

RETRATOS DE BELO HORIZONTE

Maria Nazareth Soares Fonseca*

RESUMO

Fotografias da Praça da Liberdade, de Belo Horizonte, registram tendências arquitetônicas lembradas nas comemorações dos 100 anos da capital do Estado de Minas Gerais, em 1997. A referência a essas fotografias, que compõem o álbum **Belo Horizonte, circuito da memória**, editado pela Secretaria Municipal de Cultura tenta traçar o circuito da memória da cidade e salientar perspectivas de certas práticas sociais e artísticas que informam sobre as cidades e seus monumentos.

Em primeiro lugar, encontrei o seguinte. O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. (Barthes, 1984)

Pois bem, hoje em dia, um dos maiores lugares comuns da crítica da cultura consiste em afirmar que vivemos sob o signo do Olhar, sob o império da imagem, no âmago de uma civilização do Simulacro. (Arantes, 1988)

Começo confessando que a intenção deste trabalho é muito mais de interrogar que refletir sobre os sentidos produzidos por alguns símbolos de tendências e estilos arquitetônicos, transformados em marcos da história de Belo Horizonte. É a partir deles que procurarei “ler” algumas fotos reproduzidas pela atual Secretaria de Cultura para comemorar o aniversário de 100 anos da cidade. Com alguns desses retratos da cidade, buscarei retomar um pouco do olhar com que trabalham certas práticas artísticas e sociais que informam sobre cidades e sua história.

Minha leitura parte da observação de que, no ano de seu aniversário, Belo Horizonte tem sido “recuperada” por uma infinidade de textos que a descrevem com ênfase dada ao olhar. Um olhar que busca, antes de tudo, resguardar o que a cidade não tem mais, fazendo voltar o que nela se perdeu. Em todos os textos persiste a sensação de que é preciso salvar, ainda que só por imagens, por simulacros, o que a cidade destruiu, movida pelo insano desejo de apagar e esquecer. Como se nessa cidade sem memória a história só pudesse ser preservada por palavras e fotos.

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Numa época em que a velocidade com que atravessamos o mundo implica um achatamento da paisagem, em superficialização de cenários transformados em painel, em imensos *tableaux* descaracterizados, buscamos ilusoriamente sentidos que pensamos alocados por detrás da superfície sem fundo das imagens que incessantemente produzimos. A objetiva que fixa a cidade em fotos, o arquivista que perscruta a sua memória, a câmera que apreende o acontecimento, retirando-o da realidade, dessemantizando-o em *remaques* e *clichês*, são elementos de um mesmo processo marcado pela superficialização. Somos cada vez mais prisioneiros dos mecanismos da velocidade que nos impedem de distinguir o que é e o que não é, pois nesse universo feito de imagens, o “real” não tem mais origem nem realidade. Daí a sensação de perda e de vazio que nos acompanha: o nosso contato com o mundo se faz somente pelas aparências. Ao se proclamar o triunfo da pura visibilidade, determina-se a escravização do olhar que se prende na superfície das coisas, num mundo cada vez mais suturado de imagens.

Pensar a cidade a partir de tipos e invariantes que se harmonizam em panoramas feitos por fotos e descrições parece ser a intenção dos que celebram os 100 anos de Belo Horizonte. Em pleno processo de descaracterização e de saturação de uma antiguidade que não tem, ela se deixa descrever por textos que a festejam com o jeito provinciano que teve um dia, num tempo em que havia jardins com flores e tranqüilidade para perambular pelas ruas, de bonde ou a pé, detendo-se diante dos detalhes que enfeitavam o rosto dessa cidade-jardim. Artifícios de linguagem, truagens fotográficas reforçam as operações de resgate da memória e de imagens de um tempo que se deseja retomar, mas que precisa ser rejeitado e varrido da memória para que a cidade atual possa existir.

O álbum **Belo Horizonte**; circuito da memória, organizado pela Secretaria de Cultura de Belo Horizonte para as comemorações dos 100 anos da cidade é um dos muitos textos comemorativos em que a cidade festejada se mostra muito distante daquilo que é na realidade. Editado em forma de uma coleção de cartões postais, ele resgata imagens da Belo Horizonte do início do século, justapondo-as a outras de épocas mais atuais. A sua intenção é mostrar ao belorizontino de hoje cenários da cidade que ele não pode mais encontrar, sugerindo que a história da cidade só pode ser contada a partir de fragmentos do seu passado, através de uma rede de relações em que cada monumento, cada lugar, é um elo da composição de uma *image-rie* através da qual a cidade pode ser vivenciada. Por isso, o álbum, diferentemente de um catálogo tradicional de fotografias, é descartável, provisório, embora queira, paradoxalmente, fixar quadros da cidade, distanciados de suas grandes e intensas contradições. Vê-se nos conjuntos de fotos que o integram uma cidade inexistente, uma cidade provisória, em disjunção entre o que se exhibe e o que realmente existe. A disposição de reinventar a cidade é revelada nas fotos que recriam paisagens e fatos urbanos importantes à reconstituição do *locus* pensado como um fato singular, determinado pelo espaço e pelo tempo. (Peixoto, 1996)

O álbum constitui, pois, uma magnífica exposição de retratos que projetam cenários de uma Belo Horizonte imaginária. Alguns deles nos mostram ângulos do projeto original da cidade, tombados pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município em diálogo com outros mais recentes.

A idéia de escrever sobre este álbum, ou melhor, de aproveitar algumas de suas fotos para com elas delinear outros retratos que a memória vai traçando, incompletos, fragmentados, me veio em decorrência do muito que li sobre o projeto de criação da cidade e do desejo de perambular por lugares desse projeto, por aspectos da cidade provinciana, que se quis moderna entre os verdes e a Serra do Curral, ainda podem ser vislumbrados. A face ambígua dessa cidade que se quis avançada desde a sua criação, mas também recatada e acolhedora, está bem representada, por exemplo, no conjunto de fotografias da Praça da Liberdade, tiradas em diferentes épocas. A primeira delas (foto 1), feita nos anos 10, nos primeiros tempos da implantação do projeto de construção da cidade, nos mostra uma face da Praça quase já totalmente desaparecida: os jardins imensos, com vegetação rasteira, as palmeiras ainda pequeninas e árvores poucas e desbastadas. Esse jardim “tão pouco brasileiro, mas tão lindo”, como dizem os versos de Drummond, dialogava com raras edificações: o Palácio da Liberdade, ao fundo, e um prédio público à sua esquerda. O coreto, à época da foto, “Pavilhão de Música”, fazia parte do plano inicial de dotar a cidade recém-nascida de ruas largas, bem arborizadas e de espaços destinados ao lazer. A pureza do clima de montanha fazia da praça, instalada no Alto da Boa Vista do Curral del Rey, um dos “espaços preferenciais para manifestações políticas e socioculturais”, conforme esclarece o texto apostado à foto.



Foto 1 – Jardim da Praça da Liberdade nos anos 10. Ao fundo, o Palácio da Liberdade.

Essa fotografia convidou-me a revisitar a praça de hoje, por onde passo tantas vezes, empurrada pelo tráfico intenso do final do dia e pelo incômodo do barulho pesado. Projetada pela Comissão Construtora de Belo Horizonte, com jardins originais em estilo inglês, remodelados em 1920 (foto 2), sob inspiração francesa, a praça vem sendo, freqüentemente, socorrida, de lá para cá, contra a deteriorização natural, trazida pelo tempo e contra a depredação constante, impetrada pelo homem. Vasta, panorâmica, a foto resgata um outro tempo em que a ânsia de modernização da cidade vinha mais devagar, acompanhando os trilhos do bonde, que contornava o retângulo ocupado pelos canteiros e pelo coreto, sem correr, dando tempo aos passageiros de se deslumbrarem ante os jardins e as majestosas curvas da Serra do Curral. A serra, imponente, acolhia o olhar de quem se voltasse para a vastidão sul da cidade, livre ainda da volúpia das mineradoras e resguardada da compulsão consumista do progresso que, aos poucos, vai desfigurando a cidade, os seus horizontes, e contaminando a pureza do clima de montanha e a tranquilidade das ruas arborizadas. Talvez não seja por acaso que a maioria das fotos do conjunto da Praça da Liberdade sejam desse tempo vagaroso que o progresso engoliu. Talvez as fotos atestem a impossibilidade de eternizar o tempo e insistam em mostrar aspectos que a cidade esqueceu: os planos vastos descongestionados, os belos horizontes livres ao olhar, as montanhas serenas que velavam pela vida da cidade.



Foto 2 – Praça da Liberdade. Os jardins originais, em estilo inglês, remodelados em 1920, sob inspiração francesa. Foto de abril de 1997.

É interessante observar que o álbum concretiza a intenção de mostrar Belo Horizonte como um quadro, um mural sem fundo, no qual uma cidade acéptica, livre do burburinho de suas ruas atuais, sem a presença incômoda da fauna humana

que a habita, se oferece à contemplação. A cidade fotografada em planos panorâmicos, ou em *closes* de prédios solenes é “uma cidade igual a um sonho”, tal como a de Italo Calvino, quando fala das “cidades imaginadas” por Marco Polo. Perpassa, por isso, nas páginas do álbum, um sentido nostálgico que deseja amenizar as linhas e os planos racionais, a funcionalidade imediata que vai impregnando a cidade. Uma cidade que se mostra “em diferença e continua a multiplicar o seu repertório de imagens as quais se dão a ler através de sua espessura opaca e fictícia, projetando zonas de franjas em seu contorno”. (Gomes, p. 51)

Os retratos de Belo Horizonte no álbum e as várias fotos da Praça da Liberdade possibilitam-nos a visão das várias cidades de que a cidade se compõe. É bem verdade que as formas do jardim antigo, “Versailles entre bondes”, como o definiu Drummond, na década de 20, perderam-se nos desenhos vários que foram sendo acrescentados e que podem ser vistos nos diferentes retratos, que dela foram feitos ao longo dos tempos. Mas a intenção de resgatar o tempo da criação da cidade persiste na montagem do conjunto, onde a cidade se mostra sem pressa, delineada por contornos bem traçados. No folhear das páginas do álbum, podem ainda ser vistos diversos ângulos desse tempo livre de espigões e de *shoppings* luminosos. As faces de uma outra cidade que se altera à medida que os novos tempos vão-lhe imprimindo as crispações da velocidade não obstruem, ainda, a legibilidade dos conjuntos apresentados. Por isso, nesse álbum, cada foto é um símbolo que “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir existencialmente”, como afirma Barthes (1984). Ao mesmo tempo, cada retrato apreende uma irrealidade em que o objeto fotografado, sendo o referente a que se liga, é também outra coisa, desvio, franja.

Olhando as fotos, procuro perceber o fio que liga essas imagens antigas à praça moderna, acossada pelo trânsito intenso, pelo barulho infernal, mas que é também significada pelos corpos saudáveis expostos ao sol, no *jogging* diário, e pelos pivetes, pedintes e desocupados, habitantes-passageiros de seus bancos e jardins. Que motivação se oculta nas fotos do álbum, quando tenta repassar ao espectador referentes para a reconstrução de cenários que ele não tem mais condição de ver? Procuro com o auxílio de um outro álbum sobre uma outra cidade compreender esses des-caminhos da memória.

Em 1982, Alejo Carpentier publica, em Cuba, o álbum **La ciudad de las columnas**, com que procura, analisando detalhes do estilo arquitetônico da cidade de La Habana, já então bastante desfigurada pela agruras vividas pelo regime adotado pela ilha a partir de 1958, estabelecer o perfil barroco da capital cubana. O escritor acompanha o desenho de colunas, de balcões, de gradis, e os “lé” como “algumas de las constantes que han contribuido a comunicar un estilo propio, inconfundible, a (una) ciudad aparentemente *sin estilo*” (p. 20). As construções majestosas de La Habana Vieja, através desses detalhes, mostram-se ao escritor como signos de “una ciudad en sombras”, que nos brinda com “una impresión de paz y de frescor” (p. 13). Alejo Carpentier faz de detalhes arquitetônicos da cidade de Havana, mais especifi-

camente de La Habana Vieja, chamada nos tempos da colonização de “intramuros”, emblema de um processo de simbioses e sincretismos, de um projeto de um barroquismo singular que, na América, mostrava-se como o traçado formal da identidade do continente. As colunas de La Havana Vieja, de elemento de decoração interior até o século XIX, passaram, segundo o escritor, a se identificar com o traçado urbano da cidade. Mesmo em tempo de decadência arquitetônica evidente, como o que o escritor já vivia no final da década de 70, as colunas revelavam-se solução arquitetônica própria à identidade “criolla” da cidade. Os arcos, as curvas, os arabescos que encaixam as linhas de majestosas colunas que bravamente resistem, ainda hoje, à ruína que a cidade não pôde evitar, são tomados como signos de um traçado urbano que, como o de todas as cidades, faz-se redundante, repetitivo, para configurar um espaço que se quer indiferenciado. Mesmo hoje, deterioradas, em extrema penúria, as colunas de Havana mostram-se numa redundância dolorida que exhibe, paradoxalmente, as feições de um passado glorioso e as marcas de um presente que corrói o traçado da cidade. Elementos dessa arquitetura soberba de La Habana vêm-me aos olhos no momento em que, olhando o livro de Carpentier, percebo que olhamos de forma diferente os traços arquitetônicos de uma cidade, quando esses se nos apresentam em um outro código. As fotografias de detalhes da cidade cubana, no álbum de Carpentier, paralizam, de algum modo, a deteriorização inevitável do traçado arquitetônico da cidade e se prestam a explicitar um desejo que imobiliza a ruína e a sua devastação. Os contornos barrocos captados por Carpentier – uma “increíble profusión de columnas, selva de columnas, columnata infinita” (p. 48) – resgatam a cidade imaginária, a cidade dos sonhos do escritor, para salvá-la do esquecimento. Desse modo, a cidade permanece em discurso, em seu código interno; a descrição preenche os vazios de sua própria armadura.

Quais seriam, nas fotos da Praça da Liberdade os signos arquitetônicos que tecem o discurso da cidade imaginada por seus construtores, edificada aos pés da Serra do Curral, imprimindo-lhe um traço novo nos espaços protegidos pelos belos horizontes de que ela há tempos se despojou? Como compreender a Belo Horizonte de hoje, a partir dos traços arquitetônicos que se mostram nessa *praça-fetichê* que o álbum nos apresenta e que recompõe a “face atrevida de metrópole moderna”, tão decantada pelos organizadores da amostra fotográfica? É certo que a cidade estampada pelos vários retratos da Praça da Liberdade no álbum da Secretaria de Cultura oculta sua transformação alucinada. O seu perfil modificado continuamente pelo progresso, atormentado pelo ruído de serras elétricas e britadeiras das construções, acosado pela proliferação da pobreza, se desfigura continuamente. Nesse processo, projetam-se zonas de franja no contorno das imagens captadas, emergem espaços insubmissos, com outras pulsações, densos de contradições, que ameçam o traçado geométrico da cidade. (Gomes, 1994, p. 53)

Parece que foi Walter Benjamin quem afirmou que a arquitetura foi sempre “o protótipo de uma obra de arte, cuja recepção se dá coletivamente, segundo o

critério da dispersão”. A arquitetura não é para ser venerada, pois tem uma finalidade pragmática. Ressaibos desse pragmatismo estão já claramente definidos nas fotos da Praça da Liberdade que analiso, tanto na definição do espaço destinado aos prédios públicos a serem construídos em seu entorno, quanto na visível separação entre trabalho e lazer, tão clara no projeto original.

Na leitura de Carpentier sobre a arquitetura barroca da cidade de La Habana, releva-se a pragmaticidade de uma solução arquitetônica, que almeja alcançar, com as colunas, um marco divisório “entre lo que era de la penumbra y lo que era del sol”, caracterizando-se essa dicotomia como um “medio punto”, como elemento fundamental do barroquismo cubano. Nos retratos da Praça da Liberdade, tal pragmaticidade se estampa em marcas da funcionalidade impressa no projeto de um espaço público em que os limites entre as diversas funções ficam bem estabelecidos. O projeto original tinha a intenção – e isto fica muito visível na primeira foto – de alocar, num mesmo espaço, a sede do governo e os órgãos públicos a ele agregados. Nele, o jardim e o coreto, tutelados pela ordem governamental, estariam de certa forma protegidos, mas também vigiados. Talvez não seja por acaso que, durante o Regime Militar, os limites entre o Palácio do Governo e a Praça foram explicitamente reiterados pela colocação das grades em torno do Prédio. É interessante que, ao se separar da Praça, o Palácio se afastou do projeto arquitetônico, mantendo resguardado, no entanto, o seu “lugar de inserção”, não apenas do ponto de vista topográfico, mas como marca distintiva com relação às demais edificações do conjunto. Nos dias atuais, o próprio tráfego intenso, que circula em frente e aos lados do Palácio do Governo, se revela como mais um dispositivo que o isola do conjunto da Praça.

Das outras edificações que mais tarde vieram fazer parte do projeto original, duas merecem um destaque maior: o edifício Niemeyer, cujas linhas sinuosas podem ser vistas no detalhe da foto de n. 3, e o prédio em que funciona o Centro de Apoio Turístico de Belo Horizonte (foto 4). O primeiro, projetado em 1954 e concluído em 1960, *desfigura*, com suas imponentes curvas, a sobriedade da escala volumétrica do conjunto da praça e alça para a altura dos seus doze pavimentos as formas da moderna arquitetura brasileira, arrojada e criativa. O prédio, marco da inventividade arquitetônica de uma época que se mostra, de forma mais agressiva, no Conjunto Arquitetônico da Orla da Pampulha, desloca os sentidos de pragmaticidade dos pesados prédios governamentais e instaura um contra-ponto formal de grande efeito. A leveza das formas projetadas por Niemeyer imprime um novo sentido à Praça e realça as tendências de um período significativo da arquitetura brasileira, do qual Belo Horizonte foi palco e cenário, conforme se pode perceber no texto explicativo da Exposição *Imagens da Modernidade*, que retoma a exposição realizada em Belo Horizonte, em 1944. Mais que os outros prédios de apartamentos que se situam no quarteirão da Rua Gonçalves Dias, que fica entre a Rua Sergipe e a Avenida Álvares Cabral, o de Niemeyer legitima, no desenho arquitetônico da Praça, o espaço do privado. Isolado na extremidade de um dos lados da Praça, ele ostenta, com suas

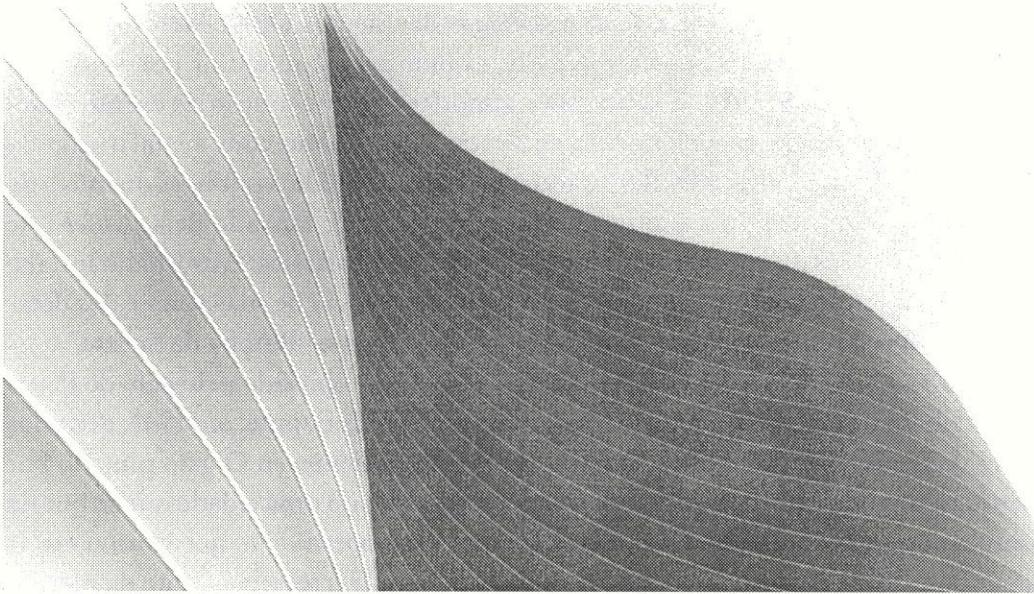


Foto 3 – Praça da Liberdade. As imponentes curvas do Edifício Niemeyer.

curvas e leveza, um outro perfil do espaço. A divergência entre ele e os demais faz emergir, numa visão ampla do conjunto, o registro solitário de uma época que marcou o esplendor da arquitetura modernista e que plantou na cidade, particularmente na Zona Centro-Sul, algumas construções bastante significativas. É desse tempo a criação do bairro Cidade-Jardim, à época metáfora e metonímia das tendências modernistas da cidade.

Por seu lado, o outro edifício, o do Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, projetado pelos arquitetos Éolo Maia e Sylvio Emerich de Podestá, em 1985, o famoso “Rainha da Sucata”, encena tendências de uma nova concepção arquitetônica que mistura materiais, cores em formas pós-modernas. Embora várias construções da praça afirmem-se como um “estilo de época”, no conjunto, os prédios encenam uma teatrali-

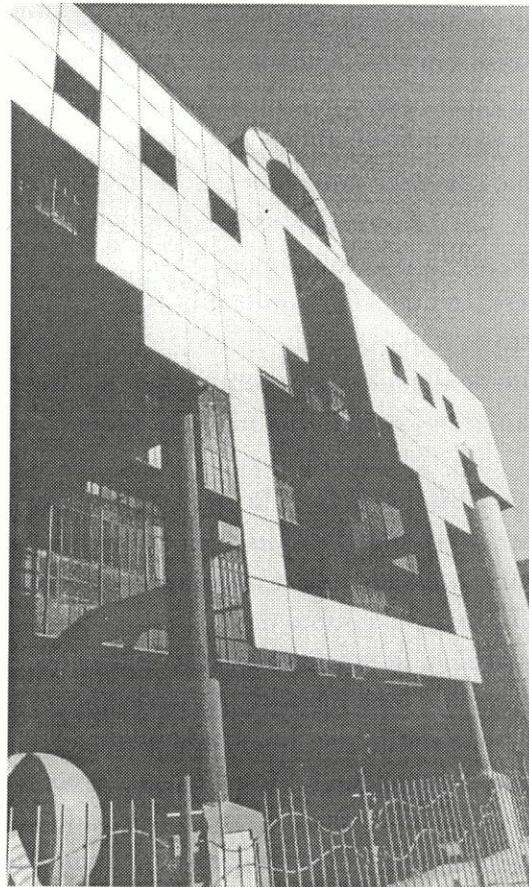


Foto 4 – Praça da Liberdade – Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves – “Rainha da Sucata”.

dade por onde perpassa a *sensação de irrealidade* de que fala Otília Arantes, quando se refere às construções da *Strada Novissima*, exibida pela arquitetura, por ocasião da Bienal de Veneza, em 1980. É certo que a atmosfera de provocação do evento veneziano não se instalou concretamente na Praça, nem mesmo com a construção do “Rainha da Sucata”, em 1985. Resgatando a feição dos prédios públicos do início de século, ao mesmo tempo a transgride intencionalmente, fazendo dela *pastiche* de obras e tendências da arquitetura mineira colonial e neoclássica. Este prédio instala, na praça, um novo contraponto que choca pela irreverência de suas cores e dos detalhes copiados de outros prédios do mesmo espaço. Talvez o “Rainha da Sucata” quisesse ser recebido pela cidade com o mesmo alvoroço propiciado pelo galo de Portinari, exibido na Exposição de Arte Moderna, em Belo Horizonte, em 1944, dez anos antes da construção das linhas sinuosas do Edifício Niemeyer. O galo pintado por Portinari denunciou com alarde as feições provincianas de uma cidade que se queria adulta, anunciando, na capital mineira, o canto da modernidade que causou estranhamento ao seu olhar conservado. Esse galo, na verdade, repetia o canto da modernidade que o traçado do conjunto da Pampulha, inaugurado dois anos antes, exibia. Todavia, mostrando-se no centro conservador da cidade, resistente ao impulso revolucionário e apegado às tradições, o galo dividiu a cidade, conforme salienta Gibson Lessa, em 1944. Quando, dez anos mais tarde, o projeto de Niemeyer chegou à Praça da Liberdade, a heresia não se mostrou mais tão chocante quanto a que fora cometida pelo mesmo arquiteto com a construção da Igreja de São Francisco, na Pampulha, com seus santos-retirantes esqueléticos e andrajosos.

Essas contradições, ainda que timidamente, estão presentes no álbum-cartão postal que festeja o aniversário de Belo Horizonte. Nas fotos que exibem as diversas tendências arquitetônicas da cidade, as construções tornam-se, entretanto, objeto de consumo massificado, imagens publicitárias desejosas de vender feições que a cidade só pode exibir como lugar da “atenção flutuante”: olhamos as fotos, identificamos os prédios, mas não conseguimos recuperar o tempo de sua edificação.

O corpo-texto da Praça escrito e reescrito pelos vários projetistas e arquitetos, *escritores da história da cidade*, fragmentado no ecletismo de estilos, compõe os retratos das várias cidades em que cidade se exhibe, simulada, dissimulada. Cidade de transparências, que se transforma velozmente, perdendo-se na confusão dos seus labirintos. O conjunto da Praça da Liberdade, exposto em fotos, como num cenário, estabelece pontos privilegiados para a observação de faces que a cidade quer comemorar nos seus 100 anos. A cidade imaginada pelos organizadores do álbum aí resiste ao domínio das aparências efêmeras, que transformam os projetos urbanos em impossibilidades. Resistentes a esse processo de descaracterização, as fotografias querem construir outros arranjos da cidade, criar cenários em que os belos horizontes e a face jeitosa da cidade-jardim podem ainda ser contemplados. Mas o álbum também indica que a utopia de uma cidade planejada, projetada, não pode mais ser defendida, pois, como afirma Nelson Brissac Peixoto, qualquer cidade moderna torna-

se, uma trama muito complexa, incontrolável. No projeto do álbum, a cidade tenta recuperar o seu traçado antigo com seus limites bem traçados. Essa cidade reinventada só pode existir, porém, como retratos pendurados em parede. Mas, “como dói!”.

ABSTRACT

The photos of Liberdade Square, Belo Horizonte, MG, register significant architectonic tendencies remembered at the Capital's one hundredth birthday in 1997. Reference to these photos which were put together in the book **Belo Horizonte, circuito da memória** issued by the Cultural Municipal Department tries to trace the city memory circuit and bring up perspectives as certain artistic and social practices perceive cities and their monuments.

Referências bibliográficas

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Arquitetura simulada*. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- BELO HORIZONTE. Secretaria de Cultura. **Belo Horizonte; circuito da memória**. Belo Horizonte: Ibérica, 1997.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- CARPENTIER, Alejo. **La ciudad de las columnas**. Havana: Letras Cubanas, 1982.
- COUTINHO, Afrânio (Org.). **Obra completa de Calos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.
- GOMES, Renato Cordeiro. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- IMAGENS da modernidade. Belo Horizonte: Biblioteca PUC Minas, 1997. (Catálogo de exposição)
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 1996.