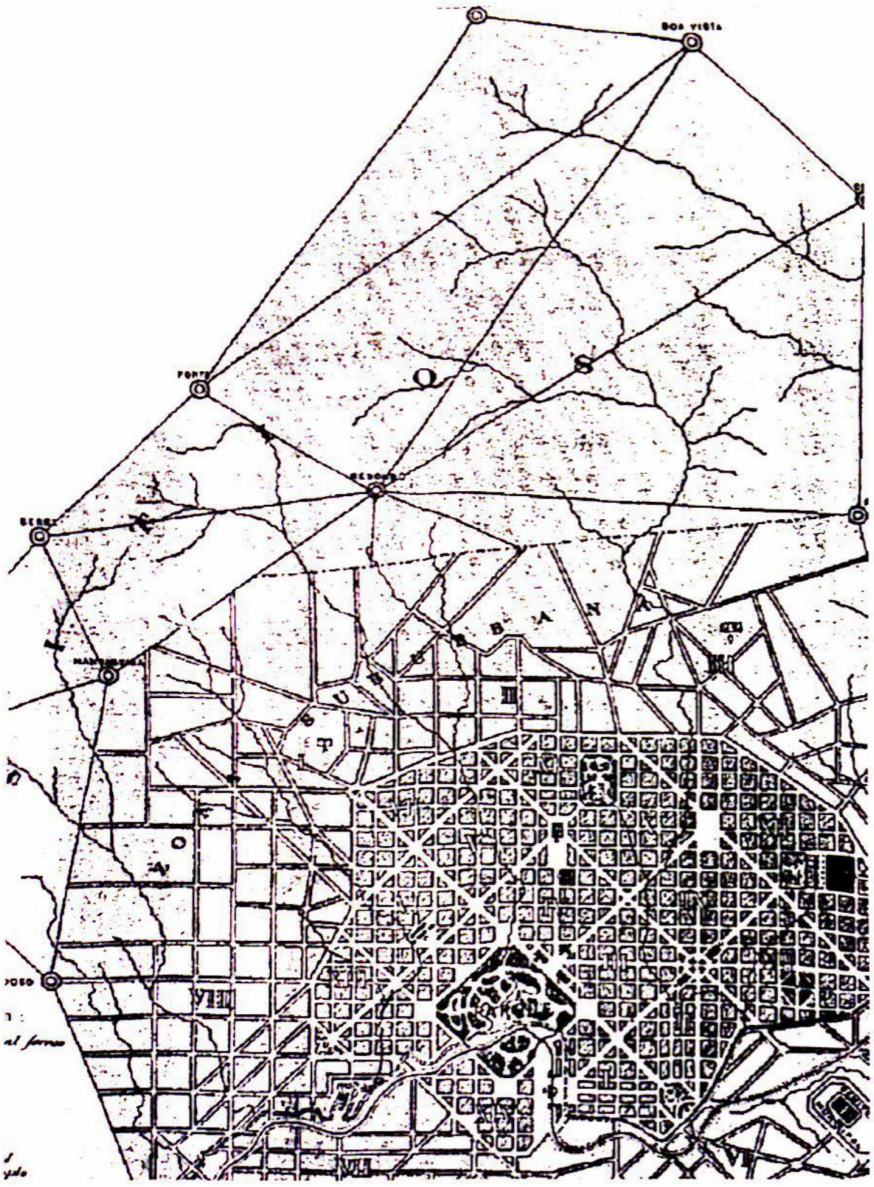
BELO HORIZONTE À BEIRA-MAR

Fernando Luiz Camargos Lara[*]



* Texto condensado, baseado na dissertação de mestrado "Belo Horioznte: da razão positivista à contaminação pelo cotidiano, uma visão através da literatura", defendida pelo autor junto ao curso de Pós-graduação em Estudos Literários, FALE/UFMG, em 5 de junho de 1996.

** Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC•Minas, Mestre em Literatura pela FALE/UFMG.

Cad. arquit. urban., Belo Horizonte, v. 5, n. 5, p. 137-186, dez. 1997

Aparentemente, Arquitetura e Literatura são áreas de conhecimento totalmente distintas, de métodos, paradigmas e estruturas diferentes, em suma, de raízes profundamente separadas. Mas, lembrando o conceito de rizoma, de G. Deleuze, talvez os pontos de contato entre tais disciplinas estejam mais aflorantes do que imaginamos. Em **Kafka:** por uma literatura menor, Deleuze aplica tal abordagem rizomática para, juntamente com Guattari, penetrar na obra do citado autor pelas múltiplas entradas possíveis. Nas palavras de Deleuze e Guattari:

> *Trata-se de um rizoma (a entrada na obra), de uma toca (...) entraremos então por qualquer extremidade, nenhuma vale mais que a outra, nenhuma entrada é privilegiada, mesmo que for quase um beco sem saída, uma estreita passagem, um sifão, etc. Procuraremos apenas com quais outros pontos se conecta aquele pelo qual se entra, por quais cruzamentos e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do rizoma e como imediatamente ele se modificaria se entrássemos por um outro ponto.* (Deleuze, 1977, p. 7)

Com Deleuze, podemos então pensar em termos de profundidade expandida, de uma ocupação não mais radical, no sentido de rádice, raiz vertical; mas radial, se estendendo não só vertical mas também horizontalmente. Assim, não importa se entramos pela Literatura ou pela Arquitetura, mas se verificamos os pontos de contato, os cruzamentos entre as diferentes estruturas, buscando mapear, ou descrever, o conjunto resultante da análise de uma cidade através de um texto literário, ou vice-versa. Nessa operação, é feito um corte, uma incisão no tecido narrativo e, ao mesmo tempo, no tecido urbano. Tal tecido narrativo é tomado como sinônimo de texto por Barthes:

> *... enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu, todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido, nesta textura, o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia.* (Barthes, 1987, p. 82)

E a idéia de texto enquanto entrelaçamento perpétuo, idéia gerativa, vem se enquadrar com a definição de Lucrécia D'Ucrécia D'Alesio Ferrara, segundo a qual o tecido urbano "não é nem caos total, nem ordem absoluta, mas uma realidade em que a ordem está em processo" (Ferrara, 1993, p. 152). Literatura e Arquitetura, ambas sistemas dinâmicos e geradores de significação, se sobrepõem na especificidade de um corte no tempo e no espaço da cidade e do texto. É esse corte que nos leva a uma mudança paradigmática, "transformando em volume a linha histórica" (Kristeva, 1974, p. 10), e que nos permite investigar como as estruturas rizomáticas se sobrepõem e se tocam em diversos pontos, dos quais escolheremos alguns para justificar a abordagem desta dissertação.

Assim, é na procura por esses pontos de contato que um arquiteto vem buscar na Teoria da Literatura o discurso crítico que permita a relação entre essas áreas de conhecimento. Num exercício de alteridade, confrontam-se a Cidade e a Literatura, como num jogo de espelhos que reflete e refrata, ao mesmo tempo, duas imagens distintas, sobreposição cujo resultado é uma densidade de sentidos resultante desse encontro de espaços e palavras, intermediado pela Semiótica.

Para que a Semiótica se constitua como esse espelho refletor e refrator, permitindo a relação entre Literatura e Arquitetura, é preciso chamar a atenção para uma questão que aflige a ciência dos signos desde seus primórdios: como abarcar, com uma teoria que dê conta também da análise literária, os sistemas não-verbais.[1] É sobre essa herança que me apóio para analisar a arquitetura, no caso, a absorção e a perversão do

[1] Discorrendo sobre a obra de Pedro Nava e deparando com essa questão que, como veremos, é crucial para o entendimento desse autor, Antônio Sérgio Bueno chama a atenção para as palavras *imagens* e *enigmas*, anagramas perfeitos. A observação se faz oportuna quando atentamos para o esforço da Semiótica em abarcá-las ou decifrá-las. (Bueno, 1994, p. 93)

desenho de uma cidade, a partir do percurso paralelo da construção de textos literários.

Barthes se pergunta, em **O óbvio e o obtuso**, se pode a pintura ser considerada uma linguagem, uma vez que não se consegue estabelecer a partir dela nem um léxico nem uma gramática geral, e não se consegue pôr de um lado os significantes e de outro os significados. (Barthes, 1982, p. 129)

Em resposta a tal questão, ou melhor, desafio, a Semiótica de Eco, Kristeva, Peirce e outros despende uma parte considerável de seus escritos na análise de sistemas não-verbais de significação. No desenvolvimento desta dissertação, discorrerei sobre a obra de cada um desses autores a seu tempo, mas é a obra de Roland Barthes que será minha principal referência.

A respeito dessa obra, Haroldo de Campos nos chama a atenção para o que observa como dois vértices do pensamento *barthesiano*:

> *um sistemático, apolíneo, disfórico, do qual saem os seus namoros com a ciência, as tentativas de método e rigor (Elementos de Semiologia e Systhème de la Mode)...; outro a-sistemático, dionisíaco, eufórico, jubilante: é seu pólo predileto, que tende, com o tempo, a ser ostensivo, enquanto o outro se torna recessivo; dele se irradia a crítica-escritura, o "prazer do texto"...* (Campos, 1992, p. 123)

Se o pensamento de Roland Barthes é a linha mestra da teoria semiótica que serve de ferramenta de abordagem neste texto, será principalmente na duplicidade de seu pensamento que pretendo me basear, navegando entre uma e outra margem.

Por diversos momentos, estarei apoiado no *vértice científico* de sua obra para que dela surjam as estruturas da cidade que serão sobrepostas às estruturas da obra de Pedro Nava. Em seguida, a partir dessas es-trutu-ras ou signos isolados,[2] retomo o processo de costura e remontagem de

[2] Chamo a atenção para o exercício de isolamento de alguns signos principais da obra de Pedro Nava e da cidade de Belo Horizonte, não por entender que se possa encontrá-los individualmente ou que se possa congelá-los numa cadeia dinâmica de significação, mas para que se possa melhor operar o corte analítico.

um corpo analítico, para que seja possível esboçar algo de eufórico e jubilante, tão necessário à compreensão tanto da obra de Nava quanto da cidade de Belo Horizonte.

Destaco, assim, o que penso ser uma estratégia recorrente nos objetos de análise deste texto, já que começo pelo desenho da cidade de Belo Horizonte, iluminado pelas intenções de seu tempo e passo pela escrita de Pedro Nava, tradução das imagens de sua memória. Nesse percurso, a questão da tradução intersemiótica, da passagem de mão dupla de uma estrutura verbal para uma estrutura não-verbal torna-se foco principal de atenção deste estudo. Não traduzindo tudo para o sistema verbal, parto em busca dos pontos de contato entre os signos formadores de uma cidade e norteadores de uma obra literária. Como Barthes recomenda em sua **A aula**: "Sapientia: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível".

Investigar a cidade de Belo Horizonte enquanto texto é, portanto, buscar o duplo código da denotação e conotação que o espaço, na forma de imagem vivida, fruída e registrada por Pedro Nava, nos apresenta. De um desenho, um projeto, a cidade é traduzida para a concreta implantação no espaço, lida, portanto traduzida novamente pelas pessoas que vivem e se apropriam de tal espaço que, por sua vez, é de novo traduzido pelas memórias ficcionais de Pedro Nava. Percorrendo essas várias traduções – infinitas e incompletas como todas as cadeias significativas – entre sistemas verbais e não-verbais, num e noutro sentido, vejamos o que há de denotação a partir do traçado e o que há de conotação a partir da apropriação do espaço belo-horizontino.

Há cerca de um século, Belo Horizonte era desenhada e implantada para ser a referência da emergente elite republicana do Estado e do País. Planejada sob inspiração marcadamente positivista (Magalhães, 1989, p. 34), a cidade projeta-se para o futuro, substituindo a monarquista e escravocrata Ouro Preto. O projeto, racional e de alto grau de abstração (Holanda, 1994, p. 117),[3] com o passar dos anos e o cresci-

[3] Holanda, Sérgio Buarque de. In: **Raízes do Brasil**. No capítulo sobre a urbanização, "O semeador e o ladrilhador", Buarque chama a atenção para a cidade colonial portuguesa, construída pelo cotidiano, em oposição à espanhola, de alto grau de abstração, relacionando-as à presença ou à ausência de identidade nacional da metrópole.

mento da cidade, vai sendo contaminado de cotidiano e pervertido, até chegar às contradições da cidade atual. Sobre a implantação da cidade muito já foi escrito e neste estudo me apóio principalmente nas pesquisas de Letícia Julião, Heliana A. Salgueiro, Beatriz Magalhães e Rodrigo Andrade, Maria Ester S. Reis, Celina B. Lemos e nos registros de Abílio Barreto, Kruger Mourão e relatórios da Comissão D'Escolha e Comissão Construtora, entre outros. Merece destaque a pesquisa de Letícia Julião, na qual se observa o desenvolvimento das razões que geraram a frustração do projeto da cidade no início deste século. Trabalhando com a obra de Pedro Nava sobre o momento posterior, busco também o entendimento da etapa seguinte à frustração, a apropriação do espaço da cidade.

Foi a partir desses estudos e fontes que pude, com relação ao espaço urbano de Belo Horizonte, discorrer sobre sua contaminação como um deslocamento da cidade ideal, cidade desenho, para a cidade material, real. Um espaço formado por uma profusão de cidades sobrepostas e são muitas cuja realidade não se opõe à ficção, mas à singularidade de intenções e dimensões da cidade projetada. Nas palavras de Lucrécia D'Alessio Ferrara, "a percepção urbana não é um dado, não se manifesta como uma certeza, mas é um processo e uma possibilidade" (Ferrara, 1993, p. 107). E é na busca da multiplicidade de intenções que a literatura se faz presente, dando profundidade às questões colocadas e viabilizando uma possibilidade de percepção urbana.

As análises tanto da cidade quanto do texto de Nava, que na verdade são uma só leitura, um só corte que incide sobre objetos justapostos, se fazem não linear e unidirecionalmente, mas de forma circular, gravitando na órbita do significante. Assim desenha-se um movimento aparente de vai-e-volta, advindo do percurso espiralado dos significados resultantes. Gomes desvenda tal estratégia de abordagem, defendendo que

> *Construir, por este caminho, possíveis leituras é descrever e articular os fios secretos e descontínuos do discurso da cidade; é tentativa de ler o ilegível. Apreender, portanto, seus sentidos múltiplos e em colapso, sentidos inseguros, é indicativo da nostalgia daquela legibilidade do labirinto urbano que os textos representam. Ler a escrita da cidade e a cidade como escrita é buscar o legível num jogo aberto e sem solução.* (Gomes, 1994, p. 16)

Se me debruçasse sobre a evolução da literatura nesses mesmos cem anos de história de Belo Horizonte, perceberia também a crescente presença da contaminação, do ruído e da interferência no processo de construção do texto. Desde as observações anotadas por Monteiro Lobato, na primeira década deste século, enaltecendo a modernidade da cidade, pode-se perceber a presença do discurso de pureza e de ordem, na tentativa de uma comunicação sem ruído, clara e eficiente (Lobato, apud Revista, 1947, p. 220-221). Alguns anos depois, num conjunto de textos chamados de memorialistas, Drummond e Nava tentam resgatar uma cidade e um tempo passados, e, se o primeiro parece recusar a cidade contemporânea, o segundo escreve com a angústia de saber que as camadas da memória estão contaminadas, tentando obsessivamente purificá-las, chegando a uma terceira cidade, plena de contradições, resultado da impureza, do contaminado processo de recriação do passado. E é esse texto impuro de Nava, nas suas próprias palavras, "um discurso anfíbio entre a secura da memória e as possibilidades oceânicas da ficção", que vem revelar os signos da transformação da cidade de Belo Horizonte na terceira década deste século.

Escrevendo 50 anos depois, Nava está impregnado de um conflito entre duas cidades: a calma Belo Horizonte, que ele tinha prazer em perturbar na década de 20, e a frenética cidade, que o perturba nos anos 70, espelho de um *corpus* já amadurecido, sofrido, contaminado. A recuperação da cidade virulenta pela escrita é traçada como uma automedicação, as palavras lutando contra a morte, num desenho/texto à luz do holofote[4] voltado para um passado que se faz presente, doído, febril.

> *A literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichisa nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ela permite designar os saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta (...) a ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é derradeiro; a literatura não diz que sabe*

[4] O holofote com que Pedro Nava iluminou o rosto do visitante é a metáfora usada por Antônio Sérgio Bueno, ele mesmo o visitante para o ato de se debruçar sobre a obra do autor em sua tese de doutorado. (Bueno, 1994)

> *alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens.* (Barthes, 1978, p. 18-19)

Neste texto, pretende-se estudar, através da análise do livro **Beira-Mar, memórias IV**, de Pedro Nava (1985), as transformações do processo de escritura e de estruturação textual e suas interfaces com a arquitetura da cidade.

Na primeira parte, denominada "A cidade projetada", são analisadas as razões e intenções da mudança e construção da nova capital do Estado de Minas Gerais, paralelamente ao momento político nacional e às tendências urbanísticas da época. Na segunda parte, "Belo Horizonte, cidade sem origem" são analisados o traçado projetado da cidade e as conseqüências da sua implantação.

Na terceira e principal parte, "Belo Horizonte à Beira-Mar", a obra de Pedro Nava é abordada em seus pontos de contato com a cidade palco de suas memórias, sob a forma de percursos, planos, corpos e edifícios, e são confrontados os signos norteadores do discurso fundador da cidade com o trabalho de significação operado no texto. Por fim, "A perversão do projeto positivista vista através da literatura" aborda as relações entre a escrita de Pedro Nava e as transformações por que passava a cidade, tomando-se a obra como um texto de fundação da cidade e reflexo dessas transformações.

Valendo-me do texto de Nava e das referências teóricas da Semiótica que me estruturaram a leitura, busquei fazer da aproximação entre Literatura e Arquitetura uma estratégia presente em todo o processo de pesquisa e escritura. De um lado, o próprio Pedro Nava me indicou um dos caminhos com seus originais, cheios de desenhos, como que fazendo parte do processo mesmo de memorização/recriação. Por outro lado, o desafio de usar as *ferramentas* da Semiótica para a análise de objetos não-verbais me levava obrigatoriamente a trabalhar com imagens, o que fiz em diversos momentos. Em **Beira-Mar**, mapeei todos os percursos narrados por Nava,[5] anotando as ruas pelas quais ele passava no texto e os edifícios ou espaços que descrevia. Não me interessava aqui

[5] Sobre o mapeamento dos percursos de Pedro Nava, ver o original "Belo Horizonte: da razão positivista à contaminação pelo cotidiano, uma visão através da literatura". (Lara, 1996)

fazer uma tradução rigorosa da cidade descrita por Nava, nem mesmo provar a exatidão – que nem sempre se faz presente – de sua memória. Os percursos e edifícios foram tratados em conjunto, numa busca dos valores e significantes trabalhados pelo memorialista na sua narrativa. Como Barthes diz na sua **A aula**, "a semiologia aqui proposta é pois negativa – ou melhor ainda, por mais pesado que seja o termo: apofática: não porque ela negue o signo, mas porque nega que seja possível atribuir-lhe caracteres positivos, fixos, a-históricos, a-corpóreos, em suma: científicos" (Barthes, 1978, p. 36). Por exemplo, em certo momento, Nava cita o cruzamento das ruas Ceará e Maranhão (Nava, 1985, p. 256). As duas ruas são perfeitamente paralelas, não se cruzam no espaço real, mas constituem uma importante esquina no espaço ficcional da cidade, revelada por Pedro Nava na sua complexidade cotidiana, no momento em que deixa de ser um desenho, uma promessa, para se tornar um espaço apropriável, cheio de vida.

Como no desenho linear e obsessivo de Nava pela cidade da memória, o encontro entre a Literatura e a Arquitetura se faz de esquecimentos, de espaços a serem preenchidos e formados da sobreposição de textos e texturas, de palavras e espaços, porque desses dois se fazem tanto Arquitetura quanto Literatura.

A CIDADE PROJETADA

Voltemos cem anos atrás, a 1894, *fin de siècle* europeu e sexto ano da República Brasileira. Com três milhões de habitantes, Minas Gerais é o mais populoso estado, num país de quatorze milhões. Pouco antes, em fins de 1889, a nascente República, já no seu quinto dia, decretava:

> *Art. 2º. Até a definitiva constituição dos Estados Unidos do Brasil, aos Governadores dos mesmos Estados competem as seguintes atribuições: parágrafo 1º.: Estabelecer a divisão civil, judicial e eclesiástica do respectivo Estado e ordenar a mudança de sua capital para o lugar que mais convier.* (GOV., 1889)

Fica claro que, ao incluir a mudança de espaço das capitais entre as duas primeiras disposições de atribuição de competência aos Governadores, o governo de Deodoro da Fonseca se preocupa com a reordenação espacial do país, sobretudo em Minas, estado mais populoso e mais

importante politicamente. O governo federalista, ao mesmo tempo em que delega mais poder aos estados, indica e sugere, pela importância atribuída à questão, a idéia de um novo espaço para uma nova nação.

O momento conturbado da instauração do poder republicano se presta não apenas a mudanças de discurso, mas à implantação, no espaço, das idéias norteadoras do novo discurso, mais perenes, mais adequadas ao desejo de um futuro ilimitado. A disposição de mudar a capital serviu então como uma luva nos interesses dos congressistas mineiros, advindos na sua maioria do norte pecuarista e do sul cafeeiro, em conflito com uma minoria ouro-pretana, identificada com a monarquia e que, se ainda detinha algum poder político, há muito perdera o poder econômico para as duas outras regiões. Com o apoio do governo republicano e com o objetivo de desenhar no solo a nova ordenação de forças do estado, a Constituição Política do Estado de Minas Gerais, de 15 de junho de 1891, em Ouro Preto, preconiza "a mudança da capital do Estado para um local que, oferecendo as precisas condições higiênicas, se preste à construção de uma grande cidade". (GOV. 1891)

No final do século XIX, no Brasil, o novo poder emergente, que havia adotado o modelo republicano para sua estrutura, adotara também o discurso dito positivista e trazia para a política toda uma carga de cientificidade usada para embasar suas decisões agora *objetivas* e *isentas*. Para saber como se deu a absorção desse discurso, fui em busca de seus primeiros passos registrados no país.

Tocary Bastos situa a introdução do pensamento positivista no Brasil juntamente com as transformações por que passava o Segundo Império em meados do século XIX, com as leis Eusébio de Queiroz e Alves Branco que, regulando o tráfico de escravos e as tarifas alfandegárias, regulavam ainda, e principalmente, as relações com o Império Britânico. Segue-se um surto de industrialização doméstica, juntamente com uma expansão do sistema de crédito bancário, uma estruturação da economia fundiária cafeicultora e uma maior urbanização da vida no Centro-Sul do país. Importante destacar que até esse momento, em meados do século XIX, o país, que já passara por ciclos econômicos agrícolas como o do açúcar, e agora o do café, só experimentara uma efetiva urbanização *stricto sensu* na sociedade do ciclo do ouro mineiro. Aqui, no século XVIII, desenhou-se uma agitada vida urbana, de letrados e

artífices, caixeiros e boticários, numa distribuição de classes que, pela primeira vez distinta da polaridade senhor/escravo, desloca para as vilas da atividade mineradora o centro local de poder. Anteriormente, o poder no nordeste açucareiro residia no engenho, e as cidades serviam de entreposto comercial. Décadas depois, no sudeste cafeeiro, as cidades são como palcos de um teatro de urbanidade, cujas cenas seriam representadas por bacharéis e militares que gravitavam em torno das fazendas, verdadeiro *locus* do poder do baronato.

É justamente em oposição a esse grupo bacharelado, de ascendência agrária e adquirente dos títulos de nobreza do Império, que o grupo militar, afinado com a pequena burguesia, adota o positivismo como doutrina e bandeira.[6]

Tal grupo, que até meados do século XIX se limitava a pregar suas idéias de ordens e progressos nos círculos de militares e da classe média do Rio de Janeiro, toma, com a Guerra do Paraguai, consciência de seu poder e influência em todo o país, que percorrera anteriormente, aplacando revoltas em nome do Imperador, e que agora transforma-se em grupo de ação política, em exército deliberante. É esse o grupo que toma o poder fragilizado do Império, pretendendo impor sua nova ordem, construindo novos espaços para sua sociedade ideal e, guiado por Comte, confiando numa quase religião positiva, propagada pela educação e contrária à religiosidade beata de Ouro Preto ou Mariana, vista como um obstáculo à instrução e ao conseqüente desenvolvimento. A coincidência de datas entre a Campanha de Canudos e a inauguração de Belo Horizonte (1897) pode nos servir de exemplo, como duas faces da mesma moeda. A escritura de **Os sertões**, de Euclides da Cunha, também nos revela algo dessas idéias e muito mais: da forma como foram absorvidas e aplicadas.[7] Ao mesmo tempo em que destruía uma cidade cuja alteridade messiânica a ameaçava, a elite republicana cons-

[6] Sobre a identificação entre a classe média e os militares, Tocary Bastos cita um interessante artigo de Santiago Dantas, datado de 1963.

[7] Sob a perspectiva do leitor, Euclides e Nava parecem transitar nas mesmas margens, entre o discurso jornalístico/memorialista e a possibilidade de criação ficcional da escrita. Em ambos, interessa menos a veracidade ou precisão dos fatos, e mais a multidimensionalidade que, na qualidade de textos literários, acrescentam ao plano histórico. A análise da Campanha de Canudos e seu registro literário, e a da construção de Belo Horizonte, colocadas como as duas maiores obras da Primeira República, é assunto intocado e que mereceria vir à tona às vésperas de seu primeiro centenário.

truía outra, depósito de suas ambições de identidade. Em ambas as ações, o discurso tem um único sentido, aponta numa direção e pretende alcançar um objetivo. Ele é formulado a partir de um projeto definido de ação e transformação, de uma cientificidade dita isenta, que deveria inevitavelmente levar a sociedade ao objetivo projetado. Apoiados na educação como bandeira e na ciência como propulsora, os chamados positivistas confiam na fundação de um sistema capaz de reorganizar o caos reinante, moldando até os mais íntimos sentimentos pela matematização das relações, ou seja, pela redução de qualidade para quantidade, em todas as esferas da existência.

Em conformidade com todas essas idéias, formou-se uma comissão para os trabalhos de escolha do local onde seria construída a Nova Capital do estado e, para presidi-la, foi convidado o engenheiro Aarão Reis, formado na Escola Central, encarregado de elaborar um relatório sobre os sítios pretendentes a recebê-la. O engenheiro guarda para si a redação do relatório final sobre os aspectos geográficos, econômicos e até estéticos dos locais analisados[8] e convida o médico Dr. José Ricardo Pires de Almeida para a redação de um relatório independente, como convinha ao discurso científico, sobre as condições higiênicas e epidemiológicas dos locais. A redação de tais relatórios deveria ser de cunho científico, e isso significaria uma análise isenta das variáveis em questão, através da quantificação dessas, para que fatores mensuráveis norteassem a decisão final.

A formação dessa comissão de análise já nos aponta dois signos que serão recorrentes na nossa leitura dos primeiros anos de Belo Horizonte. A um deles chamo *Primeiro Signo/Ciência*, que seria o discurso de isenção e independência das ciências, elevação abstrata que deveria se impor pela objetividade e ordenação, o que, veremos, nem sempre ocorre. Ao outro, chamo *Segundo Signo/Medicina*, que seria o discurso médico sob a forma de preocupação higienista e aplicação sanitária dos ideais abstratos da ciência. Aparentemente coincidentes, os dois signos se diferenciam principalmente pela tendência abstrata e sublimadora do primeiro, contrastando com a praticidade e a aplicabilidade do segundo.

[8] A respeito do relatório da Comissão D'Escolha da Nova Capital, ver Barreto, Abílio, 1995; Reis, Maria Ester Saturnino, 1992 e o próprio relatório Reis, Aarão, 1895.

Urbanismo da época

O século XIX, na Europa, foi marcado pela explosão urbana resultante da Revolução Industrial e pela conseqüente efervescência de teóricos e teorias do urbanismo. No Brasil, e mais ainda em Minas Gerais, não vivíamos explosão urbana alguma. A exaustão das minas auríferas fez de Ouro Preto uma cidade decadente já em meados do século XIX e, entre seus inúmeros problemas, não constava nenhuma explosão populacional, vivida, sim, na corrida do ouro do século anterior. Mas nem por isso a implantação da nova capital deixaria de se inspirar nas mais recentes idéias urbanísticas da época.

Imperava, como fator comum a todas as teorias urbanas do século XIX, a leitura da cidade como um caos. Duas formas de abordagem dessa estrutura urbana surgiram como resposta. De um lado, médicos higienistas, usando as metáforas do câncer e do tumor para relatar a patologia das cidades e, de outro, projetistas, quase sempre das emergentes e objetivas escolas de engenharia, esforçando-se para ordenar e organizar aquele emaranhado aleatório de ruelas e barracos . Ambos viam essa forma de apropriação do espaço como um mal a ser banido, a ser extirpado para que ocorresse um perfeito funcionamento do corpo urbano e da produção.

Como resposta a essas análises, no âmbito portanto das cirurgias corretivas desses problemas ou tumores, pode-se destacar aquela que sofreu a cidade de Paris pelas mãos do Barão Haussmann, em 1853, ou a urbanização da *Ringstrasse*, de Viena, no final do mesmo século. Sobre a primeira, Heliana A. Salgueiro destaca o caráter de intervenção cirúrgica e, em comparação com Belo Horizonte, pondera que as perspectivas forçadas dos bulevares parisienses não aconteceram aqui, onde, por anos e anos, as esquinas ficaram vazias e as praças desertas de monumentalidade (Salgueiro, 1995, p. 196). Já na Viena remodelada pela urbanização da *Ringstrasse*, extenso vazio urbano que circundava a cidade velha com intuito defensivo, Carl Schroske destaca que foi a classe média liberal ascendente que, tomando o poder em meados do século XIX, realizou ali seus monumentos laicos. Universidade, parlamento e museus foram dispostos ao longo de largos bulevares, não com a intenção de abrir a comunicação entre a cidade nova e o centro antigo, mas

com a preocupação de facilitar a circulação em caso de necessidade, transformando-se de uma muralha militar em uma muralha social (Schroske, 1988, p. 51). Ambas as transformações urbanas comungam das ideologias que nortearam o projeto de Belo Horizonte, variando o grau de intervenção: em espaços consolidados, em Paris; em um vazio intra-urbano, em Viena; ou desconhecendo qualquer forma anterior de implantação, no caso brasileiro.

Voltando às Minas Gerais, a Comissão D'Estudos, presidida pelo engenheiro civil paraense Aarão Reis, elabora um relatório no qual analisa os sítios concorrentes a se transformarem na nova capital: Juiz de Fora, Barbacena, Várzea do Marçal, Paraúna e *Bello Horizonte*.

Os relatórios são submetidos ao Congresso Mineiro, ao qual cabia acatar ou não os argumentos relatados e efetivar a escolha do local sede da Nova Capital. Sob os argumentos de racionalidade e isenção científica, levantados pelos congressistas mineiros em seus discursos pró e contra um e outro local, a escolha de *Bello Horizonte* é referendada pela apertada margem de 38 votos a favor e 30 contra, numa tumultuada sessão realizada em Barbacena. Em seu relatório, Aarão Reis indica a Várzea do Marçal pela facilidade de acesso de materiais e suprimentos e pela facilidade que a topografia mais uniforme e a proximidade com São João Del'Rey proporcionariam aos trabalhos de implantação, indicando *Bello Horizonte* como segunda opção. Nota-se que o engenheiro Aarão Reis usa de fatores mensuráveis como distância, temperatura, pluviosidade e custos para sua indicação. Mas, não concordante, o trabalho independente do médico sanitarista, respeitado por Aarão Reis na redação final do seu relatório, chama a atenção para os perigos endêmicos de se construir uma grande cidade num local alagadiço, numa várzea. Se o sanitarista não chega a indicar *Bello Horizonte*, mesmo porque não era essa sua atribuição, apresenta o local como sendo ideal pela facilidade de drenagem das águas, portanto menos propenso a endemias. A análise não é menos científica pelos argumentos de natureza bacteriológica e higienista que carrega, mas é seguramente menos quantificada que os argumentos de Aarão Reis e, segundo a teoria de Comte, menos positiva. Apesar disso, a contra-indicação de Várzea do Marçal oferece aos congressistas mineiros o argumento ideal para, contrariando o parecer do engenheiro-chefe da comissão, votarem pelo local que melhor representa a redistribuição de forças políticas do estado.

A imparcialidade científica em favor de um regime político é um signo recorrente na fundação/implantação de Belo Horizonte. Chamo a atenção para a presença aqui do que se denominou *Primeiro Signo/A Ciência*, na forma dessa aspiração à elevação abstrata pelo discurso científico, a princípio no espaço da cidade e, depois, na obra de Pedro Nava.

Voltando ao Congresso Mineiro, pode-se perceber como o discurso dito objetivo da ciência é tantas vezes contaminado e pervertido pelo discurso dito subjetivo da política. A defesa da verdade não se mostra explicitamente política, embora se perceba que os arranjos políticos se instauram nas brechas inatingíveis pelo poder da ciência. O signo da relação ciência *versus* política se aproxima do outro signo insistente na formação da cidade, o discurso médico e higienista, aplicação prática dos ideais elevados da ciência, já denominado anteriormente *Segundo Signo/A medicina*. A luta pela objetividade é uma luta pela saúde do *corpus* estatal, numa constante batalha contra o vírus da subjetividade dos desejos individuais. As questões que justificam a escolha de Belo Horizonte são, então, de ordem natural, como clima e exposição a endemias. A ordem artificial é da esfera do Estado. Topografia, suprimento e custos podem ser contornados pelo poder, e a relação naturalidade/artificialidade determina até onde o Estado pode moldar, seja profilaticamente, seja cirurgicamente, a sociedade. É a superioridade positivista sobrepujando ambas as ciências naturais e sociais (Comte, 1975 p. xlix). O Estado republicano e positivista manipula ambos os signos de modo a forçar os significados resultantes. É no discurso, na fala dos congressistas que se revelam os interesses, a manipulação dos signos disponíveis na direção de um único significado a ser alcançado. Num processo denominado *ancoragem*, ao contrário do trato com as imagens, por natureza polissêmicas, Barthes pondera que

> *... no trato com os discursos as sociedades desenvolvem técnicas destinadas a fixar a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos: a mensagem lingüística é uma destas técnicas.* (Barthes, 1982, p. 32).

O discurso do projeto de Belo Horizonte tem seus significados precisamente fixados pelo Estado que tudo controla, domina e dispõe.

A cidade nasce, então, de uma conjugação de interesses. No âmbito estadual, o poder econômico se deslocara do centro para o norte e para o

sul do estado, pecuarista e cafeeiro, respectivamente. No âmbito nacional, a recém-proclamada República dos Estados Unidos do Brasil se preocupava com o estado mais populoso e importante politicamente e, atrás da bandeira das idéias de ordens e progressos, trazia a sua necessidade de afirmação. Juntos, poderes nacionais e estaduais se estabeleciam com base no novo jogo de forças político-econômicas do país e tinham em comum a preocupação de "varrer tudo que a trono cheirasse ou a rei se referisse" (Dias, 1897, p. 18), de modo a consolidar sua supremacia. Assim, Letícia Julião aponta que "não apenas se edificava uma Capital, também se buscava construir a república brasileira recém-instalada". (Julião, 1992, p. 11)

Usando do passado os signos que lhe convinham, utilizando do presente um discurso dito científico que garantisse os significados de eficiência e modernidade, e disposto a uma total reordenação da sociedade que lhe garantisse futuro, o Congresso Mineiro transformou a Comissão D'Estudos em Comissão Construtora. Dirigida pelo mesmo engenheiro Aarão Reis, tal Comissão levava a incumbência de implantar não só uma cidade nova, mas um espelho das idéias e vontades da emergente elite republicana brasileira. Solene e positivamente.

BELO HORIZONTE, CIDADE SEM ORIGEM

Desenhada à não-imagem e à não-semelhança de Ouro Preto, Belo Horizonte vem então negar veementemente a origem colonial e orgânica da sociedade mineradora e reforçar valores positivistas. Nas palavras de Magalhães e Andrade,

> *Uma história de Belo Horizonte. Não uma história de causas, mas de inverso de causalidade; não de origens, mas de inverso de originalidade. Uma história arrancada do espaço.* (Magalhães, 1989, p. 15)

Sérgio Buarque também discorre sobre a origem da cidade portuguesa na América, destacando que

> *... a rotina e não a razão abstrata foi o princípio que norteou os portugueses, nesta como em tantas outras expressões de sua atividade colonizado-*

> *ra. Preferiam agir por experiências sucessivas, nem sempre coordenadas umas às outras, a traçar de antemão um plano para segui-lo até o fim.* (Holanda, 1994, p. 109)

Ouro Preto nasceu ao longo dos cursos d'água reluzentes de ouro e cresceu subindo montanhas por ruas tortuosas e casas superpostas ao longo da topografia. No encontro dos caminhos que, com a ocupação, torNAVAm-se ruas, ou nos pontos estratégicos de visadas e perspectivas importantes, igrejas pontuam a paisagem com suas torres e se fazem de cenários para o espaço do encontro público em seus adros e largos. Fruto de uma urbanização não carente de intenções, já que essas se fazem presentes ao olhar mais atento, e resultado de uma seqüência de experiências sucessivas, como pondera Sérgio Buarque, Ouro Preto revela, por suas pedras e riscos, os resultados dessa implantação pelo cotidiano. Das sobreposições das duas malhas, a topográfica das casas e a cenográfica das igrejas, surgem a riqueza de um espaço e sua uniformidade impura. (Lara, 1995, p. 4)

Deliberadamente afastada da cosmogonia barroca de Carpentier e dessa implantação pela sucessiva rotina das cidades brasileiras, Belo Horizonte nasce arrancada do espaço histórico. Nega o barroco de Ouro Preto, nega o espaço dramático da malha de casas pontuado pela malha das igrejas, nega o jogo de luz e sombra, nega os espaços ricos de dúvidas, nega a contraconquista e a mestiçagem e tenta instituir o barroco francês de Versalhes, das perspectivas dirigidas, da raça branca, da setorização/segregação.

Lembrando Silviano Santiago, a América Latina se coloca como um discurso natural diante do discurso social europeu, cuja álgebra era "um Deus, um rei, uma língua" (Santiago,1978, p. 26). As cidades brasileiras construídas pelo cotidiano fazem parte daquilo que, segundo esse autor, pode ser tomado como a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental: a destruição sistemática do conceito de unidade e pureza. O projeto de Belo Horizonte, ao contrário, tem essa pureza como ideal. Na análise de Beatriz Magalhães e Rodrigo Andrade, Belo Horizonte aprende sua conformação urbana com o barroco absolutista de Versalhes, enaltecendo uma república através dos eixos e perspectivas visuais (Magalhães, 1989, p. 130). O barroco de Belo Horizonte almejava trabalhar com a certeza, a luz pura, sem sombras ou dúvidas. A ori-

gem é, em suma, outra.

A Comissão Construtora recortaria o espaço por meio da razão e tornaria equivalentes os aspectos artificiais e naturais. Isso significava desenhar a cidade de tal forma que a vivência do espaço urbano alcançasse uma solução para o problema de se introduzir uma naturalidade humana dentro da artificialidade política de uma relação de poder.

A reta desenhada no espaço impõe não só a rua, mas o percurso obrigatório de quem virá percorrê-la, e a cada risco do projeto corresponde um traço a ser moldado na personalidade da sociedade. Percebe-se uma clara aproximação entre essas idéias e aquelas defendidas pelo positivismo de Augusto Comte, quando ele coloca a filosofia positiva numa posição de superioridade diante das ciências naturais e sociais, "permitindo às gerações vindouras um mais alto grau de abstração" (Comte, 1975, p. xlix). O termo *abstração* e a relação de superioridade do discurso científico face a quaisquer outras formas de discurso não apenas aproximam o pensamento positivista dessa forma de apropriação do espaço hispano-americano, como permitem ponderar sobre o caráter estrangeiro, de importação, da política aqui adotada.

Arrancada no espaço e no tempo, Belo Horizonte não tem origem. Isto é, não há nada na origem que faça a conexão necessária com o espaço onde ela se encontra. Se na cidade espontânea as casas vão se sucedendo à mercê do terreno e formando as ruas – o privado desenha o público – em Belo Horizonte o traçado das ruas tudo impõe e obriga. Não importa se há um morro, um pântano ou um olho d'água; é preciso cortar, aterrar, canalizar para que o Estado se estabeleça senhor absoluto dos tempos, já que o passado foi negado e o futuro está delineado a régua e compasso no espaço público que gera o privado.

Belo Horizonte não foi feita para lembrar. Foi feita para que se esquecesse, se abandonasse em Ouro Preto tudo o que fosse diferente dos ideais positivistas da República. A idéia de nação que o desenho-discurso carrega não se efetiva a partir da imposição, permanecendo por muitos anos como uma abstração. Belo Horizonte foi desenhada para que de seus traços ortogonais brotasse uma sociedade projetada, ao contrário da maioria dos monumentos, feitos para marcar o presente a

partir de um passado memorável. Belo Horizonte foi criada sob o signo da ruptura com o passado e voltada totalmente para um futuro que se queria ordenado e progressista.

Belo Horizonte parece ter saído de romancistas e outros visionários. Dos textos de Cabet e Verne, emerge uma estrutura espacial muito similar à implantada em Belo Horizonte, mostrando que a relação entre a Cidade e a Literatura não é novidade. Etienne Cabet, já em 1840, idealizava a cidade de Icária com:

> *... formato quase circular dividida em duas pelo rio cujo curso foi corrigido ... em linha quase reta (...) as ruas todas retas e largas! Há cinqüenta... que atravessam a cidade paralelamente ao rio e cinqüenta que a atravessam perpendicularmente.* (Cabet, Etienne. Apud Choay, 1979, p. 88)

Continuando nessa linha, chegamos a Julio Verne que, inspirado no discurso higienista, descreve na sua ficção a cidade de France-Ville, onde

> *... antes de tudo o plano da cidade é essencialmente simples e regular, de modo a poder prestar-se a todos os desenvolvimentos. As ruas, que se cruzam em ângulo reto são traçadas a distâncias iguais, com largura uniforme, arborizadas e designadas por números ordenados.* (Verne, Julio. Apud Choay, 1979, p. 111)

Mas sigamos o conselho de Italo Calvino de que não devemos confundir uma cidade com o discurso que a descreve (Calvino, 1990, p. 59) e vejamos o que há de história e o que há de ficção nesse desenho de cidade. Ou até que ponto história e ficção formaram um emaranhado insolúvel nesse processo de formação do desenho e do discurso da cidade.

A rua foi o ponto de partida e é ela que vai definir a casa e os demais espaços. "O acento voluntário da linha reta", nas palavras de Sérgio Buarque, denuncia o esforço determinado de vencer a paisagem agreste e mostra a clareza e a precisão das intenções do Estado. A geometria predomina sobre a insistente organicidade da natureza e da sociedade. Como na lei *comtiana* dos três estágios, passadas as etapas teológica ou fictícia, e depois metafísica ou abstrata, chega-se ao patamar superior da ciência positiva, degrau último a ser alcançado, irreversivelmente (Comte, 1975, p. xlvii). As retas são dispostas sobre a rugosidade do terreno, levantando muita poeira, resultado de tanto corte, aterros e desaterros, nas vidas e solos de Belo Horizonte.

Destaco aqui a relação entre o modo de construção das cidades brasileiras, pelo cotidiano como se viu, e as idéias de Roland Barthes, referência semiológica deste trabalho. Para Barthes, existiriam dois sentidos: um que vem na frente, que se apresenta muito claramente ao espírito, seria o sentido **óbvio**; outro, para além da objetividade perpendicular, estendendo-se para além da cultura, rombo, arredondado, descontínuo, seria o sentido *obtuso* (Barthes, 1982, p. 45-54). As cidades brasileiras até então, poder-se-ia dizer, foram construídas de modo obtuso, não-linear, o que se revela na relação governo/sociedade, mas também – e é interesse da minha abordagem tal aproximação – na geometria, na morfologia dessas cidades que insistem em fugir à linha reta, instaurando-se deslocadamente pela individualidade no que o espaço urbano tem de rombudo, de complexo. Na sociedade sonhada pelos republicanos não pode haver permissão para tal abordagem. Não há espaço para a polifonia, para a multiplicidade. O Estado não quer alteridade, quer hegemonia e igualdade. Não há, literalmente, espaço algum para outras formas de manifestação da cidadania. O *outro* é a ameaça, a diferença não pode sobreviver pois, em nome da República, tudo é montado para se encaixar dentro de um projeto de identidade, de sociedade e cidade ideal, idêntica. Um traçado ortogonal, rígido, óbvio, com suas ruas largas e saudáveis que definiam todo o resto.

Belo Horizonte é então uma cidade-desenho, ou cidade-esboço, plano ordenador de uma nova distribuição de poder. Luiz Alberto Passaglia, analisando a evolução do desenho na arquitetura brasileira, nota uma tendência, em fins do séc. XIX, de passagem de um desenho decorativo, natural, de observação, de influência francesa advinda da Escola Nacional de Belas Artes, para um desenho geométrico, técnico, construído, de influência da escola norte-americana e já citado por Rui Barbosa por volta de 1880 (Passaglia, 1995. p. 102). Diferente do risco especulativo e probabilístico da arquitetura colonial ou do debuxo ou *dibujo* documental dos franceses das belas artes, o desenho de Belo Horizonte é construção, ordenação. A ênfase desloca-se da qualidade demonstrada no risco e da documentação do debuxo para a exatidão e predeterminação geométrica do projeto plano a ser construído no espaço da cidade. No lugar de sombras e traços fortes ou fracos, a exatidão de ângulos e coordenadas espaciais; no lugar da atmosfera criada pelas linhas soltas no papel, a atmosfera determinada pelas linhas presas ao chão.

Por sua vez, Mário de Andrade, discorrendo sobre o desenho, o diferencia da pintura, destacando no primeiro os traços mais diretos, sintéticos, tendendo a racionais e a pedir uma relação mais intelectualizada por parte do fruidor. A pintura, por sua vez, seria mais próxima da emoção, de uma concepção plástica. Mário de Andrade chega a dizer que "o desenho fala, chega mesmo a ser muito mais uma espécie de escritura, uma caligrafia, que uma arte plástica" e que se torna uma arte essencialmente conceitual, "que a gente deve compreender com os dados experimentais, ou melhor, confrontantes da inteligência". (Andrade, 1964, p. 71)

Assim, a partir dos conceitos de implantação abstrata do espaço de Sérgio Buarque e de desenho de Mário de Andrade, apontamos o terceiro signo recorrente na fundação da cidade de Belo Horizonte: o *desenho*. A cidade desenhada traz nessa adjetivação as questões relativas à sua artificialidade e abstração. O espaço é traçado no terreno e traz consigo as intenções de construção, de estruturação de toda uma sociedade. Tal construção é abstrata e determinada pela intelectualização solicitada pelo fruidor/habitante desse desenho/cidade. A cidade, até que a profanemos, segue pura e desenhada, um texto, uma escritura, um modelo de progressos e ordens, com suas largas ruas vazias traçadas, como um conceito de cidade. Tudo reto, regular e uniforme.

BELO HORIZONTE À BEIRA-MAR

Ponto

O texto de Pedro Nava começa no meio da rua, não com o diabo no meio do redemoinho, como em Guimarães Rosa, mas num espaço situado à margem dela, no Bar do Ponto. Elemento básico do desenho, anterior à reta e ao plano, o ponto é a intenção inicial, o contato primeiro do lápis com o papel, a partir do qual se desenvolve o desenho. Nava começa com a palavra *ponto*. Bar do Ponto. É a partir daí que ele desenvolve todo seu texto, é a partir daí que ele alcança a cidade. *Ponto* é também o signo final do período ou do texto. Começando pelo *ponto*, Nava inverte o percurso das experiências vividas, invertendo ainda, nas imagens narradas, os significados advindos do bar, da rua e de outros sig-

nificantes como veremos. Não é por coincidência que, agora, em busca da palavra que traga de volta parte da sua cidade de 50 anos antes, pela tecla ou pelo mesmo toco de lápis, Nava comece por esse ponto tão especial, centro e irradiador de toda sua errância pela Belo Horizonte dos anos vinte. Desenho e palavras se misturando na memória, como no discurso anfíbio do próprio autor, entre a secura da memória e as possibilidades oceânicas da ficção. Ou na duplicidade da escritura dos originais, com o texto na página da direita e uma infinidade de imagens na página da esquerda.[9] A familiaridade de Nava com o desenho, seu reconhecido talento de caricaturista, depois anatomista e ainda reumatologista, permitem-me resgatar da narrativa de **Beira-Mar** a primeira aproximação com os signos residentes na fundação de Belo Horizonte: o *desenho*. Cidade desenhada por Aarão Reis e agora redesenhada pelo texto emaranhado de Pedro Nava, Belo Horizonte se deixa enrolar nesse novelo que a modifica, como veremos, ao resgatá-la pela palavra do autor. Os matizes impressionistas transferidos para a participação do leitor residem, na versão original, nas páginas da direita. É nesse espaço que Nava deixa os aspectos mais intimistas de sua obra, num processo de enfrentamento entre revelação e censura, numa sempre promessa de publicidade do mais recôndito pensamento, como nos mostra Antônio Sérgio Bueno (Bueno, 1994, p. 95). Ou concretizando as palavras de Barthes:

> *...o que é ilegível não é senão o que foi perdido: escrever, perder, reescrever, instalar o jogo infinito do por baixo e do por cima, aproximar o significante, fazer dele um gigante, um monstro de presença, diminuir o significado até o imperceptível, desequilibrar a mensagem, guardar na memória a sua forma, não o seu conteúdo, realizar o impenetrável definitivo, numa palavra, pôr toda a escrita, toda a arte em palimpsesto, e que este palimpsesto seja inesgotável, regressando incessantemente o que foi escrito no que se escreve para o tornar sobrelegível – isto é, ilegível.* (Barthes, 1982, p. 187)

O Bar do Ponto é o contato inicial do adolescente Pedro com a cidade

[9] Trata-se de folhas de papel almaço nas quais ele escrevia nas páginas da esquerda, após (ou enquanto) desenhava ou colava imagens nas páginas da direita. Sobre a riqueza das informações contidas na duplicidade das formas de linguagem, ver Bueno, Antônio Sérgio, **Vísceras da memória**; uma leitura da obra de Pedro Nava, Tese de Doutorado, Faculdade de Letras UFMG, 1994 e ainda Sussekind, Flora, "A página do lado" em **Papéis colados**, Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 253-259.

de Belo Horizonte e, se tomarmos o mapa dos caminhos por ele percorridos, veremos que se trata de centro, de eixo principal, ponto. Aqui o lápis da escrita toca pela primeira vez o papel em branco da memória em Beira-Mar. O Bar do Ponto é o lugar da palavra, do comentário, da fala. A palavra nasce escrita como o desenho da cidade que vai surgindo desse ponto, e o discurso vai sendo construído de forma que

> *se enroscam (...) como cordeleta para formarem cordas e estas se torturam para fazerem a arquicorda, o cabo, o camelo, o enrolo de nossa vida que nunc'é una mas o tecido de fios fios fios, trezentos fios, trezentos, trezentos e cinqüenta...* (Nava, 1985, p. 45)

Questão de sobrevivência da memória, questão de sobrevivência da cidade, questão de sobrevivência do próprio autor. No texto de Pedro Nava, a esquina de Bahia e Afonso Pena é o ponto central, é o início e o fim da narrativa, o signo escolhido, não por acaso, para ser a referência. No texto da cidade e da memória, tal ponto é o elemento destacado, isolado, eixo ao redor do qual gravitam lembranças ficcionais da cidade vivida, percorrida, passada, mas sobretudo parada, imóvel, congelada nesse ponto. Com enorme poder de irradiação, centrípeto e centrífugo, o Bar do Ponto permite múltiplas leituras da obra e, por conseqüência, da cidade de Nava, funcionando como espelho reflexivo e refrator.

Reta

Outro componente básico do desenho é a reta, construída a partir de, no mínimo, dois pontos e formada por uma infinidade deles. Um lápis, num único instante, é ponto e, no momento posterior ao deslizamento, já é reta. Assim, além de desdobramento temporal de um ponto, a reta traz também a idéia de movimento, percurso, sentido, direção.

Continuando minha pesquisa sob o signo do desenho da cidade, busco na obra os eixos principais, direções percorridas pelo autor nas suas andanças.

> *Todos os caminhos iam à rua da Bahia (...) Da rua da Bahia partiam vias para os fundos do fim do mundo, para os tramontes dos acaba-minas (...) A simples reta urbana (...) Mas seria uma reta? Ou antes a curva? Era a reta, a reta sem tempo, a reta continente dos segredos dos infinitos para-*

> *lelos. E era a curva. A imarcescível curva, épura dos passos projetados, imanência das ciclóides, círculo infinito...* (Nava, 1985, p. 9)

O mapeamento de seus deslocamentos nos traz logo a constatação de que o eixo da cidade por ele resgatada não coincide com a avenida larga que Aarão Reis desenhara para ser o eixo de crescimento da urbe. A avenida Afonso Pena é secundária no texto, a reta de Nava, como ele mesmo afirma, é a rua da Bahia, e tem como pontos determinantes na esquina de Afonso Pena o chamado Bar do Ponto, e, nos seus extremos, as praças da Estação e da Liberdade, esta acima, a primeira abaixo. No traçado de sua cidade, Nava, desde o início, institui a diagonal, a rua transversal em relação à grande avenida principal, dotada de força cotidianamente histórica para ser eixo da narrativa. Eixo torcido, deslocado, inclinado como são todas as ruas de Belo Horizonte, ou ainda, tornado curva pela necessidade de registro e rebatimento; épura[10] dos passos tortos dos que por lá andaram. Barthes defendera em **A aula**, obra contemporânea da escrita de Nava, não só a necessidade de deslocamento, de torção do tecido narrativo, mas também a necessidade da liberdade do arbítrio, da escolha do leitor (Barthes, 1978, p. 16). Mas, ao escolher a rua da Bahia como seu espaço significante por excelência, a população de Belo Horizonte usa de outro conceito utilizado por Barthes: a *conotação*, e o texto de Nava é reflexo disto. A partir de um sistema de significação colocado pelo traçado – a Afonso Pena como espaço principal – uma outra série de relações é instituída, transformando esse sistema primeiro em significante de um outro processo, decalcado pela apropriação *diagonal* do espaço. A diagonal traz tambem a idéia de desequilíbrio, de instabilidade e de mudança, contrastando com a monumentalidade do poder, da posição de sentido da vertical e o repouso tranqüilo e estável da horizontal.

Como leitor/habitante da cidade, Nava ignora o desenho de Aarão Reis e institui a rua da Bahia como sua avenida principal, mais larga e mais extensa na importância do seu dia-a-dia, dos atos que ali se passavam.

[10] Nos manuais de geometria descritiva, "épura é a representação da figura por suas projeções, após o rebatimento do Plano Horizontal (PH) sobre o Plano Vertical (PV). Ler uma épura é objetivar os dois planos de projeção, ortogonais entre si, e a figura do espaço que a mesma representa. A épura de um ponto é uma representação biunívoca". (Machado, 1985, p. 18)

Como Silviano Santiago nos lembra, discorrendo sobre o lugar do discurso latino-americano, "se o significante é o mesmo, o significado circula uma outra mensagem, uma mensagem invertida" (Santiago, 1978, p. 24). No caso, uma mensagem torcida e deslocada advém do significante hierarquizado da largura das ruas, e a Rua da Bahia se torna mais larga, mais nobre, mais avenida do que a ainda calma e tranqüila Avenida Afonso Pena, justamente pelo significado colado à rua, ponto e eixo do encontro.

Como nos axiomas da geometria euclidiana, em que um ponto divide uma reta em duas partes, na geometria cotidiana da Belo Horizonte de Nava o Bar do Ponto divide a rua da Bahia em duas. Uma segue acima: a do cinema, do hotel, da livraria, das residências, das secretarias, do palácio do governo; e outra abaixo: a do parque, do viaduto, dos cabarés, da estação e da Floresta. Ainda na geometria euclidiana, uma reta divide um plano em dois, chamados semiplanos, como a rua da Bahia divide a cidade em duas semicidades. O mapeamento dos percursos do autor mostra a diferença e a distância entre essas duas semicidades acopladas, ou, parafraseando o próprio Nava, entre os infinitos paralelos, de cujos segredos a rua é continente. De um lado, para o sul e para o alto, funcionários aristocratas, a Serra do Curral, ruas nobres como Ceará, Paraíba, Cláudio Manoel, paralelas; para o norte e para baixo os cabarés, o comércio, o cemitério, os bairros operários, outros paralelos. Divisor de águas, continente, eixo da cidade traçada em palavras por Nava, a rua da Bahia dessa época pode ser resgatada imaginando-se uma via que seja a ligação entre o Palácio do Governo, o hotel, o cinema e, na outra extremidade, a principal porta de entrada da cidade, a estação ferroviária. Mas ainda assim não alcançamos a dimensão cotidiana: na rua da Bahia se falava, se escutava, se via e se deixava ver.

Plano

Se tomarmos o mapa de Belo Horizonte como o desenhara Aarão Reis, veremos uma malha de ruas e avenidas, precisa e ortogonalmente lançadas, circundadas por uma avenida perimetral que define a chamada zona urbana e, a partir daí, uma grade desordenada de ruas que se dispersam sinuosamente para fora dessa área central. Não há, além da triangulação que serve de base, referência à topografia e seríamos leva-

dos a pensar, se nunca tivéssemos andado por essas ruas, que se trata de um grande platô central circundado por uma avenida, a partir da qual se desenvolvem as ladeiras e morros que o envolvem. A malha das ruas acompanha a topografia acidentada mostrando-se retorcida, ou se espalha, solene e organizadamente, naquilo que aparenta ser um grande plano.

Como já vimos, para a ideologia positivista, a natureza era algo a ser domado, a ser transformado pela artificialidade das relações sociais. A malha de ruas e avenidas diagonais tudo supera, e Nava, diversas vezes, cita os aterros das ruas, cortado e acertado o terreno para se adequar ao desenho. A topografia, no traço de Aarão Reis, reforça o poder do Estado, dispondo a praça do poder no alto de uma elevação, como um trono, objeto a ser reverenciado. Dali para baixo o desenho rígido das ruas rasga o solo para impor a ordem e se expande uniforme, regular, absoluto. Nos documentos da construção da cidade, tanto no Relatório da Comissão D'Estudos quanto em Abílio Barreto, os dados topográficos só estão presentes em mapas anteriores ao traçado das ruas, nos levantamentos do antigo arraial. É como se, depois de traçadas as ruas, não interessasse mais a realidade topográfica existente e sim o resultado da implantação do desenho.

Aarão Reis desenhou a cidade, horizontalmente, sobrepondo a topografia com seus traços ordenadores; Nava desenha, verticalmente, a cidade, que é vista de dentro, da perspectiva de quem caminha e não de quem sobrevoa. Nava institui na sua narrativa uma outra forma de lidar com o solo, com a topografia. Sempre que percorre ruas, localiza a direção subir ou descer. Em Belo Horizonte, até hoje não se usam as coordenadas norte e sul para se orientar. Em lugar disto, usa-se principalmente a referência subir e descer. Subir Bahia, descer Espírito Santo, subir Cláudio Manoel, descer Chumbo. Nava trabalha de forma diferente com o plano da cidade: não lê e não escreve no seu texto a cidade projetada e sim lê e desenha uma outra cidade tomada do ponto de vista de quem caminha, subindo e descendo sempre, como se caminha em Belo Horizonte até hoje.

Nesse caminhar constantemente inclinado, Nava constrói cotidianamente a cidade, discorre sobre as visadas das ruas, não sobre os grandes ei-

xos de avenidas. Como as duas faces da mesma moeda da definição de signo *saussuriana*, Aarão Reis vê a cidade por cima, como um resultado, trabalha as intenções do traçado como um significado a ser alcançado. Nava, pelo contrário, percorre a cidade por dentro e, ao descrevê-la, inverte o sistema de significados desenhados pelo engenheiro, porque trabalha com o significante na narrativa.

O significante rua, como veremos, tem para Aarão Reis o significado de espaço de circulação, aeração e controle pela geometrização das relações sociais. A geração de Pedro Nava trata de forma diversa tal significante que, de espaço formal e controlado, passa a gerar um outro significado, de apropriação pelas gargalhadas, pelos versinhos irônicos e pelo deboche àquela aristocracia do poder belo-horizontino. As memórias ruminadas pelo autor trabalham a matéria do espaço urbano e devolvem ao leitor (que não tem acesso às páginas laterais de imagens) a tarefa de impingir significados às imagens evocadas. Se, no projeto de Aarão Reis, os significados são formados principalmente pela definição *saussuriana* de Sig^{te}/Sig^{do}, no texto de Pedro Nava o processo se aproxima muito mais de uma rede rizomática de significação, um sistema dinâmico e contínuo. Não há na obra de Pedro Nava um plano único, hegemônico, como o que o projeto da Cidade de Minas aparenta representar. A cidade de Nava é formada de vários planos que se interligam como colcha de retalhos, aqui e ali, pontuados por marcas cotidianas das casas de conhecidos, bares, encontros. Enquanto o significante – rua – é o mesmo, o significado faz circular não uma, mas várias mensagens invertidas, parafraseando o já citado Silviano Santiago (Santiago, 1978, p. 24).

> *Um moço subia a Rua da Bahia*
> *Um moço descia a Rua da Bahia*
> *A Rua da Bahia ficou encantada com o moço que subia*
> *A Rua da Bahia ficou indignada com o moço que descia*
> Carlos Drummond de Andrade

Descer significa ir aos cabarés, esbaldar-se embriagado, entregar-se aos prazeres da carne, passear nos infernos gozosos da satisfação dos desejos. Subir se reveste de pureza, voltar para casa, para a família, para os valores tradicionais da mineiridade. Subir também representa uma intenção intelectual, uma vontade sublimadora e romântica de superar a

angústia pelos altos e nobres ideais da cultura e da ilustração. Partindo do significante topográfico de deslocamento na cidade, subir e descer geram um sentido deslocado, que absorve do cotidiano um novo e obtuso significado. Nava, assim, traz de volta ao mapa da cidade vivida a topografia ausente dos desenhos do plano original, como se sua narrativa enrugasse a cidade, marcada para sempre pelas dobras do texto.

A cidade, uniforme e controlada no seu desenho, pela presença da ciência e da higiene – e aqui temos reunidos os três signos principais de sua fundação – passa a gerar, a partir desses outros significados decorrentes do ato de se percorrer, de dentro, tal desenho agora espacializado. A multiplicidade e a identidade se fazem presentes na obsessão das descrições e nos detalhados percursos de Nava em **Beira-Mar**. Barthes chama a atenção para esse descrever que, segundo ele, "não é, pois, somente ser exato ou incompleto, é mudar de estrutura, é significar outra coisa, diferente do que se mostrou" (Barthes, 1982, p. 15). A todo tempo a estrutura é mudada, deslocada das imagens da cidade à memória de Pedro Nava, materializada sob a forma de desenhos (nas páginas da direita) que retornam sob a forma de texto (nas da esquerda) e, enfim, imagem novamente na mente de quem lê. Esse leitor, conhecedor ou não da cidade, percorre e pinta com cores próprias os espaços desenhados por Nava, que, desde então, são portadores de um outro significado, resultado ao mesmo tempo da exatidão e da incompletude, como nos revela Barthes.

Percurso

Em relação à cidade de Ouro Preto, já foi dito que uma diferença fundamental quanto a Belo Horizonte reside no fato de que, enquanto naquela as ruas eram formadas pela sucessão de casas, na nova capital tudo já estava desenhado, traçado, marcado. Cabia ao cidadão se encaixar nesse conjunto. Pedro Nava percorre as ruas em obediência a esse desenho. Não há no texto referência alguma a quarteirões atravessados pelo meio ou cortados na diagonal, na área interna à avenida do Contorno, chamada zona urbana. Pelo contrário, Nava percorre a cidade oficial, quase não se aventura pela rua da Bahia além da praça da Liberdade, porque não havia mais cidade ali; não segue Afonso Pena acima do Cruzeiro, porque depois deste eram só picadas e caminhos, mesmo

para chegar à rua Caraça, sua casa. A periferia é citada como um pano de fundo para suas descobertas urbanas.

Nava trabalha dentro do espaço que geograficamente lhe foi permitido e vai aos poucos quebrando a monotonia da cidade, infringindo as regras pelo comportamento cotidiano, pela leitura vertical, pela irre-verência possível, dentro dos 20 metros de largura das ruas, e esses lhe são mais que suficientes. Letícia Julião aponta que não apenas a bebida e outros vícios eram vistos como nocivos, mas também

> *... a conversa alta, a troca de idéias, as brincadeiras, as desavenças ou solidariedades assinalavam um padrão de comportamento estranho à civilidade e à ordem burguesa, que recomendavam impessoalidade, silêncio e isolamento em público.* (Julião, 1992, p. 154)

Recorrendo ao conceito *saussuriano* de língua e fala, pode-se dizer que Nava usa de todos os espaços da *língua* que a cidade lhe oferece na forma de ruas e edifícios, para escolher seus percursos, sua *fala*. Como defende Barthes, ele não transforma com sua *fala* a língua do espaço da cidade, porque não tem tal poder: a narrativa não muda a materialidade da cidade. Mas consegue, magistralmente, deslocar o significado desenhado para tal espaço e cumpre sua função de falante ao enfrentar, com sua individualidade e singularidade de percursos e palavras, a arbitrariedade da língua, tanto no nível dos discursos quanto no nível dos percursos. "Espaço e informação fazem-se mutuamente, ou seja, é possível prever alterações espaciais sempre que um novo estímulo provoca novo aprendizado e conseqüente mudança de comportamento". (Ferrara, 1993, p. 152)

Nava confere autoridade a outros signos que não aqueles impostos pelo Estado, ou melhor, confere outros significados aos significantes disponíveis. Até então Belo Horizonte era a calma do futuro demorado. O ritmo da cidade e sua conformação morfológica e de poder contribuíam para um governismo hegemônico, para a tranqüilidade tão procurada pela burocracia do Estado, avessa a qualquer tipo de manifestação que não fossem aplausos. Até então os desejos de ordenação, de serenidade e de controle implícitos no desenho/projeto da cidade tinham prevalecido, nas suas ruas largas e perspectivas horizontais, incitando ao repouso. Nava não modifica o desenho da cidade: modifica a forma de

atuação dentro desse desenho, perverte a hierarquia das ruas, anda em ziguezague pelos quarteirões quadrados, escolhe caminhos cotidianamente importantes e, principalmente, faz questão de ocupar o espaço permitido. Quebra a horizontalidade estática de uma cidade de "ruas desertas de homens mas cheias de sombras e cheiros" (Nava, 1985, p. 91), instituindo significados verticais a este ou aquele ponto, como quem finca bandeiras para marcar o trajeto e assim vencer a uniformidade tediosa da linha horizontal em repouso. Ele sempre se coloca no texto percorrendo ruas, conhecedor de seus detalhes na forma de cores, cheiros, tijolos, bueiros e postes, em suma, fazendo delas seu espaço de ação reformadora.

> *Ruávamos quase o dia inteiro. Nossa vida era um ir e vir constante nas ruas de Belo Horizonte. E o mais estranho é que hoje elas se esvaíram completamente. Mesmo voltando, mesmo palmilhando os lugares essenciais de nossa mocidade é impossível captar as velhas ruas como elas eram a não ser refazendo-as imaginariamente ou agarrando fragmentos fornecidos pelo sonho. E para isso não se precisa nem voltar a Belo Horizonte.* (Nava, 1985, p. 255)

No ato da escrita, ele ocupa os espaços que a memória lhe permite e assim constrói seu discurso de memorialista, com direito à "multiplicidade de imagens" (Nava, 1985, p. 128). No ato de percorrer as ruas, toma-as como espaço privado, como seu lugar, desenhando no espaço uma outra marcação do espaço público.

Em **Beira-Mar**, Nava quase não se aventura além do percurso Bahia-Liberdade-Serra-Faculdade de Medicina, mas à medida que vai mergulhando nos prazeres e dores da cidade, começa a percorrer as margens do Arrudas, Santa Efigênia, Floresta, Bonfim. Junto com seus companheiros de faculdade vai curar no Arrudas suas bebedeiras e alguns (não ele próprio) depois até se juntam a mulatas numa cafua "pros altos de Niquelina". Tal grupo "explorava Arrudas, Praça da Estação, Mercado, Parque, Quartel, Córrego Leitão, fazia incursões no Calafate, Carlos Prates, quartel e teria seu apogeu nos fatos ainda por vir da Rua Niquelina". (Nava, 1985, p. 261)

Como um cirurgião munido de pinça, linha e andanças, Nava costura alguma periferia à cenografia de sua cidade. Nas ruas afastadas ou nas cafuas, mesmo que através dos amigos, ou seja, atráves da narrativa

desses e não de sua própria experiência, deixa-se contaminar pela pulsão irresistível de uma periferia mulata que já invadia aos poucos a tranqüilidade desenhada de Belo Horizonte.

A cidade, apresentada no desenho como um grande plano aberto à ordem, não consegue fugir da tediosa horizontalidade predominante. Antes que suas esquinas fossem ocupadas por edifícios à altura (literalmente) de suas ruas,[11] são os percursos e alinhavos de Nava que desafiam a horizontalidade, não pelas alturas descomunais, mas pela cotidiana marcação de pequenas verticais de identidade, como bandeiras, fincadas para marcar o trajeto e vencer a desertificação uniforme daquela sociedade de promessas. Diante do signo hegemônico da cidade para a república, Nava vai pontuando outros significados, deslocados em relação aos primeiros, mais cotidianos, mais enraizados, mais verticais, mais rizomáticos.

Edifício

Pontos, retas, planos e percursos. Mais que elementos de geometria, no caso usados para um corte analítico na obra de Pedro Nava, desses conceitos é feita a arquitetura. Nava não descreve somente espaços públicos, apesar de ser nas ruas que revela melhor a apropriação do espaço da cidade nos anos 20. Excelente anatomista que se formava, Nava disseca também os edifícios, separa elementos e memoriza as feições de suas *fachadas companheiras*. Na Belo Horizonte dos anos 20, a velocidade de percurso pelas ruas era muito mais propícia ao detalhe, à minúcia, ao apuro. Hoje velozes, lêem-se mensagens em enormes *outdoors* enquanto o moço Pedro ainda recorda a flor da jarra da mesa da casa daquele tempo.

> *Hoje as mesmas ruas às vezes as mesmas casas estão presentes e inexistentes. As do passado é que existem e aparecem, em onirismo vigil ou sonho que logo nos desperta e lança no irremediável. É assim que retomo às vezes meus calvários. Bahia, por exemplo. Vamos subir? Ou descer? Podemos começar nesses altos depois da Praça. O pequeno jardim, o pinheiro em cuja folhagem ela se encostava para sorrir de dentro do verde macio*

[11] A respeito da horizontalidade predominante nos anos 20 e das pespectivas ainda não preenchidas por edifícios que a direcionassem, ver Salgueiro, 1995, p. 196.

> *e ficar que nem alegoria mito de Dafne árvore mulher, como uma das figuras da direita da Primavera de Botticelli – a que morde um ramo ou a de roupas florais se franjando em galhos folhagens ramagens. As duas varandas, a de cima e a de baixo – ambas de arco redondo e aberto. A sala de entrada, o escritório à direita com sua mobília de couro. O sofá de couro onde um dia caí pesado como os cadáveres sabendo-me vivo só pelas lágrimas que meus olhos pariam – como nas figuras de Portinari.* (Nava, 1985, p. 257)

Nava traça, com palavras, o percurso de entrada, da rua ao sofá. Não apenas o percurso dos pés, ou dos olhos, mas todo o corpo anda junto nas suas palavras, inclusive na imaginação que passeia por um pinheiro transmutado em Botticelli ou escorre pelas lágrimas de Portinari. Jardim, varanda, sala, escritório, os graus de intimidade são contemplados, da pública rua ao mais íntimo choro.

Nava, incansável anatomista e classificador de formas e sensações, usa da liberdade ficcional para, através de *botticellis* e *portinaris*, traduzir para o texto escrito suas sensações desfocadas e não passíveis de nomeação. Dessa forma, amplia os horizontes de análise arquitetônica ao decalcar, sobre a matéria e os espaços, outras dimensões, de caráter pessoal e ao mesmo tempo tão coletivo, que são as reações em nós provocadas pelos edifícios.

A antiga Matriz da Boa Viagem, como podemos ver nas fotos da época, apresenta-se como edificação do período colonial tipicamente mineira, que eu descrevo, com base na bibliografia sobre arquitetura colonial brasileira, da seguinte maneira:

> *Frontispício de composição rígida e de grande simplicidade; duas torres sineiras laterais de base quadrada alinhadas com a portada, que é formada por porta central encimada por duas janelas e coroada por frontão triangular, onde parece colocar-se um nicho com imagem da padroeira. Aparência externa de extrema sobriedade, menos por se tratar de igreja do primeiro período aurífero e mais pela escassez de recursos do arraial. Um pequeno beiral faz o papel de cornija e separa o frontão da portada. O telhado da nave principal avança aparente até a fachada e uma única abertura lateral pode ser vista no corpo da igreja, as demais só voltam a acontecer na sacristia e outros espaços que envolvem a capela-mor. As duas torres apresentam ainda um pequeno óculo na altura da porta principal.*

Mas não é exatamente assim que Nava percebeu a igreja que já estava sendo demolida. Sua descrição, apesar de tratar-se já de escombros da edificação, é carregada de lembranças outras, que vêm construir toda a atmosfera reinante naqueles dias no largo da igreja.

> *Chamamos atrás de largo da igreja ao quarteirão ajardinado delimitado por Alagoas, Timbiras, Sergipe e Aimorés. No seu centro, nessa época, ainda estavam de pé as duas igrejas da Boa Viagem, a velha, do Curral, que era linda e a nova, gótica que ia se mostrando cada dia mais horrenda e falsificada. Não sei de quem foi a idéia de substituir o monumento do sec XVIII pelo monstrengo que lá está hoje. Nessa ocasião a primeira já estava sendo demolida e a recente já em funcionamento, posto que ainda por concluir. Vi com meus olhos, esses olhos que a terra há de comer, o velho templo já sem telhado e seus arquivos postos fora na sacristia meio derrubada onde o sol e a chuva acabavam com aquela papelada (...) Eu não tinha nessa época nenhuma instrução sobre o barroco mineiro mas meu instinto dizia que aquilo estava errado e que a igreja esquartejada era muito mais linda que aquele gótico que estava sendo erguido ali. Com o tempo aferrei-me mais ainda a essa idéia, aprendendo o que são os tesouros artísticos representados por nossas igrejas. (...) Onde andarão? Os restos virados em poeira da minha antiga Boa Viagem (...) A Boa viagem das festas de barraquinhas e do maio de Maria (...) A Boa Viagem da velha gameleira da esquina de Sergipe e Aimorés onde dum côncavo do tronco nascera uma palmeira (...) Quem olhasse de frente o gótico levantado veria a seu lado, encostando quina a quina, mal deixando espaço para esgueirar-se uma pessoa, as fachadas das duas igrejas fazendo um ângulo de uns cento e quarenta graus. Depois da derrubada da velha ficou o imutável e indestrutível com seus restos amassados no fundo do solo igualitário das irmandades ao peso e percussão dos soca-defuntos.* (Nava, 1985, p. 226-227)

Da gameleira aos arquivos abandonados, Nava registra muito mais do que a simples demolição, a extinção material de uma edificação. Seu texto atenta para o abandono de todo um passado, descartado, jogado para apodrecer lentamente sob o sol e a chuva. O relato é importante pelo momento, rico em significações, da substituição de uma igreja por outra, reflexo um pouco atrasado da substituição que o próprio projeto da cidade representava. A igreja, num primeiro momento forçosamente ausente do desenho da cidade por seus mentores republicanos, adota o discurso de renovação a qualquer preço e, paradoxalmente, como tão bem colocou Nava, derruba uma edificação barroca para erigir outra, pretensamente mais afinada com a contemporaneidade, imitação

de um estilo muito anterior, mas que melhor convinha à estratégia religiosa naquele momento.

Se a arquitetura parte do estudo dos elementos que a compõem – análise sintática – para chegar ao efeito e por fim ao significado deles, em **Beira-Mar** Nava reserva várias páginas à descrição dos estudos de anatomia, aparentemente sua disciplina predileta. Osso por osso, músculo por músculo, Nava não é apenas um depositório de impressões e sensações, mas também se preocupa em buscar, em cada expressão de cada rosto, qual o músculo e o nervo que provocaram tais traços na pele. Sua memória ficcional tudo costura e preenche de significados, num exercício quase tão repetitivo quanto o ato de estudar o *Testut* para os exames.

> *Nosso estudo seguia a rotina de sempre. Para ossos, um lia, enquanto o outro, fêmur, esfenóide, tíbia ou cubóide na mão, ia mostrando ao ledor ranhura por ranhura, buracos de penetração vascular, cristas, cada detalhe, cada acidente. As articulações e músculos que já tínhamos visto no anfiteatro iam em leitura corrida. Quando um cansava, molhava as goelas num copo d'água e trocava de lugar com o companheiro, ia para a mesa do Lisboa onde descansava o cartapácio do Testut. Foi assim que realizamos a façanha – belive it or not – de ler o primeiro volume do morfologista de Lyon exatamente vinte vezes. E olhe! Que é preciso estômago para tal façanha.* (Nava, 1985, p. 143)

Minuciosamente descritos, os espaços percorridos por Nava em **Beira-Mar** devem ter sido também dezenas de vezes percebidos. As relações espaciais, os intervalos entre elementos ficaram retidos pela mácula dos olhos, ou setor intermediário, memória dos percursos, da forma com que o corpo reagia aos estímulos cinestésicos e hápticos. Por último, como um tato visual, os movimentos, os vultos mais fugidios, as sensações difusas que compõem o ambiente foram registradas pela parte periférica da retina, transmutando-se em adjetivos que, no texto, encaminham para a recomposição, em cada leitor, da atmosfera da Belo Horizonte dos anos 20. Da sua própria casa, Nava guarda elementos que, mais do que descrevê-la e resgatá-la, recriam, a cada leitura, a multidimensional percepção arquitetônica.

> *... uma casinha tipo B das construções da fundação de Belo Horizonte, pequena de fachada, portão lateral de madeira, duas janelas de frente (...) tinha quatro cômodos. Sala de entrada, de visitas, com o grupo amarelo da Serra, o piano e os dois dunquerques. Sobre estes, o par de vasos (...) de vidro fosco, com ramalhetes coloridos, bordas, alças e pés prateados. O*

> *lampião azul do Halfed, os álbuns de retratos (...) esta sala dava no meu quarto onde havia duas camas de solteiro, quarto que partilhei sucessivamente com meus irmãos (...) meu quarto era escuro do arvoredo que fazia nele uma sombra verde e triste. Mas alegrava-o pintura impressionista tirada de revista alemã – mostrando banhista braço levantado e largas ondas no fundo. (...) Vantagem enorme deste quarto: dava para a rua, a janela era baixa e fácil de pular para fora nas minhas sortidas noturnas com o Isador, o Cisalpino, o Cavalcanti, o Chico Pires. Eles arranhavam a janela maçonicamente e eu já sabia...* (Nava, 1985, p. 222-224)

Nava apresenta a casa, descreve sua fachada, entra, descreve cada elemento ali existente; dirige-se para seu quarto de que fala da mesma maneira, mas adjetivando e colorindo as sombras, para depois sair pela janela de volta à rua. Como um cirurgião que abre, opera e sutura, Nava percorre os espaços e traduz com palavras as sensações vividas e guardadas por décadas, que retornam como que fermentadas, apuradas. Assim, pela literatura, reconstrói o edifício sensorial dos espaços vividos, sobreposição de múltiplas dimensões, recriados no desenho-escrita-cirurgia de Pedro Nava.

Corpo

Até agora discorri sobre a aproximação entre o texto de Nava e a apropriação ou invenção de Belo Horizonte, pelo signo do desenho, pelo percurso do lápis que forma imagens com traços ou palavras. Mas, nas idéias que geraram a cidade, reconheci outros dois signos, formadores do *locus* belo-horizontino: o discurso científico e a preocupação higienista. Em finais do século XIX e começo do século XX, percebemos uma ênfase, quase um deslumbramento com o discurso lógico-científico e com as descobertas da medicina, ainda incipientes, mas já apontando para a importância que esse ramo do conhecimento iria tomar nas décadas subseqüentes. Concebida e desenhada com o aval da isenção científica e em nome do aprimoramento inevitável da sociedade, Belo Horizonte reúne seus melhores médicos e cientistas e funda, ainda na segunda década do século XX, uma Escola de Medicina. O leitor das memórias de Pedro Nava sabe, pela leitura de qualquer dos seis volumes de sua obra memorialística, da influência do pensamento médico em sua formação quando criança e filho de médico e quando adolescente órfão, o que o levou a se matricular nessa mesma escola no início de 1922.

A medicina perseguirá Nava pela vida inteira, definindo todo o seu modo de agir. Em depoimento a Caio Vilela Nunes, diz ele o seguinte:

> *A influência Médica é, em mim, total. Eu não julgo, diagnostico. Eu não aconselho nem opino; prescrevo e receito. Eu não ouço nem escuto; ausculto. Eu não olho nem vejo; inspeciono. Eu não seguro nem passo a mão; toco, apalpo, perscruto. Tendo todos os sentidos voltados para o modo de ser médico, minha literatura sofreu, inevitavelmente, a marca que a profissão deixou em mim.* (Bueno, 1994, p. 160)

Nas palavras de Antônio Sérgio Bueno, "um médico, um pintor e um poeta" escreveram as memórias (Bueno, 1994, p. 160). Já discorri anteriormente sobre a questão do desenho e proporia uma alteração nessa frase, inserindo a palavra *desenhista* no lugar de pintor, já que para mim a pintura na obra de Nava cabe ao leitor. Usando da definição de Barthes, que divide a pintura em uma parte escrita e outra parte cozinha, acredito que a obra de Nava é cisão, corte, risco (para usar dos verbos que Barthes usa na ação marcadora da escrita), deixando para o leitor o preenchimento das cores, ruminadas, derretidas, liquefeitas pela memória do autor e então colocadas à disposição de quem se depara com seu texto. (Barthes, 1982, p. 181)

Vejamos como se dá a relação entre esse médico e poeta, que se sobrepõe à cidade na qual ambos se formaram num só, cujo ponto de contato é justamente a medicina, a profilaxia, a ciência a serviço de um corpo.

> *A Morte. Só ela certa. A Morte com que eu passara a conviver na Faculdade. E não eram só os cadáveres do anfiteatro e o espantalho retorcido especado das aulas de Anatomia. Parecia que as pessoas todas que respiravam aquele ar morriam mais depressa, e eu temia que aquela coisa icterícia coisa ocre tivesse chegado para me carregar atrás do pessoal docente que eu vira morrer. Uns depois dos outros, como se aquilo fosse oficio de quem trabalhava na nossa escola.* (Nava, 1985, p. 123)

O próprio Nava, em **Beira-Mar**, relembrando pensamentos de quando estudante de medicina, sabia que teria duas companheiras por toda a vida: a morte e a doença. Desde os primeiros contatos com os cadáveres formolizados, Pedro Nava trava uma convivência diária e intensa com a morte. O desenho na época de estudante e a escrita na idade avançada jogam com a perenidade da vida, num esforço, mais direta-

mente presente nos tempos intermediários do exercício da medicina, de vencer ou pelo menos dominar momentaneamente a morte. Drummond é quem nos indica essa função do desenho quando fala do traço de Nava na mesa do bar e do garçom que vem em seguida e o apaga. A caricatura imortaliza, pelo menos por um instante, a imagem do momento, como a escrita também resgata, pela última vez, imagens antigas, para enterrá-las de vez junto com os sentimentos a elas colados e depois ressuscitá-las, ou melhor, reencarná-las na mente do leitor. Como uma espécie de formol, uma forma de vencer instantaneamente a morte, adiando-a, não seria essa a função desempenhada por anos a fio no exercício da medicina?

Profundo conhecedor do corpo, Nava se fixa no rosto para lembrar/inventar pessoas. Quando Antônio Sérgio Bueno o visitou no Rio para uma entrevista, foi surpreendido por um holofote apontado para seu rosto quando se sentava no escritório. Diante do espanto do entrevistador, Nava responde se desculpando pelo incômodo, mas precisava daquela luz para fixar os traços do rosto do visitante. Uma vez fixados, traduzidos em pontos, retas e planos, os traços ficam arquivados, à disposição da mão para voltarem sob a forma de desenho ou descrição. Conforme as palavras de Barthes:

> *... o traço, qualquer traço inscrito numa folha, denega o corpo importante, o corpo carnudo, o corpo humoral; o traço não dá acesso nem à pele nem às mucosas; o que ele diz, é o corpo na medida em que ele arranha, aflora (pode-se mesmo dizer: faz cócegas); pelo traço, a arte desloca-se; a sua sede já não é o objeto do desejo (o belo corpo imobilizado no mármore), mas o sujeito desse desejo: o traço, por mais fino, ligeiro ou incerto que seja, remete sempre, para uma força, para uma direção; é um energon, um trabalho que dá a ler o traço da sua pulsão e do seu gesto. O traço, uma ação visível.* (Barthes, 1982, p. 147)

Da mesma forma que guardava traços na memória, Nava lia nas faces outros traços, mais recônditos, visíveis ao médico experiente. A doença, a morte próxima, as marcas do tempo eram explícitas para o memorialista, estampadas na cor, nas rugas, na tensão dos músculos da face. A angústia da luta contra a doença e a certeza da vitória final da morte perseguem o memorialista. A narrativa de Nava é impregnada de imagens, imagens de cidades, de pessoas e de tempos passados, todos traduzidos e guardados em traços e riscos para serem depois retraduzidos

pelo autor em palavras e retornarem à forma de imagem pelo exercício do leitor. Um percurso espiralado, circular e dinâmico de significação. Como Arrigucci tão bem coloca em seu artigo "Mobile da Memória", o texto memorialista de Nava é pleno de movimento, uma escultura móvel, ou melhor, um desenho móvel, feito de traços em profusão (Arrigucci, 1987, p. 67-111). Um esqueleto, um corpo montado por riscos, como os desenhos de Rembrandt e Da Vinci estudando dissecações e autópsias.

Sobre esse *corpus* da memória traduzido em palavras publicadas e desenhos guardados com os originais, existe uma contaminação, uma putrefação sempre presente. Nava luta contra o lento esquecimento da passagem do tempo e obsessivamente tenta preencher os espaços deixados pela traição da memória. Esse corpo existe, às vezes fragmentado pelas contaminações ao longo do tempo, às vezes inteiro como a boneca a ser quebrada em **Baú de Ossos** ou os cadáveres de **Beira-Mar**, mas formolizado, sem vida. A pergunta feita por Nava nas suas memórias diz respeito à procura da vida. A resposta seria a presença da vida na narrativa, nos desenhos. Ela reside no ato de recontar as estórias sabidas, nas palavras publicadas ou nos desenhos impublicáveis.

A cidade, tantas vezes vista como um tumor, um câncer a ser operado e até extirpado, para Nava torna-se um corpo a ser tratado, acompanhado, formolizado e formalizado pela palavra. Encantado pela beleza e preocupado em nomear e conhecer cada um de seus *ossos-ruas*, *músculos-pessoas* e *articulações-esquinas*, a medicina de Nava é narração, desenho e não destruição e extirpação.

Se o projeto da cidade pretendia alcançar o controle e a positividade da sociedade pela higiene das habitações e espaços, Nava está mais atento à higiene do espírito que mesmo do corpo. Interessado principalmente nas pessoas, Nava já prevê a falência do projeto positivista de ciência e higiene, porque descobre nas dobras do rosto e nos traços dos corpos algo que a quantificação não pode manipular.

A cidade para ele não é o espaço visto, desenhado e construído, mas o resultado do percurso, da vida de dezenas de milhares de homens em interação com esse espaço. Ao narrar uma cidade, Nava a costura, com

habilidade de cirurgião de guerra, com pressa e vontade, com fúria. Contra a morte, a energia recriadora explode em páginas. A linha, seja ela do desenho ou dos pontos cirúrgicos, dá forma a um Frankenstein, como mostra a tese de Celina Garcia (Garcia, 1994). No nosso caso, o monstro recriado é uma cidade, um espaço suturado, recortado e remontado pelo texto de um médico, desenhista e poeta.

Ao costurar Belo Horizonte com palavras, Nava costura a própria vida, retoma o fio deixado aberto há 50 anos e tenta fechar, com precisão de cirurgião, as feridas e lacerações do passado. Belo Horizonte nasceu sem passado e, condenada a viver apenas no futuro, ganha uma origem de boneca, no *lápis-linha-letra* de Nava. Salva do destino de viver apenas no projeto, a cidade ganha um corpo, um *corpus* fragmentado e colado de memória e ficção. Uma dissecação seguida da cirurgia da remontagem: assim se processa a escrita de Pedro Nava, com imagens dissecadas nas páginas da direita e remontadas para sempre, operadas, nas letras do lado esquerdo da escritura.

A cidade ganha um corpo passado, é salva de seu destino encantado por um médico que a desenha e narra. O discurso higienista construiu uma cidade asséptica, desinfetada, mas sem vida, ou melhor, com tanta vida quanto um cadáver formolizado, porque congelado, sem a textura impregnada pelo contato com o outro. A linguagem do texto constrói uma cidade, salvando também seu autor, exorcizado e drenado pelas letras. A cidade é espelhada, encontrando a si mesma na memória ficcional de Nava. Ambos são salvos pela linha do desenho e das letras, lado a lado, como médico e paciente, desenhista e figura, poeta e verso.

A PERVERSÃO DO PROJETO POSITIVISTA VISTA ATRAVÉS DA LITERATURA

O caminhante é um leitor do espaço.

Essa proposição, levantada por Antônio Sérgio Bueno, encontrada anteriormente também em Willy Bolle e Renato Cordeiro Gomes, torna-se chave de minhas ponderações finais. Se, ao caminhar, o habitante lê aquilo que percorre com o corpo, como se dá essa leitura? De que ma-

neira a cidade se apresenta como um texto? Que texto é esse e qual a postura desse leitor diante desse espaço?

Barthes, na sua **A aula**, pondera que a literatura é trapacear com a língua, ou ainda, jogar com os signos (Barthes, 1978, p. 16, 28). Na procura das trapaças colocadas ora pela cidade, ora pelo leitor, ora ainda por aquele que lê e escreve a cidade, fomos em busca de seus signos principais, as peças do jogo.

A cidade, como se viu, foi fundada sobre três signos principais: *ciência*, *medicina* e *desenho*. Ajuntando-os e combinando-os entre si, o poder republicano fixou para sua empreitada um significado, um objetivo preciso; por um lado, moderno e progressista; por outro lado, conservador, controlador e excludente.

A respeito do resultado desse discurso ou da fixação desses significados a partir dos signos principais, Letícia Julião nos chama a atenção para o fato de que a capital configurou-se mais em frustrações do que em realizações (Julião, 1992, p. 3). As classes trabalhadoras, excluídas da modernidade republicana, foram desde o início deslocadas, seja geograficamente para fora dos limites da zona urbana, seja socialmente para fora do projeto de cidade moderna, ou melhor, para fora da promessa de futuro que ela trazia. Essa tal promessa de futuro foi frustrante, como começavam a indicar alguns artigos em periódicos da nova capital por volta da primeira e segunda décadas deste século. Se nos ativermos aos principais motivos do início dessa insatisfação, estaremos de volta aos nossos três signos formadores.

Várias são as vozes que se insurgem, por exemplo, contra o controle sanitário, o rigor das fiscalizações e o abuso de poder dos agentes. A exemplo do que ocorreu no Rio de Janeiro com a Revolta da Vacina, Belo Horizonte reage ao novo padrão a ser imposto e, em nome de uma liberdade individual, recusa a submissão aos novos conceitos higiênicos e sanitários. Assim, é questionado o signo *medicina/higiene*, cujo sentido é deslocado de uma promessa de futuro, de saúde, para um excesso de autoridade, para um abuso.

O texto de Nava é exuberante no que se refere à medicina. Esta marca a

vida do autor, como se viu, desde criança como filho de médico, até ele mesmo médico/escritor escrevendo suas memórias, tendo passado por toda uma formação e exercício da profissão. Mas qual a medicina exercida e posteriormente narrada por Nava? Será que da mesma forma que os positivistas republicanos, mais velhos que ele apenas uma geração, Nava acreditaria na medicina como formadora de uma nova sociedade, como verdade superior a ser imposta às pessoas para que se civilizassem? Nava confia numa cidade desenhada a partir de parâmetros médicos? Nunca saberemos se alguma vez, jovem influenciado pelo discurso da época, ele acreditou na medicina e na higiene como paradigma de construção de uma cidade e, mais ainda, por conseqüência, de uma sociedade. É mais provável que a influência *modernista* dos companheiros das letras o forçasse a uma revisão dos conceitos e pré-conceitos médicos, tal como no suplemento **Leite Criôlo** do final dos anos 20 (Bueno, 1982, p. 112). O certo é que Pedro Nava, escrevendo depois de quase meio século de exercício diário da medicina, narra uma profissão sofrida e angustiada, numa luta a cada momento contra suas *companheiras* morte e doença. Não há no texto nenhuma ilusão no sentido de se posicionar a medicina como ciência norteadora do comportamento. Ao contrário, é ao homem, não à ciência que Nava se refere com orgulho no seu discurso. Professores, amigos, parentes são apresentados como formadores de história, da sua história e, é do homem que Nava parte para entender o mundo, não da medicina; esta sim, ferramenta para entender melhor o homem.

Se existe algo que faz de Belo Horizonte uma cidade especial, esse algo é o fato de que nela o autor viveu, andou, amou e chorou durante algum tempo, o que também fez em outras cidades que por isso são também enaltecidas. A cidade, cujo projeto se norteava pelo pensamento médico-higienista para formar uma nova sociedade, encontra no texto de Pedro Nava um deslocamento fundamental. Se o plano pretendia, através da medicina, moldar as relações para um perfeito funcionamento social, Nava nos apresenta uma idéia de que tanto medicina como literatura, história ou arte são estratégias de abordagem para um melhor conhecimento do homem, na complexidade necessária de seus traços, formas, cores e credos. A medicina de Pedro Nava é a chave para a compreensão e apreensão da diversidade, não um instrumento de uniformização e controle social.

Outro signo cujo significado foi deslocado pela população insatisfeita foi o do *desenho*. A cidade, a partir da virada do século, talvez até antes, começa a ser chamada de poeirópolis, de vazio. Monteiro Lobato já havia apontado para a inexistência de gente nas ruas e são várias as referências à cidade vazia, às ruas exageradamente largas, ao tédio e ao repouso. Letícia Julião discorre a respeito disso, destacando que andar pelas ruas era submeter-se à exposição e que haveria, naquela época, um desajuste entre o espaço e a vida social. A rua seria então uma vitrine como na Paris *benjaminiana* e transparente como no *panóptico* de Foucault. Diante dessa imensidão das perspectivas, o habitante se sente devassado, olhado por todos os lados e, enquanto não preenche o espaço com suas próprias marcas e memórias, sente-se estranho ao lugar, estrangeiro numa terra em que todos o eram. Ainda como crítica ao desenho, à cidade, Letícia Julião coloca a pitoresca reclamação de um funcionário, devedor, que não encontrava em Belo Horizonte becos para se esconder dos credores e, portanto, abominava a homogeneidade da cidade. O signo do desenho é também deslocado do sentido de clareza, ordenação e harmonia, passando a significar tédio, uniformidade, vazio e melancolia.

Ao vazio Nava responde com palavras, uma atrás da outra, numa obsessão descritiva furiosa, lembrando-se da rua, da casa, da janela, da mesa, da toalha de renda e dos biscoitos, num mergulho cinematográfico do geral para o particular e vice-versa. As ruas estavam vazias, restando ao autor duas estratégias: percorrê-la no presente daqueles dias, com a fome de seus 20 anos; ou descrevê-la anos depois, faminto de um passado ruminado pela memória e assim misturado aos desejos. Na descrição posterior, as ruas desertas se enchem então de significado, de imagens, de vida. Se a cidade é tediosa e uniforme, a resposta de Nava rebate a questão, insistindo que você é que não sabe ou não quer ver a variedade de signos flutuando como traços embaralhados à procura de quem os transforme. E é isso que sua narrativa faz. Partindo da experiência vivida e enriquecida por anos de maturação na memória, ela descobre outra cidade dentro da Belo Horizonte dos anos 20. A Belo Horizonte de Nava não pode ser tediosa porque cada moça que sobe leva um olhar e cada senhor que desce leva um comentário. Nos seus seis volumes de memórias, Nava nunca compara cidades inteiras, não as julga. Se menciona Paris ou Roma, é porque um trecho de Belo Hori-

zonte lembra o *Quartier Latin* e uma perspectiva do alto de uma rua lembra a visada de uma praça romana. As cidades se costuram na sua memória e a linha responsável pela sutura é o homem que anda dentro da cidade e as experimenta. Mais do que ler a cidade, Nava a vive, a experimenta e, ao fazê-lo, rompe com as ortogonais intenções positivistas para instituir as cotidianas vontades. Traz à tona gostos e desgostos de se viver num espaço, ou melhor, de se conviver num mesmo espaço, uma vez que a cidade é revelada pelos percursos dele ou de outros, que são, ao contrário do que pretendia o plano, verdadeiros autores de Belo Horizonte. Nava nos mostra justamente a passagem de um desenho, ainda que tridimensional, de significado fixo, para um espaço multidimensional, significante gerador de significados vários, a partir da relação entre a materialidade da cidade e a subjetividade de quem nela vive. Como já foi apontado, a rede de ruas traçadas por Aarão Reis objetiva uma relação significante de modelo *saussuriano*, colando Sig^{te} e Sig^{do} estáticos. A Belo Horizonte de Nava, contaminada e apropriada pela experiência de seus habitantes, instaura a partir daí um processo de significação em cadeia, dinâmico, rizomático.

O último dos signos fundadores da cidade, a *ciência*, talvez tenha sido o mais difícil de ser questionado e deslocado pelos habitantes, justamente pelo que contém de inacessível, de hermético. Mas se lembrarmos os pressupostos positivistas, a ciência deveria levar a população a um comportamento positivo, sublime, elevado. E é justamente pelo comportamento que a população belo-horizontina desloca o sentido da ciência. O silêncio, a discrição e a moral burguesa vão sendo aos poucos contaminados pelas gargalhadas, pela irreverência e pela alegria, colocadas sempre sob a forma de crítica ao poder estabelecido, de recusa em participar desse pacto cortês que era a política e o poder da Primeira República. A Ciência Positiva, enquanto matemática, lógica ou química, deixa então de ser o signo formador do comportamento, a religião sublime, como queria Comte. Recolhida à academia, na forma de ensino e pesquisa, abandona o posto de guia da sociedade, deslocada pelos movimentos sociais que trariam à tona, neste início de século, outras ciências, ditas menos positivas, que não mais desempenhariam o papel de formadoras, mas de questionadoras da sociedade.

Se Nava pretendesse fazer de suas memórias um documento estrita-

mente histórico, deixaria de fora seus conceitos particulares sobre o tempo e o espaço por ele vivido. Mas uma vez que o objeto do autor é a literatura, seu texto é preenchido não só por um posicionamento de quem fala diante do que é falado, mas também por uma substituição, uma sobreposição entre o falante/escritor e o objeto falado/escrito. Barthes diz, no **Rumor da língua**, que é preciso substituir o "eu falo" pelo "isto fala", dando ao texto a autonomia necessária para que ele se faça sujeito da narrativa. Nesse aspecto, a obra de Nava se encaixa na proposta de Barthes e a cidade "fala" através da sua escrita e, confundindo-se com o autor, diz mais forte sobre si, cidade/personagem.

Mais precisamente em **Beira-Mar**, a cidade/personagem – lembrando que para Nava a cidade não é só espaço, mas reunião de homens num mesmo espaço – discute o comportamento de sua elite política, classificando-a como decadente, mesquinha, dissimulada. São várias as citações de Pedro Nava sobre a presença dos defensores da moral e dos bons costumes nos inferninhos da zona boêmia, ou sobre o comportamento nem sempre isento e científico dos seus professores. Aquele pacto burguês pela república, pela ordem e pelo progresso começava a se desmanchar, principalmente revelando que, se a *ordem* era para todos, o *progresso* era para poucos, justamente os que não precisavam se submeter à ordem. A partir desse discurso sempre oposicionista do autor, que se confunde com o discurso da própria cidade, sobrepondo-se a ele, uma nova ética, uma nova postura comportamental era elaborada e exercida pelos então rapazes modernistas. Irreverências e desacatos aos poderes estabelecidos eram vividos e narrados pelo grupo de jovens intelectuais, mesmo que não tenham sido por eles inaugurados.

Quando uma sociedade se isola na individualidade de seu espaço privado, marcando ostensivamente a diferença entre esse e o espaço público, ao mesmo tempo que se sente mais protegida dentro de suas salas, acaba por entregar definitivamente a rua aos ameaçadores estranhos. É isso que Jane Jacobs defende em **Death and life of great american cities** (Jacobs, 1961), quando fala a respeito da auto-suficiência das residências norte-americanas dos anos 60 e 70 e do fenômeno de fuga para o subúrbio, tão familiar em nosso dia-a-dia nas cidades brasileiras, neste final de século. Mas que relação teria um fenômeno urbano dos anos 60 em diante com a Belo Horizonte de Pedro Nava dos anos 20?

Viu-se que uma das grandes novidades advindas da construção da nova capital foi a obrigatoriedade de cada morador, individualmente, se encaixar num esquema já previamente traçado, segundo o qual as ruas eram claramente destinadas aos aspectos públicos e o lote individual destinado aos aspectos privados. Ao instituir pela primeira vez essa relação, o projeto de Belo Horizonte institui uma cisão, em nível não só espacial mas também social, na relação público/privado.

Nava, narrador de homens e espaços, deixa transparecer essa diferença, mostrando o quão diferente era conhecer uma pessoa ***de rua*** e ser convidado a entrar em seus domínios privados. A rua, no texto de Nava, é o espaço do conflito entre o respeito ao comportamento formal da elite aristocrática e a apropriação marginal pela bebida, pela gargalhada, pelo deixar-se ir pelas madrugadas vazias da cidade. A rua, projetada para ser território do Estado, do poder, passa a ser por muito tempo território de ninguém, vazia, à espera de alguém para ocupá-la. E foi justamente o grupo excluído pelo projeto republicano de modernização que primeiro ocupou a rua, talvez por não ter sido contemplado com nenhum outro espaço possível. As ruas de Belo Horizonte – e o texto de Nava é fértil em exemplos – parecem ser muito mais território de bêbados, estudantes barulhentos, jovens intelectuais, mulheres de vida fácil, os quais Nava coloca muito mais à vontade no andar que de famílias por ele descritas em seus passeios pelo lado de fora das calçadas, junto aos muros, com olhos no horizonte vazio, como se protegendo do bombardeio de olhares que transformava a todos em objetos na vitrine da cidade moderna.

Sobreposta à cidade desenhada, como traços coloridos sobre uma cópia em preto e branco, Nava desenha uma outra cidade, vivida, narrada na sua multiplicidade pertinente à diversidade dos homens que nela habitam; feita não de signos fixados pelo poder mas pelo cotidiano processo de significação advindo da apropriação do espaço. Uma nova cidade nasce dessa sobreposição, gerada por um desenho rigoroso: Belo Horizonte é para sempre contaminada, pervertida pela cotidianidade dos milhões que a percorreram, nas palavras de Pedro da Silva Nava. O leitor, caminhante do texto, aprende uma nova cidade, uma Belo Horizonte fundada à Beira-Mar.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Do desenho. In: **ASPECTOS das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 1964, p. 71-278.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993, 280p.

ARRIGUCCI, Davi. **Enigma e comentário**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, 238p.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Remberto F. Kohnen. São Paulo: Nova Cultural, 1988, 266p.

BARRETO, Abílio. **Belo Horizonte**; memória histórica e descriptiva. História antiga. Belo Horizonte: Fundação Jôao Pinheiro, 1995a, 446p.

BARRETO, Abílio. **Belo Horizonte**; memória histórica e descriptiva. História média. Belo Horizonte: Fundação Jôao Pinheiro, 1995b, 913p.

BARTHES, Roland. **A aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978, 89p.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995, 116p.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Lea Novas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, 260p.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1987, 88p.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987, 312p.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes artista amador**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995. (Coleção Romaric Sulger Buel)

BARTHES, Roland. **S/Z**. Trad. Antônio Gonçalves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, 245p.

BARTHES, Roland. Semiologie et urbanisme. **Architecture D'Aujourd D'hui**, Paris, n. 153, 1971.

BASTOS, Tocary Assis. **O positivismo e a realidade brasileira**. Belo Horizonte: Edições da Revista Brasileira de Estudos Políticos, 1965, 171p.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1983, 231p.

BELO HORIZONTE REVISTA: textos de Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade, Belo Horizonte: Iepha, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987, 253p.

BENJAMIN, Walter. **Paris, capitale du XIXe siècle:** le livre des passages. Paris: Ed. Du Cerf, 1993, 974p.

BHABHA, Homi K. **Nation and narration**. London: Routledge, 1990, 477p.

BOLLE, Willy. Grande Sertão: cidades. **Revista USP**, São Paulo, n. 24, p. 80-93, dez./fev. 1994/95.

BOLLE, Willy. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 1994, 432p.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar, São Paulo, Globo, 1989, 156p.

BRANDÃO, Carlos Antônio. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. Belo Horizonte: AP cultural, 1991, 210p.

BRASIL. República dos Estados Unidos do Brazil. **Decreto n. 7, 19 nov. 1889**. Rio de Janeiro, 1889.

BUENO, Antônio Sérgio. **O modernismo em Belo Horizonte:** década de vinte. Belo Horizonte: PROED, Imprensa UFMG, 1982, 204p.

BUENO, Antônio Sérgio. **Vísceras da memória:** uma leitura da obra de Pedro Nava. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 1994, 176p.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, 150p.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, 314p.

CANEVACCI, Máximo. **A cidade polifônica**. Trad. Cecília Prado. São Paulo: Nobel, 1993, 238p.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas:** o imaginário da república no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, 166p.

CHAMOSIAEAU, Patric. **Texaco**. Trad. Rosa F. D'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, 347p.

CHOAY, Françoise. **O urbanismo, uma antologia**. São Paulo: Perspectiva, 1979, 350p.

COMTE, Auguste. **The essential writings**. Org. Gertrud Lenzer, Chicago: University of Chicago Press, 1983, 505p.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões:** a campanha de Canudos. 35. ed., Rio de Janeiro: Franscisco Alves, 1991, 416p.

DELEUZE, Gilles, GATARRI, Felix. **Kafka:** por uma literatura menor. Trad. Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Imago, 1977, 127p.

DELEUZE, Gilles. **Lógica dos sentidos**. Trad. Luís Roberto Salinas, São Paulo: Perspectiva, 1982, 342p.

DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In: **A ESCRITURA e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 179-227.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973, 386p.

DERRIDA, Jacques. **Khôra**. Trad. Nícia A. Bonatti, Campinas: Papirus, 1985, 76p.

DERRIDA, Jacques. **La dissemination**. Paris: Seuil, 1972, 405p.

DIAS, Padre Francisco Martins. **Traços históricos e descriptivos de Bello Horizonte**. Belo Horizonte, 1897, 108p.

DOSSE, François. **História do estruturalismo I:** o campo do signo. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: Ed. Unicamp, 1993, 447p.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. Trad. Pérola de Carvalho, São Paulo: Perspectiva, 1976, 426p.

ECO, Umberto. **As palavras e as coisas**. Trad. Antônio R. Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 1992, 407p.

ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. Trad. Maria Rosaria Fabris. São Paulo: Ática, 1991, 304p.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. Trad. Antônio P. Denesi. São Paulo: Perspectiva, 1982, 282p.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Olhar periférico**. São Paulo: Edusp, 1993, 280p.

FOULCAULT, Michel. **Microfisica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1986, 295p.

GARCIA, Celina Fontenelle. **A escrita Frankestein de Pedro Nava**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1994, 256p.

GATARRI, Felix. Espaço e poder: a criação de territórios na cidade. **Espaço e Debates**, São Paulo, n. 16, 1985.

GOMES, Leonardo José Magalhães. **Memória de Ruas** – Dicionário toponímico da cidade de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura – Museu Abílio Barreto, 1992, 232p.

GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades**, a cidade. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, 182p.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994, 192p.

JACOBS, Jane. **Death and life of great american cities**. Ringwood: Penguim Books, 1961, 478p.

JULIÃO, Letícia. **Belo Horizonte:** intinerários da cidade moderna (1891-1920). Belo Horizonte: DCP/UFMG, 1992, 200p.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia H. França. São Paulo: Perspectiva, 1974, 199p.

LARA, Fernando. **Belo Horizonte:** da razão positivista à contaminação pelo cotidiano, uma visão através da literatura. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1996, 148p.

LARA, Fernando. Ouro Preto: espaço urbano e literaura. **Boletim Teoria**, Belo Horizonte, Q3, p. 4-7, set. 1995.

LEMOS, Celina Borges. **Determinações do espaço urbano:** evolução econômica, urbanística e simbólica do centro de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Sociologia, UFMG, 1988, 407p.

LEMOS, Celina Borges. The modernization of brazilian republic. In: **The Journal of Decorative and Propaganda Arts**, Miami, n. 21, p. 218-237, 1995.

LE VEN, Michel Marie. **As classes sociais e o poder político na formação espacial de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Sociologia UFMG, 1977, 165p.

LIMA, Fábio José Martins de. **Bello Horizonte, um passo de modernidade**. Salvador: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo UFBA. 1994, 156p.

LOBATO, Manuel. Cansaço. In: **OS OUTROS são diferentes**. Rio de Janeiro: Artenova, 1971. 155p.

LOBATO, Monteiro. Impressões de um paulista. **Revista Comemorativa do Cinqüentenário de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1947, p. 220-221.

MACHADO, Adervan. **Geometria descritiva**. São Paulo: Projeto, 1985, 306p.

MAGALHÃES, Beatriz de Almeida, ANDRADE, Rodrigo Ferreira. **Belo Horizonte:** um espaço para a República. Belo Horizonte: UFMG, 1989, 216p.

MINAS GERAIS. **Constituição do Estado de Minas Gerais**. Ouro Preto, 15 de junho de 1891.

MOURA, Maurício I. P. **Primeiras casas de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1961.

MOURÃO, Paulo Krüger Correa. **História de Belo Horizonte de 1897 a 1930**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1970, 519p.

NAVA, Pedro. **Balão cativo:** memórias II. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, 334p.

NAVA, Pedro. **Baú de ossos:** memórias I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, 443p.

NAVA, Pedro. **Beira-mar:** memórias IV. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, 408p.

NAVA, Pedro. **Chão de ferro:** memórias III. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, 357p.

NAVA, Pedro. **Galo das trevas:** as doze velas imperfeitas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. 489p.

NAVA, Pedro. **O Círio perfeito**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, 586p.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica e filosofia da linguagem**. Trad. Octanny S. Mota. São Paulo: Cultrix, 1972. 164p.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1990, 208p.

PIGLIA, Ricardo. **A cidade ausente**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993, 137p.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. São Paulo: Cultrix, 1981, 144p.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987, 217p.

PONTES, Tito Lívio, PINTO, Raymundo Alves. **Álbum de Belo Horizonte**. São Paulo: Weiszflog Irmãos, 1911.

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1984, 156p.

REIS, Aarão. **Officio n. 20**, Belo Horizonte, 23 de março de 1895.

REIS, Aarão. **Projeto da cidade de Minas**. Comissão Construtora da Nova Capital do Estado de Minas Gerais, Rio de Janeiro, 1894.

REIS, Maria Ester Saturnino. **Belo Horizonte, a cidade paradigma**. Belo Horizonte, Sociologia/UFMG, 1994, 234p.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. Revisando Haussmann. **Revista USP**, São Paulo, n. 26, p. 195-205, jul./ago. 1995.

SANTAELLA, Lúcia A. **A assinatura das coisas**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, 211p.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978, 212p.

SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siecle**: política e cultura. Trad. Denise Bottmann, São Paulo: Cia. das Letras, 1988, 373p.

SUSSEKIND, Flora. A página do lado. In: **PAPÉIS colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993 p. 253-259:

THEODORO, Janice. **América barroca**: tema e variações. São Paulo: Edusp/ Nova Fronteira, 1992, 201p.

TODOROV, Tsdam. **Teorias do símbolo**. Lisboa: Edições 70, 1972, 178p.

WEBER, Eugen. **França fin-de-siecle**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 1988, 356p.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Trad. Paulo H. Britto. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, 439p.