



1. Graduado em Arquitetura (1970) e Urbanismo (1971) pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestrado em Planejamento Urbano e Regional (1980) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ph.D. em Planejamento Urbano (2004) pela Universidade da Califórnia, Los Angeles, professor associado no Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional - Cedeplar, da Faculdade de Ciências Econômicas e na Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - NPGAU, da Escola de Arquitetura, ambas da UFMG.

2. Arquiteta, mestre em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG, professora assistente do Departamento de Arquitetura e Urbanismo, da Escola de Minas da UFOP, pesquisadora do Grupo de Pesquisa MOM (Morar de Outras Maneiras).

AS FESTAS DE SÃO JOÃO DE GUIGNARD: UMA SÍNTESE DA URBANIDADE MINEIRA

GUIGNARD'S SÃO JOÃO'S FESTIVALS:
A SYNTHESIS OF MINAS GERAIS URBANITY

Roberto Luís de Melo Monte-Mór¹
Sulamita Fonseca Lino²

Resumo

As paisagens de Guignard, de maneira geral, apresentam um forte conteúdo subjetivo, uma interpretação do artista a partir do cenário que ele vivencia e observa. Na sua obra produzida em Minas Gerais, o registro da paisagem revela os traços e as características da formação do espaço urbano mineiro e, de certa maneira, sua forma de vida. O objetivo deste trabalho é discutir, através dos quadros de Guignard que representam a festa de São João, as principais características da cidade mineradora e de que maneira os sujeitos participam da formação e da vida nesse espaço.

Palavras-chave: Urbanidade; Festa; Artes plásticas.

Abstract

In general, Guignard's landscapes show a very personal interpretation of the space where he lived and which he observed. He produced several paintings of Minas Gerais, revealing the characteristics of the formation of the "mineiro" urban space and somehow of its lifestyle. This paper discusses the main characteristics of Minas Gerais mining towns and the ways in which their citizens produced and lived in those spaces, as represented by Guignard's paintings representing Saint John's festivities.

Key words: Urbanity; "La fête"; Fine arts.

*O Balão vai subindo
Vai caindo a garoa
O céu é tão lindo
E a noite tão boa
São João, São João
Acende a fogueira no meu coração.*
(**O balão vai subindo**, domínio público)

A entrada

Quando ouvimos a cantiga popular **O balão vai subindo**, sabemos que, em Minas Gerais, é tempo de festa. Guignard pintou, por mais de duas décadas, as festas de São João em Minas, que vão desde representações do chão do largo da Matriz às brumas de um espaço fantasmagórico, com balões coloridos, igrejas que (de)marcam o território, sugerindo cidades e vilas que se articulam pelo trem, esse famoso *objeto* do imaginário mineiro.

As festas em Minas são envolvidas por uma alegria controlada, melancólica; existem congregações, celebrações nas festas de largo, sentimentais, muito religiosas, e todas elas aceitas e permitidas por serem realizadas em nome dos santos. São João talvez seja o mais festeiro deles, tem um mês inteiro em que quase todas as festas são suas, mesmo que existam também para outros santos: Gonçalo, Antônio, Pedro. O mês de junho, em Minas, é quase uma redenção da longa abstinência da Quaresma e da tristeza da Semana Santa, quando as igrejas, e até partes das casas, se vestem de roxo, fechando o verão e anunciando a névoa fria e as tardes limpas do outono até o tempo dos santos e o início do inverno, no mês de São João.

Guignard entendeu essa melancolia das Minas com tanta propriedade que pinta, no céu festivo, alguns balões roxos, cor usada nas celebrações da paixão de Cristo na Semana Santa. Em Minas, só há gente nas ruas em dia de festa, dizem as paisagens de Guignard. Pessoas em volta das fogueiras, balões soltos enchendo o céu, o trem chegando. Balões maiores que as igrejas. O trem anda entre os precipícios, que entram e saem da escuridão, as igrejas são a luz, a paisagem é a noite. A festa e o fantasmagórico se misturam e se fundem.

A pintura de Guignard tem forte conteúdo subjetivo e nos leva a conhecer o espaço de um outro sujeito, o mineiro cidadão, e é esse encontro que este trabalho pretende discutir: a arte de Guignard revelando as características e peculiaridades da urbanidade mineira e a subjetividade do habitante das minas (o mineiro cidadão), que produziu e vivenciou aquele espaço, em dia de festa e em todo e qualquer dia, subsumido na paisagem montanhosa. A imbricação da objetividade da paisagem com a subjetividade profunda de um espaço *conhecido, percebido e vivenciado*³ pelos habitantes das montanhas (e das grotas, onde estão as minas) de Minas dá às paisagens de Guignard (que partilhou desse espaço em sua vida madura) esse hibridismo, essa integração interescalar e intertemporal. Suas paisagens, a um só tempo

3. Aqui, fazemos referência ao conceito da dialética da tríade de Henri Lefebvre, aplicado ao espaço e implicando três formas de compreensão do espaço social: *perçu, conçu e vécu*, ligando-se respectivamente à prática espacial (espaço percebido), às representações do espaço (espaço concebido) e aos espaços de representação (espaço vivenciado), esses últimos contendo "simbolismos complexos, às vezes codificados, às vezes não, ligados ao lado clandestino ou subterrâneo da vida social, como também à arte" (LEFEBVRE, 1991, p. 33).

alegres e tristes, objetivas nos seus contornos e elementos constituintes e subjetivas na transcendência do espaço pleno do imaginário, do movimento, das montanhas, dos precipícios, das nuvens, das igrejas encantadas, coqueiros, balões, traduzem a natureza melancólica e ainda assim feliz das Minas Gerais, terra que adotou até o fim de seus dias.

Os espaços das Minas e as paisagens de Guignard

No interior montanhoso das Minas, o clima frio e chuvoso encorajava a ocupação dos locais altos, mais ensolarados e ventilados, acima das grotas da mineração. As descobertas ou os primeiros achados expressivos de ouro definiram os assentamentos e implicavam também a construção imediata de capelas, toscas que fossem, nos morros, outeiros ou encostas adjacentes, onde se colocavam as imagens trazidas na empreitada, agradecendo, assim, aos santos de proteção, ao Cristo ou à Virgem. Os arraiais se organizavam então em torno das capelas e se estendiam pelos caminhos de acesso às áreas de mineração. Assim, o tecido urbano resultante era via de regra linear, compondo-se espontaneamente à medida que caminhavam as minerações e se fortaleciam suas interligações. Dada a distribuição do ouro em grotas e córregos, senão distantes entre si pelo menos separadas por acidentes geográficos, diversas eram as nucleações que surgiam ao longo dos caminhos. O caminho principal, ou os caminhos principais, logo ou tarde recebiam ordenações que os transformavam em espaços institucionalizados, não mais tratados apenas como espaços de produção, mas já garantindo localização privilegiada para o comércio e abastecimento e subordinados ao controle de uma ocupação urbana voltada para a reprodução. A rua Direita, herança portuguesa tão encontrada nas cidades mineiras, reflete as tentativas de normatização e ordenação desse espaço urbano em formação.⁴

Em Minas, as povoações

são muito mais fruto das estradas ou caminhos que ligavam as minerações que propriamente destas. Suas ruas são sempre antigas estradas. Por isso mesmo ainda hoje os habitantes da zona rural tratam a cidade como "a rua", no singular, como uma reminiscência do trecho único da estrada onde se construíam estabelecimentos comerciais. "Vou à rua fazer compras", dizem. (VASCONCELLOS, 1959, p. 5)

Sylvio de Vasconcellos argumenta também que as ruas eram chamadas rua da Matriz, da Câmara ou da Praça não porque nelas estivessem essas construções, mas porque eram caminhos que a elas levavam. E as igrejas aparecem externas às quadras, como finalizações ou coroamentos do caminhar, dispostas nos largos, nos entroncamentos, ou mesmo ladeando as ruas pelo alto, impondo ao caminhar quase medieval visões barrocas valorizadas pelos monumentos religiosos e apenas posteriormente (re)afirmando, em monumentos e prédios cívicos, a presença do Estado.

4. Partes desse texto estão em *A fisionomia da cidade mineradora* (MONTE-MÓR, 2001a).

5. A reforma de Roma (1585-1590), realizada por Sixto V, estabeleceu diretrizes para o desenvolvimento da cidade, onde se destacou o foco no desenvolvimento da cidade de oeste para leste, a ocupação das colinas no eixo nordeste e a transformação de antigas estradas rurais em um sistema de tráfego urbano. Segundo Giedion (2004), Sixto V trabalhou na cidade de Roma os princípios do que viria a ser a urbanística moderna, ou seja, tratou a cidade como um organismo complexo, compreendeu a importância das praças e avenidas, construiu aquedutos para levar água até as colinas e tentou promover alguma melhora social. Além da construção de casas de caridade, a reforma da cidade empregou milhares de pessoas na construção civil. Mas, além disso, fazia parte do projeto apagar vestígios do paganismo e das atrocidades da luta dos gladiadores e, para isso, o obelisco de Calígula foi colocado em uma praça em frente a uma igreja e o Coliseu foi transformado em uma tecelagem, onde nos primeiros pavimentos ficavam os teares e, acima, as casas dos operários, surgindo então a ideia de colocar as habitações dos trabalhadores junto ao local de trabalho.

Portanto, na formação do espaço urbano mineiro temos uma herança católica, estabelecida no contexto da Contra-Reforma. Para compreendermos melhor essa influência, é necessário voltar às diretrizes apontadas na reforma de Roma,⁵ onde o espaço barroco foi elaborado a partir da relação do sujeito com o monumento, com a instituição do poder. Para enfrentamento da Reforma Protestante, era importante reafirmar Roma como centro do poder e da fé católica, e assim nasceram os princípios reguladores do barroco, então difundidos nas cidades de domínio católico. A ideia central era que a cidade deveria ser um único templo e, nela, o sujeito (romano, e no caso, mineiro) veria as igrejas o tempo todo. No mesmo sentido, as principais vias uniriam as principais basílicas, o que possibilitaria a peregrinação.

Para além dessa persuasão religiosa, a própria maneira de pensar a cidade se transformou nesse período. O foco da cidade passou a ser a articulação do território com a centralidade religiosa, reforçando o sentido da peregrinação (que também proporcionava o fluxo da produção, do comércio), além da construção de estradas e vias onde o território ainda não havia sido ocupado. Nas cidades mineiras, o sentido religioso é marcado principalmente pelas festas e procissões, estendendo-se ao longo das vias principais, sempre à vista de igrejas monumentalmente dispostas nos altos dos morros.

Em Minas Gerais, diante da fragilidade do poder central e de sua impossibilidade de dar respostas rápidas às necessidades da fronteira mineradora, que apresentava dinâmicas econômica e demográfica jamais vistas na Colônia, foram a Igreja Católica e seus desdobramentos laicos nas Ordens Terceiras, Irmandades e Confrarias os principais responsáveis pela organização socioespacial urbana. De um lado, a dinâmica da produção, a competição pelo subsolo, a concentração ao longo dos córregos, a subida para as grupiarras, determinando espaços de produção segundo a ambição da riqueza, do ouro. De outro, o sentimento religioso multiplicando capelas e igrejas e, assim, organizando o espaço (proto)urbano, desde seus primórdios nos arraiais, até sua maturidade em freguesias e paróquias organizadas.

As Ordens Terceiras, Irmandades e Confrarias desempenharam papel central na organização do espaço urbano colonial mineiro. Livres da tutela direta da Igreja oficial suportada pela Coroa Portuguesa, transformaram-se em instrumentos importantes da organização comunitária, ganhando eventualmente nítido caráter classista (mesmo étnico). Incentivadas como alternativas organizacionais à centralização da Igreja oficial, apresentavam vantagens também para a Coroa, na medida em que enfraqueciam o poder eclesiástico na Colônia, além de reduzir custos e transferir para as próprias comunidades diversas tarefas e obrigações funcionais e financeiras. A contrapartida e consequência desse processo de descentralização do poder foi o fortalecimento de uma urbanidade e uma cidadania peculiares e sem paralelos na cidade colonial brasileira, características de uma organização política e comunitária que expressou a não-alienação da população na produção do seu espaço de vida. As exigên-

cias crescentes de uma classe média poderosa e diversificada se manifestaram em investimentos urbanos e disputas de poder no nível local, principalmente na segunda metade do século XVIII, culminando com a rebelião política conhecida como Inconfidência Mineira, que resultou em tentativa de estabelecer uma autonomia republicana.

As cidades mineradoras mineiras foram assim muito mais do que espaços da produção mineral; desde suas origens, foram espaços de organização sociopolítica e religiosa e centros de comando de uma ampla economia urbano-regional estruturada no seu entorno. Nesse sentido, constituíram-se de fato como cidades na acepção total do termo: espaços de concentração de um excedente econômico expresso na qualidade do espaço urbano e na monumentalidade das edificações; espaços de intensa organização social e política, geradoras de novas práticas sociais; e espaços de forte expressividade simbólica, cultural e religiosa na sua organização arquitetônica e urbanística.

Entretanto, a cidade mineradora, por sua espontaneidade, por seu brotar do próprio processo de produção ao qual apenas tardia e lentamente foi justaposta a cidade política, esta sim, barroca por excelência, guarda o que Sylvio de Vasconcellos chamou de “espírito medievo”, nascendo do caminhar contínuo, do caminho que se estende em direção a algum ponto nodal, referencial.

Não obstante, é exatamente na inserção das capelas e igrejas no tecido urbano que se situa a dimensão barroca: são os pontos de visada, a monumentalidade do espaço criado pela relação entre os monumentos religiosos (e posteriormente cívicos) e o traçado urbanístico *medievo*, que valoriza nos meandros dos caminhamentos irregulares adaptados à topografia acidentada, dominante na região, as perspectivas que cria no contexto espacial geral.

De fato, fundem-se assim as duas perspectivas marcantes das chamadas *ciudades barrocas* mineiras: de um lado, o caminhar cotidiano da cidade medieval carente de racionalidade formal, brotando da espontaneidade da ocupação dos novos espaços, tomando assim “todas as formas e tamanhos, adaptando-se livremente a todas as circunstâncias geográficas e econômicas” (BENÉVOLO, 1980, p. 308). Na cidade mineradora, a relação espaço público/privado é potencialmente redefinida: o sentido cooperativo, denso e quase informal da ocupação do espaço sugere novas formas de autogoverno e de organização da propriedade, com forte cunho comunitário na multiplicidade de centralidades (política, religiosa, comercial). O sistema viário definido pelas próprias edificações coladas ao caminho se abre em sua expansão periférica em direção ao campo, à região, à amplitude das novas descobertas e articulações regionais. Sua unidade estilística remete à releitura gótica em direção aos céus, a Deus.

De outro lado, as grandes perspectivas do barroco, a valorização dos espaços do poder (principalmente religioso), da livre manifestação, aberta e contínua na articulação dos

grandes espaços. Esse caráter está presente no conjunto do espaço urbano que, apesar de não contar com os grandes bulevares ajardinados, as largas avenidas e os parques que expressaram o poder nas grandes cidades europeias contemporâneas, denotam na sua totalidade a grandiosidade do período das luzes (e das sombras), das paixões sugeridas e subsumidas na religiosidade exacerbada, nas formas sensualizadas, no elogio do reencontro do homem com a natureza (MARTIN, 1977). Nesse caso, a topografia acidentada das montanhosas cidades das Minas, derramando-se encosta abaixo, contribui para valorizar o jogo de massas, das profundidades variadas dos planos, da interpenetração das formas em busca da unidade.



Figura 1 • Ouro Preto, 1950. Fonte: O Humanismo Lírico de Guignard, 1992.

A maneira como Guignard representou a paisagem mineira – sempre urbana, em seus elementos constitutivos, e sem mineiros – nos apresenta esse espaço barroco. Nas obras contemporâneas **Ouro Preto** (1950) e **Paisagem de Minas** (1950), podemos observar tanto um sujeito comprometido com uma representação da realidade, quanto um sujeito que transcende o espaço real e mesmo o tempo, abandonando o lugar da prática social cotidiana para penetrar na concepção de um espaço que transcende a realidade para ganhar uma dimensão socioespacial etérea. Na tela **Ouro Preto**, veem-se as ruas e os prédios da cidade, com detalhes dos telhados, das portas, da calçada, da luz e da sombra, o sujeito inserido na paisagem, observador participante da cena urbana e, como é claro nesse contexto, diante de uma igreja. Na outra tela, **Paisagem de Minas**, o observador ganha o espaço aéreo, passa a ver a paisagem de cima, flutuando no ar, e com isso sua pintura também vai se desfazendo, os limites ficam cada vez mais tênues e as nuvens ocupam o espaço, como observou Zílio (1993, p. 19): “De componente de fundo (as nuvens), torna-se cada vez mais um elemento presente, chegando a dominar alguns trabalhos, através de uma fusão com as montanhas, toda a superfície da tela”

Assim, o espaço representado por Guignard pode ser tanto imagem real como imagem subjetiva, mistura de montanha e nuvem, sem limites definidos: a natureza é indefinida, o chão é indefinido, a arquitetura flutua, a realidade vai desaparecendo e o que fica é o espaço (de representação) do autor, referenciando, todavia, o espaço vivenciado que ele pode incorporar em sua representação.



Figura 2 • Paisagem de Minas, 1950.
Fonte: Guignard: uma seleção de obras do artista, 1992.

As festas de São João de Guignard

A maneira que Guignard tem de encarar o processo de produção artística remete ao conceito da dialética da tríade de Henri Lefebvre que, aplicado ao espaço social, implica três formas de compreensão: *l'espace perçu, conçu e vécu*, ligando-se respectivamente à prática espacial (espaço percebido), às representações do espaço (espaço concebido) e aos espaços de representação (espaço vivenciado), esse último contendo "simbolismos complexos, às vezes codificados, às vezes não, ligados ao lado clandestino ou subterrâneo da vida social, como também à arte" (LEFEBVRE, 1991, p. 33). Nas palavras do artista, encontramos uma analogia com a ideia de espaço vivenciado: "Encaro a minha própria pintura como obrigação e dever no tempo atual. Nascido no Brasil, educado na Europa e renascido no Brasil em matéria de desenho e pintura, coloco como preferência minha arte no caminho patriótico de mostrar como verdadeiramente deve-se **ver, sentir e realizar**" (GUIGNARD, 1944).⁶ Nas suas telas sobre a festa de São João, vemos o que Guignard viu, sentiu e realizou, pois podemos reconhecer vários dos princípios que regularam a formação do espaço urbano mineiro e a complexidade de suas heranças, barrocas e medievais.

6. Essa declaração de Guignard faz parte de uma entrevista contida na reportagem "A pintura moderna no Brasil" de Raul de São Vitor, no jornal *A Manhã*, em 1/10/1944. Parte dessa entrevista está publicada em Zílio (1983, p. 33-35).

Nas três obras que selecionamos para este estudo, **Festa de São João** (1939), **Tarde de São João** (1959) e **Noite de São João** (1961), o ponto de vista de Guignard está no alto, observando a festa de cima, e seu olhar vai se distanciando para cada vez mais longe. Na primeira obra, o artista marca o centro da composição com a igreja e toda a cidade se estrutura em torno dela. Mas ele não representa a igreja de frente, onde ficariam evidentes os símbolos religiosos, ou mesmo a opulência da entrada principal, e sim os fundos e a lateral, mostrando a articulação de seu adro com as ruas da cidade. E o que liga a igreja à cidade? As pessoas, os cidadãos que estão nas ruas e largos entre a igreja e a cidade.



Figura 3 • Festa de São João, 1939.
Fonte: Guignard: uma seleção da obra do artista, 1992.

Na formação do espaço urbano mineiro, como já discutido, os arraiais se organizaram em torno das capelas, de onde se estendiam os caminhos até as áreas de mineração. Era o sentido religioso que organizava e controlava o espaço, através da atuação das ordens terceiras, que criava um espaço de forte expressividade religiosa, cultural e simbólica. Nesse espaço representado por Guignard, percebemos também a coexistência do destaque do edifício religioso, princípio fundamental da cidade barroca, com a espontaneidade do traçado medieval.

Continuando a análise da obra de Guignard, observamos na segunda obra escolhida, **Tarde de São João** (1959), uma expansão desses conceitos. Aqui já não temos mais apenas uma igreja apontando para vários caminhos, mas várias igrejas que formam e articulam todo o espaço, mantendo, assim, tanto a ligação com as minas como também a possi-

bilidade da peregrinação, tão cara nos dias de festa religiosa. A paisagem da tarde de São João é iluminada, temos o predomínio dos tons amarelados, misturando céu e montanha, e as igrejas são os pontos de luz (branca) que pontuam a paisagem.



Figura 4 • Tarde de São João, 1959.
Fonte: Guignard: uma seleção da obra do artista, 1992.

No entanto, quando chegamos a **Noite de São João** (1961), Guignard nos revela as oposições do espaço barroco, da festa religiosa, da vida em Minas Gerais. As igrejas continuam a ser os pontos luz (brancas), seus adros estão cheios de gente, o trem (tão caro aos mineiros) está chegando, pessoas vêm de toda parte, os balões são de um colorido mais intenso, mistura de vermelho, verde, amarelo e branco. Mas nos espaços da festa está também o sombrio e, para se chegar até eles, é preciso passar pelos precipícios e caminhos escuros de uma cidade quase medieval, carente da racionalidade iluminista.

Assim, o espaço proposto por Guignard pode ser considerado barroco em sua imagem urbana, mas o artista vai muito além, pois os lados sombrio e festivo expressos em suas paisagens noturnas representam a mistura do espaço barroco com a fruição do medievo. Para chegarem aos átrios festivos das igrejas, as pessoas têm de percorrer, seja no trem ou caminhando, os labirintos sinuosos do espaço medieval. Para se

Figura 5 • Noite de São João, 1939.
Fonte: Guignard: uma seleção da obra do artista, 1992.



chegar à alegria, tem-se de peregrinar pelo assustador, pelo ameaçador, pelo caminho montanhoso misturado à bruma. Vemos aqui o antagonismo fundamental da alma barroca, o prazer terreno e sua condenação, o gozo e a punição.

As paisagens de Guignard são construídas a partir de uma perspectiva distorcida, que proporciona uma imagem de sonho, surreal, um registro do espaço subjetivo. As igrejas flutuam na paisagem, em uma mistura de montanhas e nuvens, sem distinção entre céu e terra. Não há materialização dos elementos urbanos medievais (não há ruas, só praças), tudo flutua entre os abismos, a arquitetura, os trens, os balões. Tudo está solto no ar, mas essas imagens são ao mesmo tempo encantadoras e ameaçadoras, suaves e festivas, mas terrenas. O sujeito pode se encantar com a festa e cair no abismo, desaparecer; entrar nessa paisagem pode ser a alegria e a morte.

Quanto à subjetividade da vivência do mineiro/cidadão na paisagem, dela conseguimos ver os registros e sua presença no trem que está chegando, na festa que está sendo produzida, nos balões que estão sendo soltos e, mais além, na arquitetura construída. Nas telas onde Guignard retratou os dias de festa, o sujeito está sempre presente, produzindo a festa ou chegando para ela no trem, como os romeiros de Congonhas, os festeiros do Divino, os parentes para as festas religiosas. Em Minas, sabe-se dos historiadores, o trem não teve sentido predominantemente econômico, como o teve em São Paulo, seguindo a produção agrícola (cafeeira, principalmente) para seu escoamento. Nas Minas e nas Gerais, a trama do trem foi construída com raízes na política e no

poder cultural-religioso. A infraestrutura econômica, depois das minas do dezoito, foi subordinada à superestrutura político-ideológica, a um poder construído de antanho. De fato, a própria natureza da cidade mineira (e mineradora) assim o define. A cidade, precoce na estruturação do espaço econômico regional, comanda esse espaço desde seus primórdios. Primeiro a cidade, depois o campo, como já nos mostrou Jane Jacobs.⁷ Nas Minas do século XVIII, a cidade aparece primeiro e estrutura o espaço, com ecos na (re)estruturação da própria colônia, ocupando novos espaços, gerando migrações, provocando a transferência da capital da Bahia para o Rio de Janeiro, enfim, configurando o espaço do Sudeste do Brasil tal como hoje se apresenta.⁸

A saída

A abertura para a análise da paisagem de Guignard reside no seu conteúdo subjetivo, o que a torna passível de inúmeras entradas para a interpretação. Assim, é possível perceber a influência da cultura mineira em sua obra.

Nas festas de São João, Guignard representou o limite tenebroso que separa os sentimentos da alegria e da tristeza para o mineiro, uma alegria melancólica. As pessoas estão em festa, lançando seus balões com cores vivas, mas o artista incluiu também o roxo, cor da paixão de Cristo. E para se chegar até o local da festa, ou para caminharem pela cidade em festa, as pessoas precisam passar por abismos.

Alguns *visitantes* se surpreendem com essa aparente condição da natureza das Minas tal como percebida e retratada por Guignard (que ao fim da vida se tornou mineiro): “[São] sempre muito tristes as noites de São João de Guignard. O que se festeja afinal, em meio a espaços tão vastos, que nos retiram o fôlego e a escala?” (NAVES, 1996, p. 131). Entretanto, talvez a pergunta seja outra, em se tratando de Guignard e dos mineiros: qual o sentido da festa nas Minas? Esse sentido talvez esteja mais presente na consideração de que o frágil instante de alegria só existe junto com toda a revelação do sombrio, do melancólico. As noites de Guignard (como também suas tardes festivas) são sempre muito alegres e muito tristes, simultaneamente. A melancolia perpassa a alegria.

Isso, talvez, esteja relacionado com os princípios das festas católicas, que se formaram ao longo da Idade Média (e talvez a herança do medievo nas Minas não esteja apenas na espontaneidade do traçado urbano) e que têm como premissa o controle, a alegria vigiada, fundamental para manter a ordem. Como observou Bakhtin (1996, p. 8):

As festas oficiais da Idade Média – tanto as da Igreja como as do Estado Feudal – não arrancavam o povo à ordem existente, não criavam uma segunda vida. Pelo contrário, apenas contribuíam para consagrar o regime em vigor, para fortificá-lo. (...) A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória. Por isso, o tom da festa

7. Jacobs (1969) argumentou de forma precoce, e a princípio desacreditada, que em muitos casos a cidade produziu o campo, questionando a visão hegemônica da necessidade de um excedente agrícola para o aparecimento da cidade. Autores como Edward Soja (2000) têm resgatado e ampliado essa abordagem, enquanto outros trazem esse debate para repensar, inclusive, os povos indígenas nas Américas (HECKENBERGER, 1999)

8. Para uma discussão sobre a formação da cidade mineradora e o papel da economia urbana precoce das Minas na formação do espaço brasileiro, ver Monte-Mór (2001b, 2004)..

oficial só podia ser o da serenidade sem falha e o princípio cômico lhe era estranho. Assim, a festa oficial traía a verdadeira natureza humana e desfigurava-a.

A alegria melancólica representada por Guignard poderia ser, simplesmente, esse sentido da alegria controlada, o poder da igreja sobre o espaço, a culpa católica que vê no prazer algo a ser punido. No entanto, esse mesmo sujeito que tem essa complexa relação com a festa tem também uma ampla articulação com o espaço social e com o território, referenciados que estão às suas origens (precoces) urbanas, à sua urbanidade intrínseca marcada pela festa da cidade.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**; o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1996.

BOGHICI, Jean (Org.). **O humanismo lírico de Guignard**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1992.

BRITO, Ronaldo. O jeitinho moderno brasileiro. **Gávea**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 7-10, 1993.

BRITO, Ronaldo. Só olhar. In: ZILIO, Carlos (Coord.). **A modernidade em Guignard**. Rio de Janeiro: PUC Rio, 1983.

GIEDION, Siegfried. **Espaço, tempo e arquitetura**; o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GUIGNARD, Alberto da Veiga. **Guignard**: uma seleção da obra do artista. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1982.

HECKENBERGER, Michael. O enigma das grandes cidades: corpo privado e Estado na Amazônia. In: NOVAES, A. (Ed.). **A outra margem do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 125-152.

JACOBS, Jane. **The economy of cities**. New York: Random House, 1969.

LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Oxford: Blackwell, 1991.

MARTIN, John Rupert. **Barroque**. New York: Harper & Row Publishers, 1977.

MARX, Murillo. **Cidade brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

MONTE-MÓR, Roberto L. M. **A fisionomia das cidades mineadoras**. Belo Horizonte: Cedeplar, 2001a. (Texto para discussão, n. 163). Disponível em: <<http://www.cedeplar.ufmg.br/pesquisas/td/TD%20163.pdf>>. Acesso em: jan. 2006.

MONTE-MÓR, Roberto L. M. **Gênese e estrutura da cidade mineradora**. Belo Horizonte: CEDEPLAR, 2001b. (Texto para discussão, n. 164). Disponível em: <<http://www.cedeplar.ufmg.br/pesquisas/td/TD%20164.pdf>>. Acesso em: jan. 2006.

MONTE-MÓR, Roberto L. M. **Modernities in the jungle**: extended urbanization in the Brazilian Amazonia. 387p. 2004. Tese (Doutorado) - Universidade da Califórnia, Los Angeles.

MUMFORD, Lewis. **The city in history**. London: Penguin Books, 1961.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

SOJA, Edward. **Postmetropolis**: critical studies of cities and regions. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Arquitetura no Brasil**: pintura e outros temas. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1959.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1983. 2v.

ZILIO, Carlos (Coord.). **A modernidade em Guignard**. Rio de Janeiro: PUC Rio, 1983.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**: a questão da identidade na arte brasileira. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

ZILIO, Carlos. O centro na margem: algumas anotações sobre a cor na arte brasileira. **Gávea**, Rio de Janeiro, v. 10, p. 37-51, 1993.

ZILIO, Carlos. O nacional e o popular na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1983. In: ZILIO, C. (Org.). **Ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Ática, 1996.

Endereço para correspondência

Roberto Luís de Melo Monte-Mór
Av. Antônio Carlos, 6627
Cedeplar – Face - UFMG
31270-901 - Belo Horizonte - MG
e-mail: monte-mor@cedeplar.ufmg.br

Sulamita Fonseca Lino
Escola de Minas da UFOP
Campus Morro do Cruzeiro s/n Bauxita
35400-000 - Ouro Preto - MG
e-mail: sulamitalino@em.ufop.br