiram uma forma inédita.



5 AS UTOPIAS E A PRODUÇÃO DA CIDADE

A produção planejada da cidade não é, entretanto, apanágio apenas do barroco. Tem sido sempre uma cogitação da Utopia, em seus diversos momentos históricos. Aqueles que querem equacionar racionalmente a sociedade sempre se ocupam em ensaiar, por antecipação, também a produção do espaço-sede, pois acreditam transferir para ele a sua pretensa e demiúrgica capacidade de gerir a humanidade a partir de um arrazoado próprio. Já na antiguidade, PLATÃO, em "O banquete", considerava: "A mais alta e mais bela forma de pensamento é a ordenação das cidades".

Para a sua Pólis – capital da República a ser colocada tão próxima quanto possível do centro do país – ele tomava por base o arquétipo celeste, não só astral mas supra terrestre, visando ordenar a sociedade conforme uma ordem divina, conforme coloca em "As Leis".

A utopia clássica do século XVI é renascimento, numa versão temporal, dessa formulação metafísica. Assim vêem ROWE e KOETTER (1981), que desenham como ícone da sociedade perfeita, sombra terrenal de uma idéia, tendo tido como propósito transformar o mundo do acon-

tecer casual e medieval numa situação muito mais integrada de sério e digno comportamento.

MORUS é o grande inspirador desse período. Queria dar aos homens e à sua cidade uma ordem humana. Entretanto, a grande integração urbana promovida pelos poderosos no séc. XVII é derivada de Maquiavel. A cidade/informação do príncipe é veículo de dominação, não de felicidade. A receita de Descartes, formulada em plena vigência do barroco, visa à ordem pela ordem, puro exercício matemático, filosófico e estético. Quer estabelecer um ponto de origem – a razão de um só – a partir do qual se devem ordenar os homens e as suas cidades. Tal abstração, concebida pelo soldado/filósofo/matemático, é claro, serviria também aos tiranos.

Só a utopia do séc. XIX pretende interferir, efetivamente, na realidade, em proveito imediato da humanidade, como ela foi entendida no decorrer do séc. XVIII; o século das luzes, do intelecto que tanto quis devolver ao homem sua natureza (com o bom e nobre selvagem de Rousseau), quanto fornecer a ele a noção de buscar para si um destino social guiado pela Razão. É preciso notar, entretanto, que essas idéias foram deturpadas, ou até mesmo pervertidas, pela utopias desenvolvidas no séc. XIX, ao fim do qual, no Brasil, Belo Horizonte surge como uma representação real.

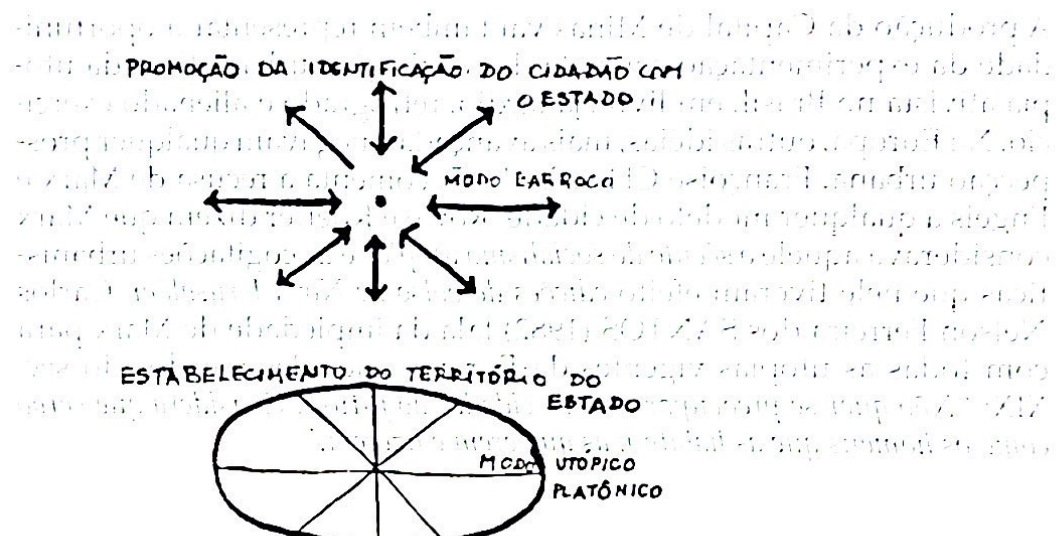
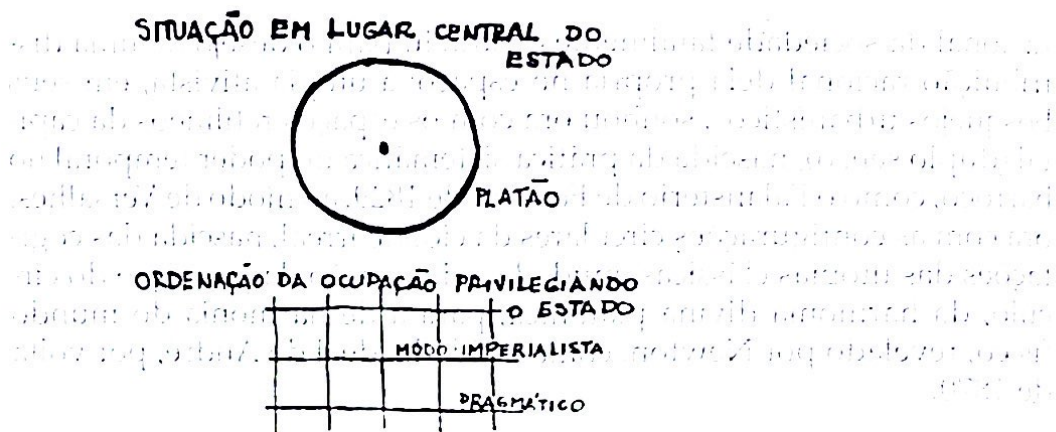
ROWE e KOETTER reúnem as utopias do séc. XIX sob a designação geral de *utopia ativista da pós-ilustração*, para contrapor-las à utopia crítica, termo sob o qual Judith SCLAAR havia reunido as utopias clássicas, de teor moral-racional. Para esses autores, a utopia crítica teria funcionado como *objeto de contemplação, imagem, convenção, dispositivo eurístico*, possuindo portanto *natureza inerte*, pois trabalhava um campo e um tempo hipotéticos. Segundo eles, a utopia ganha *diretriz enérgica* com a demonstração da dinâmica do mundo físico, tomada como paradigma da demonstração da dinâmica do mundo físico, tomada como paradigma da demonstração dos mecanismos do pensamento e, logo, da sociedade que estaria assim submetida a *leis tão infalíveis quanto as da física*. Passa a funcionar, então, a utopia como *prescrição, instrumento político, veículo de transformação social*, perdendo os valores metafísicos e ganhando uma natureza dinâmica – ainda que de teor mecânico – pois se dirigia para um mundo e um futuro imediatos e concretos. Entra em cena a capacidade da humanidade de se auto-gerir: negam-se o arbitrário, a autoridade, substituindo-se o governo pela administração das coisas (da *res pública*), racional e positiva, em que o *administrador se instalou no lugar do príncipe*, tendo a ciência como fundamento da moral e a política como um ramo da física. A organização

racional da sociedade fatalmente conduziu para o desejo de uma distribuição racional dela própria no espaço: a utopia ativista, em seus bosquejos urbanísticos, sonhou ora com os espaços retilíneos da capital (duplo senso), nascida da prática sistemática do poder temporal no barroco, como o Falanstério de Fourier, de 1829, ao modo de Versalhes, ora com as configurações circulares da cidade irreal, nascida das cogitações das utopias clássicas, mudada a denotação da perfeição do círculo, da harmonia divina platônica, para a de harmonia do mundo físico, revelado por Newton, como a cidade ideal de André, por volta de 1870.

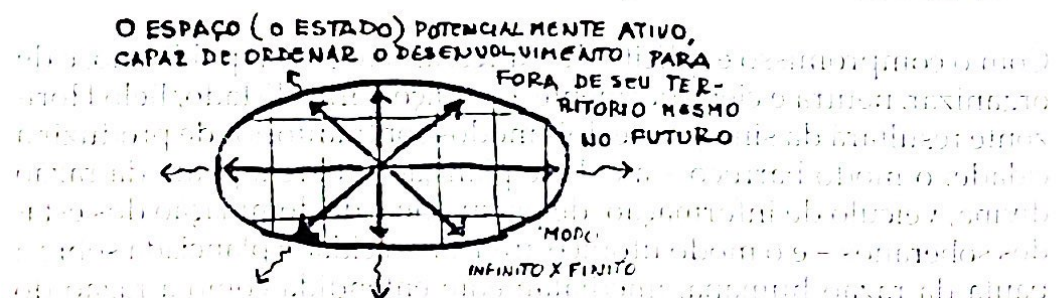
A produção da Capital de Minas vai também representar a oportunidade da experimentação concreta das cogitações urbanísticas da utopia ativista no Brasil, em livre, já tardio, retrógrado e alienado exercício. Na Europa, outras idéias, mais avançadas, negavam qualquer prospecção urbana. Françoise CHOAY (1965) comenta a recusa de Marx e Engels a qualquer modelo de cidade. Rowe e Koetter dizem que Marx considerava aquele *o século do socialismo utópico* e as cogitações urbanísticas que nele tiveram efeito *edições de bolso de Nova Jerusalém*. Carlos Nelson Ferreira dos SANTOS (1982) fala da impiedade de Marx para com todas as utopias vigentes da Europa, naqueles meados do séc. XIX: *"Não quer se preocupar com as cidades do futuro. Considera que serão como os homens que as habitam as quiserem e fizerem."*

6 BELO HORIZONTE: A SOMA PARADOXAL DE DOIS MODOS OPOSTOS DE PRODUÇÃO DA CIDADE

Com o compromisso explícito de expressar o regime republicano, e de organizar, neutra e cientificamente, o espaço para o Estado, Belo Horizonte resultará da sinergia de dois modos contraditórios de produzir a cidade: o modo barroco – a cidade planejada sobre a pauta da razão divina, veículo de informação, de persuasão e de dominação dos estados soberanos – e o modo utópico ativista – a cidade planejada sobre a pauta da razão humana, imediatamente entendida como a razão do Estado, veículo de ordenação e de transformação social dos estados disciplinados. Ambos os modos se tocam, entretanto, no que diz respeito a uma intervenção racional e radical no espaço pelo Estado e é nesse particular que se começa a explicar a sua disparatada soma e a que ela se destina: ensejar o fortalecimento do Estado e a conservação das forças que nele se fazem representar, através de uma redistribuição conveniente e controlada da sociedade no espaço. Tudo isso devendo fazer-se, é claro, sob a mística da racionalização, da modernização e da excelência do regime.



POSIÇÃO PROJEÇÃO DA CIDADANIA NA UTOPIA



A Nova Capital surge como a materialização das relações de forças de um momento de inflexão da história brasileira – entre um colonialismo e outro, entre o escravagismo e o sistema do trabalho assalariado, entre a monarquia e a afirmação da República – cujos registros coincidem com os do Barroco e os holograficamente projetados pelas utopias, em suas proposições absolutistas, racionalistas, definitivas e constrangedoras da contingência e da multiplicidade da existência humana. Negação da modernidade pretendida, ganhou, como prova disso, ao longo de sua breve ainda nem centenária história, o título de elogio

(!), os adequados pseudônimos de *Cidade Paradigma*, *Cidade Certa*, *Cidade Geométrica*, *Cidade Padrão*, *Cidade Cartesiana*. Acrescentamos o de *Cidade Positiva*: republicana, barroca e utópica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: M. Fontes, 1989.
- CHOAY, Françoise. *L'Urbanisme: utopies et réalités; une anthologie*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.
- DELEUZE, Giles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- LEVY, Hannah. A propósito de três teorias do Barroco. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 5, p.259-284, 1941.
- MELLO, Suzy de. *Barroco*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. São Paulo: M. Fontes, 1982.
- PESSANHA, José Américo da Motta. Bachelard: as asas da imaginação. In.: BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1986.
- ROWE, Collin, KOETTER, Fred. *Ciudad collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. *Processo de crescimento e ocupação da periferia*. Rio de Janeiro: IBAM, 1982.

