

Heliana
Angotti-Salgueiro



Da natureza ao construído

A produção imagética da nova capital de Minas, levada a efeito de forma sistemática pelos construtores, revela uma estratégia de propaganda do empreendimento, com o propósito de enfatizar suas características de modernidade e racionalidade.

> **A nova capital de Minas Gerais atrairá irresistivelmente a atenção do mundo europeu...**
F. Martins Dias, 1892

Para que a nova capital atraia os olhares, o engenheiro Aarão Reis – engenheiro-chefe da Construtora – adotará procedimentos inéditos: de um lado, explorará o poder da imagem ao reproduzir fotos de Belo Horizonte em projeto num álbum ilustrado impresso;¹ de outro, à medida que as obras avançarem, pretende escrever a história da construção da cidade numa revista especializada de ampla circulação.

Concebida como um relatório periódico sobre os trabalhos da Comissão Construtora, dessa revista, entretanto, só serão publicados dois números, em 1895,² contendo textos históricos e descritivos, atos legislativos, estudos sobre a higiene, a preparação do solo, o abastecimento de água e a rede de esgoto, os serviços de drenagem, de eletricidade e de transportes. Os dois volumes trazem também imagens de projetos aprovados – as estações ferroviárias, uma ponte –, plantas e quadros das operações financeiras e estatísticas. Pode-se dizer que figuram aí “os três códigos do discurso urbanístico [...] de caráter científico: texto, desenho e número”.³

O fato de se querer registrar e documentar a transformação do arraial do Curral del Rei em cidade moderna, *leitmotiv* das seqüências de fotos e dos discursos fundadores, constitui a nosso ver um dos aspectos mais significativos – embora até o momento inexplorado – da construção de Belo Horizonte. O fato é, porém, comum na história urbana, reforçando o interesse comparativo (desde sua invenção, a fotografia está intimamente ligada à arquitetura e às transformações – lembre-se das séries de fotos de Paris sob a gestão de Haussmann, por Charles Marville) com o triplo objetivo: registrar metodicamente as ruas antigas e os edifícios a serem demolidos, as obras em curso, e depois a cidade renovada que emerge.

Fotografar era, na época, o gesto possível de registro da memória do que seria destruído, do que não tinha suficiente “força histórica” para ficar de pé, bem como de figurar antinomias positivas em relação ao que se ia construir. Uma convicção similar move Eugène Adget, a partir do final do século XIX, com suas séries sistemáticas sobre setores da velha Paris que iam desaparecendo.⁴

O estudo da história cultural do século XIX, particularmente da invenção da memória nacional e da construção de mitos figurativos e textuais, é ilustrado no *Álbum* e na *Revista dos Trabalhos da Comissão Construtora* de maneira exemplar. A ênfase colocada sobre a reprodutibilidade das plantas, das fotografias e dos textos históricos demonstra que Aarão Reis quis constituir, segundo ele mesmo, “os arquivos futuros da cidade”. Fazer o histórico da edificação da nova capital mineira consistia para ele em registrar por todos os meios os “métodos” e os “processos de execução das obras”.

Assim, o Gabinete Fotográfico da Comissão, explicitamente destinado à propaganda, é considerado como “indispensável no mundo civilizado de hoje (...), importante para todas as empresas, das menores às turísticas”. Esse gabinete devia “capturar as imagens dos trabalhos realizados e as impressões dos lugares”.⁵ O relatório do encarregado dessa seção justifica as despesas e o volume de trabalho efetuado, afirmando: “Nós, que não somos selvagens, mas construtores de uma cidade destinada a ser capital de um Estado como o de Minas, não podemos economizar esses meios de divulgação fácil e atraente para promover o povoamento da nova cidade.”⁶

A apresentação fotográfica e descritiva de um espaço concebido como uma “opção civilizada” tem algo de utópico, e a propaganda torna-se, portanto, um importante meio de garantir o sucesso do empreendimento. A função documentária da fotografia, a partir da segunda metade do século XIX, na Europa, faz dela um instrumento para o inventário de edifícios

e monumentos históricos, como demonstram os arquivos da Missão Heliográfica francesa de 1851; e ainda, a de *medium* ideal de registro das etapas de canteiros de obras importantes, como foi o caso da construção da Ópera de Paris, fotografada por Louis-Émile Durandelle.

Considerando as dificuldades técnicas que os engenheiros e arquitetos do Rio de Janeiro encontravam para publicar e, sobretudo, para incluir iconografia nas publicações,⁷ a realização do álbum em Juiz de Fora e a da revista no Rio constituem fatos suficientemente excepcionais para serem assinalados. Parece que cerca de mil exemplares foram distribuídos às autoridades municipais mineiras, aos outros Estados, às bibliotecas, às escolas ou vendidos a particulares.

O esforço de divulgação pretendia mesmo estender-se, num segundo momento, para além das fronteiras nacionais. Aarão Reis menciona primeiramente uma “reprodução leve” ou “mesmo grosseira” da planta da cidade para facilitar a venda de lotes, mas sua intenção explícita é a de “preparar um projeto que seria desenhado e reproduzido no estrangeiro, cercado de imagens do lugarejo, de algumas edificações em construção ou projetadas, espécies da arborização futura e das ruas, a fim de dar uma idéia da nova cidade”.⁸

Esse retrato-propaganda da nova capital nunca chegou a se concretizar. A edição simplificada do projeto, com o objetivo de vender os primeiros lotes, não teve eco naquele momento, apesar de sua ampla divulgação na imprensa brasileira. No exterior, encontramos duas menções a Belo Horizonte em revistas da época. A primeira, de 1896, consistia num pequeno anúncio no periódico parisiense *La Construction Moderne*: “O Estado brasileiro de Minas Geraes tem a intenção de construir uma nova capital que deverá ser terminada num prazo de quatro anos e levará o nome de Minas”. Os redatores manifestam a esperança de que os profissionais franceses se mostrem receptivos: “Idéias ou projetos para a

edificação dos monumentos públicos seriam recebidos com prazer. Três vagas de arquitetos seriam dadas de bom grado a franceses. Dirigir-se sem demora ao Ministério do Comércio, 3º Birô, Rua de Varenne, nº 80”.⁹

A segunda é um artigo de duas páginas na *Revista Técnica*, de Buenos Aires, assinado por E. Le Monier, arquiteto, e datado de 15 de março de 1898, ao qual voltaremos. A mencionar também o folheto de propaganda *Lo Stato de Minas Geraes. Informazioni utili agli emigranti, operai e capitalisti*, publicado em Gênova pelo engenheiro David Campista e ilustrado com vistas de “cidades, fazendas e dos principais edifícios da nova capital”.¹⁰

A cidade ilustrada

O álbum da Comissão Construtora requer uma análise especial. Ele é composto de múltiplas reproduções – vistas panorâmicas, igrejas, edifícios públicos e privados – reunidas numa “totalização ideal”, que se presta a diversas “relações possíveis dos percursos”.¹¹ Estamos diante de ilustrações sem texto. As legendas não são necessárias. Na imagem se condensam a palavra e o significant: tudo deve ser compreendido pelas imagens, nada é enunciado.¹² Sublinhemos a novidade e a “ousadia” gráfica para a época. A pretensão de se dirigir aos mais diferentes públicos, especialmente aos estrangeiros, numa conjuntura política favorável à emigração, pode explicar a ausência de texto.

O título da capa, afora sua simplicidade enunciativa – *Album de vistas locais e das obras projectadas para a edificação da nova cidade* –, ressalta o valor de exportação das imagens da capital, tendo, acima, a palavra “Brazil” acompanhada de uma vinheta com o nome do Estado. Sobressai também o nome de Aarão Reis, cuja assinatura aparece nos carimbos, bem como em todas as páginas dos projetos, definindo a “cidade ideal” como sua obra: enquanto narrador da utopia, ele se faz presente no texto e nas figuras.¹³

A idéia que preside a organização das imagens do álbum é a da metamorfose:¹⁴ o natural e o antigo são transformados pelo construído e o novo. As imagens da “contra-cidade” superam em proporção maciça as do arraial: três visões bucólicas introdutórias – dois panoramas e a velha igreja – contra 21 imagens representativas e anunciadoras da modernidade da nova capital. A seleção das imagens, jamais neutra ou inocente, é objeto central de análise para o historiador.

Na simplicidade aparente desse álbum, podem-se acompanhar vários níveis de representação relativos à fundação de Belo Horizonte. A montagem reúne séries de fotografias e de desenhos de projetos, cuja sucessão não parece arbitrária nem desprovida de significação. Em 24 imagens, atravessamos a história do lugar: da cena de uma paisagem natural aos edifícios projetados. A maioria das edificações mencionadas na revista da Comissão Construtora está aí representada, por meio de imagens que constituem uma das raras fontes conservadas da época. À medida que avançavam os trabalhos, utilizou-se o acervo de fotos e de desenhos em produção para criar uma seqüência nem sempre rígida de articulação contínua e narrativa de um conjunto. A noção da parte prevalece sobre a do todo, num procedimento característico da composição eclética mal resolvida, presente na montagem do álbum.

Toda descrição utópica começa pelo sítio, a fim de ressaltar a idéia de “organização” de um “espaço-modelo”, de transformação do “mundo natural, que instaura espaços inexistentes”;¹⁵ os edifícios isolados serão considerados como as figuras da cidade nova, em contraste com a realidade precedente. A maioria deles é representada em um não-lugar; somente as estações ferroviárias terão um fundo de paisagem local com o horizonte de montanhas esboçado.¹⁶

Percurso figurativo

Vejamos agora cada imagem do álbum. A primeira mostra a cidade na profundidade de campo da paisagem.

O espaço rural do lugar predomina, e encontramos os códigos de leitura e de apreciação dos viajantes estrangeiros, que evocam o pitoresco e o sublime das vistas naturais dos campos (uma história das representações da natureza em Minas está para ser feita – esta deve levar em conta especialmente a evolução do olhar paisagista dos viajantes e quando possível da sociedade local). Em suas crônicas sobre Belo Horizonte, Camarate, por exemplo, descreve com hipérboles seu confronto com a natureza circundante. Nessa primeira foto, é a paisagem que ocupa a dianteira da cena; entre o verde e o horizonte, só se vêem os contornos do povoado.

A narrativa do percurso figurativo do espaço prossegue com a segunda imagem,¹⁷ quando o fotógrafo se aproxima e pára diante da vista panorâmica, como um pintor o faria “em busca de ângulos”.¹⁸ Estamos agora mais perto da cidade, que parece mais alta, embora as imagens de primeiro plano ainda sejam as da paisagem natural em que a cidade se insere. Essa foto-panorama aproxima-se de temas pintados por Émile Rouède.¹⁹ Seus três quadros, *Rua do Sabará*, *Panorama do Arraial e Largo da Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem*, que visavam a “salvaguardar a imagem do arraial destinado a desaparecer”, foram executados em três dias. Os três temas serão também os do fotógrafo, quando da realização do álbum.

No que tange à paisagem, o fotógrafo tem um olho panorâmico, uma visão global. Fazendo na terceira imagem um primeiro plano sobre a igreja, ele satisfaz o espírito impessoal da reportagem, enquanto o pintor, por sua vez, inscreve-a no cenário local, integrando os arredores com a precisão dos naturalistas. A objetividade da foto servirá à vulgarização de massa, que oferece a um vasto público as imagens dos edifícios isolados, enquanto os três quadros serão “contemplados por um pequeno número” de sonhadores bucólicos.²⁰

Se o uso das fotografias parece responder, sobretudo, a fins de propaganda, na época, hoje elas constituem os



O arraial de Curral del Rei visto na profundidade de campo da paisagem. Prancha 1 do *Álbum de vistas locais e das obras projetadas para a edificação da nova cidade*. Acervo Arquivo Público Mineiro – SA – 2 – 002(2).

melhores documentos de que dispomos sobre o nascimento da capital, junto das plantas desenhadas (embora muitos exemplares das duas coleções tenham se perdido), enquanto os quadros passam despercebidos em museus ou em coleções particulares. Sobretudo no registro da paisagem, a aura de autenticidade de que se reveste a fotografia perpetua uma imagem desaparecida e triunfa sobre a impressão que emana dos três quadros de Rouède, a de retratarem temas provincianos não localizáveis. Na época, entretanto, as fotos eram consideradas como imprecisas, incapazes de “dar a idéia exata da natureza do lugar, da profusão de cores e da intensidade progressiva dos planos, aos quais a pintura [dado o emprego das cores] responde de maneira mais apropriada”.²¹

Se as duas primeiras imagens mostram claramente uma sucessão, a terceira interrompe a lógica da seqüência panorâmica. O registro frontal, próprio da fotografia documentária, sobre a igreja do povoado, não expressa uma nostalgia do passado, ao contrário, mostra algo já conhecido, que está ali para ser substituído, representante arcaico de um estilo a evitar – os textos da Comissão Construtora são explícitos quanto a isso. Destacando-se na paisagem e no coração da cidade antiga, a igreja devia desaparecer com a abertura do novo traçado sobre o terreno do arraial.²² Num momento em que o Brasil ainda não se preocupava com a preservação do patrimônio, seria um anacronismo considerar a imagem de uma igreja colonial como uma representação regional. Tal imagem,



Desenho de elevação de fachadas de três secretarias de Estado para uma praça triangular. Projeto de José de Magalhães, 1894. Prancha 8 do *Álbum de vistas locais e das obras projetadas para a edificação da nova cidade*. Acervo Arquivo Público Mineiro – SA – 2 – 002(8).

enquanto fisionomia dominante para Minas Gerais, só viria a se consolidar bem mais tarde.

Idealidade racional

A imagem seguinte, a planta geométrica da cidade nova, constitui o ponto de partida de um itinerário de figuras associadas a uma idealidade racional, mas cuja organização é outra. Novamente, uma imagem de totalidade abre a série. A cidade é dada em esboço, “de uma vez só” e “é apenas uma superfície [...] sem possibilidade de percurso”, “cidade inabitável e inabitada”, sem edificações, “triunfo do traço divisor” puramente geométrico, com seus lotes à venda.²³ Títulos, brasões, carimbos assinados confirmam o lado real do empreendimento.

A planta da cidade é acompanhada do mapa topográfico da zona ao qual se aplica. Nota-se aí a mesma precisão da imagem anterior, o cuidado com o levantamento exato, próprio aos engenheiros-geógrafos. Numa legenda

à margem, a profusão de nomes pretende fornecer um itinerário, mas dadas as dimensões é impossível lê-lo, pois o álbum compõe-se de reproduções reduzidas dos projetos que os idealizadores tinham ao alcance da mão.

Mesmo que não levemos em conta o lugar-comum segundo o qual a arquitetura é uma arte da representação política, ela constitui “um discurso produtor de códigos ideológicos que resultam na figura”.²⁴ É o que indica a seqüência de imagens que apresentam os edifícios públicos da nova capital.

O Palácio da Justiça, elevação e planta, abre a seqüência de maneira inesperada e frustrante para o historiador estudioso do século XIX: esperava-se encontrar como introdução a esse novo mundo as estações ferroviárias – únicos edifícios a terem o privilégio de ser reproduzidos e comentados nos textos da revista da Comissão. Que o Palácio da Justiça seja o primeiro de uma série de novas construções, pode ser interpretado como símbolo da equidade, programa que, na França, remonta ao fim do século XVIII. Seria necessário referir-se à orientação

autoritária e conservadora da jovem república brasileira para explicar essa ascendência do controle social? O Palácio da Justiça apresentado por Aarão Reis apareceu igualmente na capa do relatório da Comissão de Estudo das Localidades, em 1893.

A imagem seguinte também evoca a função política da capital numa república federativa: título e brasão desenhados na parte superior da ilustração compõem uma vinheta de caráter arquitetônico que serve de enquadramento ao projeto das três Secretarias de Estado inseridas num cenário urbano ordenado – ruas retas, iluminação e árvores alinhadas. Um carimbo ou monograma seguido das assinaturas lembra uma vez mais que a cidade-capital é obra da Comissão.

Do antigo ao novo

Metamorfosear a cidade significa torná-la irreconhecível: o novo deve substituir o antigo. A imagem que se segue é a de uma igreja com traços neogóticos, para ocupar o lugar da velha matriz do Curral del Rei. Num país de tradição católica, os engenheiros positivistas heterodoxos não poderiam esquecer-se da igreja, sob pena de comprometerem a legitimidade e a recepção de seus projetos. A demolição prevista da igreja antiga faz-se acompanhar de um compromisso: uma outra será construída em seu lugar, para não criar problemas com o clero.

Como espectadores acostumados aos ricos cenários barrocos que revestem as paredes das igrejas mineiras, como as de Ouro Preto, os que olharam a décima imagem do álbum – um desenho do interior monumental da igreja em projeto – tiveram motivo para se surpreender. A cena tratada em perspectiva é uma novidade: o país do barroco deve “converter-se” a outros estilos que os idealizadores da cidade tratam de pôr em voga.²⁵ O desenhista preocupou-se até mesmo em povoar seu desenho. Pela primeira vez aparecem alguns personagens: em primeiro

plano, de costas, um casal bem vestido; damas ao fundo, em contraponto, e uma velha negra – nota dissonante – atravessando a nave, de cabeça baixa.²⁶

Segue-se a série de imagens das estações ferroviárias. As primeiras evocam novamente a paisagem montanhosa, mas para aí inscrever uma cena imaginária e carregada de signos da modernidade: as locomotivas em movimento, os postes telegráficos, os viajantes que chegam e, sobretudo, a arquitetura inusitada da estação (cuja representação gráfica reduzida é superposta no canto inferior direito da imagem) assinalam a importância das transformações futuras daquele lugar.

Segundo o texto de Aarão Reis na revista da Comissão, essa estação de entroncamento deve antes de tudo exibir formas inusitadas: “Queremos distância dos estilos comuns [...] queremos um edifício que possa representar a porta de entrada na grande capital do Estado de Minas”. Essa primeira estação deve ser de um “tipo original e novo, diferente da simplicidade de formas e de detalhes das outras estações ferroviárias brasileiras, cujo estilo não é encontrado na Europa”.²⁷ A preocupação em não ficar atrás e em “preparar o espírito dos visitantes” explicita-se tanto no texto como na imagem. Discurso e figura têm então o mesmo sentido – as ênfases do texto tornam-se imagem, assim como a imagem responde à sua descrição. A paisagem próxima à estação remete ao campo, a página seguinte nos faz penetrar na cidade.

Sempre a locomotiva em movimento, uma carruagem que atravessa a ponte no primeiro plano, a iluminação elétrica realçando os caminhos, alguns personagens... A arquitetura representada inscreve-se no ecletismo,²⁸ o estilo reservado à nova capital: a estação, cuidadosamente desenhada, impõe-se no centro de uma praça, e o grupo de construções à direita abrange um chalé mourisco com empena e varanda lateral, ao lado de um depósito ou armazém cuja fachada traz elementos que viriam a ser dominantes na arquitetura privada: ático encobrimdo o telhado e portas ornadas com relevos.



Desenho de corte mostrando interior de uma igreja neogótica. Prancha 10 do *Álbum de vistas locais e das obras projetadas para a edificação da nova cidade*. Acervo Arquivo Público Mineiro – SA – 2 – 002(10).



Desenho em perspectiva com detalhe da planta baixa do inovador projeto da Estação Ferroviária de General Carneiro. Prancha 11 do *Álbum de vistas locais e das obras projetadas para a edificação da nova cidade*. Acervo Arquivo Público Mineiro – SA – 2 – 002(11).



O ecletismo arquitetônico representado no desenho em perspectiva do conjunto da Estação Central de Minas. Prancha 12 do *Álbum de vistas locais e das obras projetadas para a edificação da nova cidade*. Acervo Arquivo Público Mineiro – SA – 2 – 002(12).

A série encerra-se com um recorte e uma elevação lateral da Estação Central, em que se intercalam o edifício dos viajantes e a estrutura de ferro elevada das plataformas com os trens e instalações técnicas. A articulação entre essas partes não é orgânica como nas grandes estações fim-de-século do repertório europeu, seguindo antes o padrão das estações de sua escala.

“O itinerário de enunciação”²⁹ da cidade oficial, nas três séries finais, expõe primeiramente dois edifícios que afirmam o poder republicano: o Palácio Presidencial (fachadas principal e lateral, saguão da escadaria) e o Palácio do Congresso (planta, fachadas principal e lateral, e interior da sala de reuniões, inteiramente no espírito dos desenhos da Escola de Belas Artes de Paris, onde esteve o arquiteto). Eles se caracterizam tanto pela novidade do estilo quanto pela importância institucional.

A última série é a do Parque Municipal, sua entrada e edificações: cassino, restaurante e observatório meteorológico. A revista da Comissão fará, por diversas vezes, a apologia do parque, um dos “equipamentos-modelo”³⁰ de uma cidade moderna. Poder-se-ia considerar essa série como a antítese da primeira: às imagens naturais do panorama que abrem o álbum opõe-se, como conclusão, a imagem da entrada de um parque em que a natureza é disciplinada atrás de grades da altura de pilares monumentais, à maneira francesa.

Seguem-se a essa imagem as dos edifícios projetados para esse mesmo parque, representados num paisagismo reduzido ao mínimo, como que a lembrar, afinal, que o grande interesse da cidade-capital reside em sua nova arquitetura. O lugar privilegiado atribuído nesse álbum às representações do construído confirma essa idéia. A imagem final – dois escudos de armas, um ao lado do outro na quarta capa – representa os brasões recém-criados da cidade e do Estado, e ratifica os fundamentos oficiais do empreendimento.

A cidade textual

Em um tempo em que a informação sobre a cidade e a região ainda era muito reduzida, os textos fundadores sobre a capital constituem uma das raras séries de discursos de que se dispõe. Elaborados pelos “promotores” da cidade, são da ordem da narrativa, idealizando num primeiro momento a natureza, para em seguida louvar o progresso e a civilização a serem implantados.

É primeiramente o sítio – elemento importante nos debates para a escolha do local destinado a ser o berço da capital – que se deve legitimar por meio de uma descrição romântica: fala-se da paisagem, das águas abundantes, da terra fértil e rica em minerais, da luz, do clima e da fisionomia pitoresca do arraial, com suas casinhas derramadas na planície ondulada, do “anfiteatro” (expressão de textos de época) formado por montanhas panorâmicas.³¹ Mas as vantagens “do ponto de vista do clima, da salubridade, da fertilidade das terras adjacentes e da facilidade de comunicação com todo o centro de Estado” só são enfatizadas porque suscetíveis de impulsionar de maneira decisiva “o futuro econômico de Minas Gerais”.³²

A utopia heróica também entra na propaganda escrita: “Como se vê, a nova capital de Minas será brevemente uma cidade digna desse Estado próspero, e que abriga, sobretudo em minerais, riquezas por assim dizer inesgotáveis. Sua exploração não poderá deixar de favorecer esta obra, empreendida com ousadia e executada com perseverança.”³³

À apologia da paisagem e de sua eficácia econômica acrescenta-se sempre o discurso do advento de uma cidade moderna e racional: “O local escolhido é admiravelmente apropriado à instalação de uma grande cidade, e a nova capital, construída numa só empreitada, promete ser uma notável amostra de cidade moderna, para cuja edificação serão mobilizados todos os recursos e todos os recentes progressos dos diversos ramos da ciência, da indústria e da arte da engenharia.”³⁴



Desenho de corte do interior do Palácio do Congresso: afirmação do poder republicano na importância dada ao projeto que acabou não sendo realizado. Prancha 20 do *Album de vistas locais e das obras projetadas para a edificação da nova cidade*. Acervo Arquivo Público Mineiro – SA – 2 – 002(20).

Entrada principal do Parque Municipal: a natureza é disciplinada atrás de grades e pilares monumentais, à maneira francesa. Prancha 21 do Álbum de vistas locais e das obras projetadas para a edificação da nova cidade. Arquivo Público Mineiro - SA - 2 - 002(21).

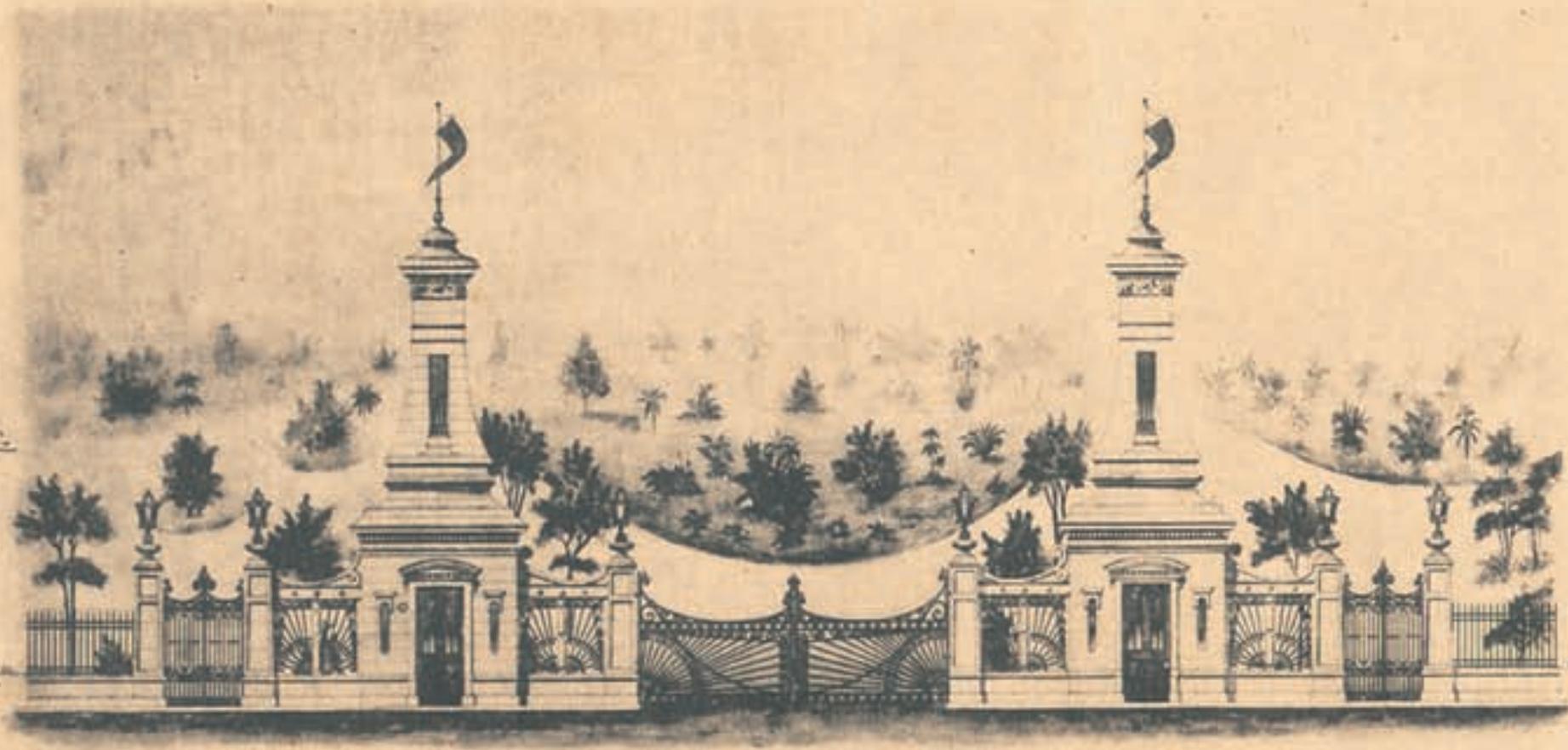
COMISSÃO CONSTRUTORA DA NOVA CAPITAL

MINAS GERAES

PARQUE

ENTRADA PRINCIPAL

Entrada Principal



Signatures and dates on the left side of the drawing.

Signatures and dates on the right side of the drawing.

Signature and date at the bottom left of the drawing.

Planta Geral do Parque



Handwritten signature and date at the bottom right corner.

O aspecto cultural também é levado em conta: três membros da Comissão, entre os quais o arquiteto José de Magalhães, associam-se para criar uma biblioteca e um museu, “a exemplo dos norte-americanos quando fundavam cidades”.³⁵ Enquanto a biblioteca foi antes de tudo um ponto de encontro para as conversas dos engenheiros e dos arquitetos a respeito de seu trabalho, o museu, formado simplesmente de uma “coleção de minerais” da região, respondia a uma concepção museográfica voltada então à história natural.³⁶

Uma última modalidade de representação publicitária merece comentário. O nome dado à cidade constitui um índice importante na produção de sua imagem. Entretanto, ele não figura na capa do álbum analisado; a nova capital tem importância maior do que a denominação de *Bello Horizonte*, que aparece embaixo das duas fotografias de abertura, tal como geralmente se faz na apresentação de vistas panorâmicas. Na página do plano da cidade, lê-se *Cidade de Minas* em letras maiúsculas e, embaixo, *Bello Horizonte*, enquanto a maioria das outras reproduções de projetos traz a inscrição *Minas Geraes* e, sempre, *Comissão Construtora da Nova Capital* – maneira de atestar a aliança entre o poder que institucionaliza o espaço e o grupo encarregado de ordená-lo.

Se o nome original do lugarejo, Curral del Rei, remetia a sua função fundadora – lugar de ajuntamento e de partilha do gado pertencente à Coroa e que descia da Bahia em direção ao Rio de Janeiro –, esse topônimo, quando da passagem da Monarquia à República, foi mudado para Belo Horizonte, pois o desejo era “apagar para sempre tudo o que ‘cheirasse’ a trono ou se referisse ao rei”.³⁷ A denominação de Belo Horizonte combinava com a topografia do lugar, com a beleza do panorama, remetendo a sua imagem emblemática e a seu sítio.³⁸ Mas, como toda nomeação é um “ato de apropriação”,³⁹ esse nome foi oficialmente substituído por *Cidade de Minas* quando de sua escolha para capital, em 1893. A mudança se faz contra a natureza; as particularidades do lugar são anuladas pela adoção do nome da região: a capital torna-se a totalidade, o Estado, as Minas.

O jogo de significantes dessas mudanças de nome lembra as idas e vindas da história. Se o nome alegórico e tão positivo da cidade é mudado, isso significa que se passa de um referente local e concreto da paisagem natural a uma denominação abstrata, ausente e impositiva, de ordem política. Em vez de uma metáfora da realidade, Belo Horizonte, nome-imagem, torna-se Cidade de Minas, nome simbólico, autoritário – que não durará muito, pois é mal acolhido. A negação da natureza supera, porém, a do nome, o plano geométrico sendo aplicado ao sítio montanhoso contradiz o “belo horizonte”, que, entretanto, está sempre ali, pelo menos enquanto denominação, oficializada em 1901.

Notas |

* Este artigo é originalmente um capítulo de minha tese de doutorado, inédita em português, publicada sob o título *La Casaque d’Arlequin. Belo Horizonte, une capitale éclectique au 19^e siècle*. Paris, Éditions de l’École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1997. A versão foi revista e ampliada por mim com algumas observações. Advirto o leitor que as citações que haviam sido traduzidas para o francês, voltam ao português, sem que tenhamos tido tempo para rever os documentos originais, cujas páginas estão citadas em notas.

1. Cf. *Album de vistas locais e das obras projectadas para a edificação da nova cidade, sob a direcção do Engenheiro Chefe Aarão Reis*. No título, lê-se ainda: BRAZIL, Estado de Minas Geraes, Comissão Construtora da Nova Capital, Juiz de Fora, E. Brand, 1895.

2. *Revista Geral dos Trabalhos. I e II. Comissão Construtora da Nova Capital. Publicação periódica, descritiva e estatística*, feita sob a autorização do Governo do Estado, sob a direção do engenheiro-chefe Aarão Reis. Rio de Janeiro, H. Lombaerts & C., abril e agosto de 1895. Doravante citada RGT.

3. Cf. ABERASTURI, Antonio Lopez de. Pour une lecture de Cerdà: In: _____. *La théorie générale de l’urbanisation*. Apresentação de Idelfonso Cerda. Paris: Seuil, 1979. p. 61-62.

4. MONDENARD, Anne de. Hymne à la mémoire. In: _____. *Vues d’Architecture. Photographies des XIX^e et XX^e siècles*. Catálogo de exposição. RMN/Musée de Grenoble, 2002.

5. Cf. RGT, v. I, p. 37.

6. *Ibidem*, p. 9. A revista menciona mais de 1.800 cópias (sobre papel, fotografuras e negativos) executadas de janeiro a abril de 1895. Eram imagens do arraial e de suas principais habitações, a serem arquivadas ou colocadas à venda “como suvenires quando o povoado for transformado em cidade moderna”. Os remanescentes de tão importante produção que encontrei nos arquivos de Belo Horizonte, nos anos 1990, estavam reduzidos a poucas fotografias amareladas aguardando classificação e restauro adequados.

7. O trabalho imagético na *Revista dos Constructores* (1886-1889) demonstra ao mesmo tempo a mediocridade artística dos desenhistas e as dificuldades técnicas da reprodução.

8. Cf. RGT, v. I, p. 59. Segundo o Decreto n. 803 (citado), cap. I, art. 5, a planta dividida em loteamentos devia ser reproduzida em pequena escala e

em vários exemplares, e exposta ao público; esse tipo de imagem é bastante comum no século XIX.

9. Cf. Concours, État du Brésil. *La Construction Moderne*, Paris, 15 de fevereiro de 1896, p. 240. Doravante LCM.

10. Cf. *Revista Industrial de Minas Gerais*, ano II, n. 14, 15 de fevereiro de 1895, p. 245. Doravante RIMG.

11. Segundo os termos empregados por MARIN, Louis. *Utopiques, jeux d’espaces*. Paris: Éditions de Minuit, 1973. p. 273.

12. *Idem*. Esse texto apóia-se em MARIN, Louis. Le portrait de la ville dans ces utopiques. In: _____. *Utopiques, jeux d’espaces*. Paris: Éditions de Minuit, 1973; e em BÉNJAMIN, Walter. L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique. *Essais 2, 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983.

13. A cidade ideal é apresentada na utopia “como a feliz invenção de tal personagem...”. BACZKO, B. Lumières et utopies. Problèmes de recherche. *Annales ESC*, n. 2, p. 358, mar.-abr. 1971.

14. O termo “metamorfose” é tomado aqui no sentido metafórico que lhe confere Hippolyte Taine referindo-se às transformações da França. Cf. TAINÉ, Hippolyte. *Les origines de la France contemporaine*. Introd. e bibliogr. de F. Léger. Paris: Robert Laffont, 1986. t. I: L’Ancien Régime, la Révolution, la conquête jacobine, p. V. O termo era empregado também pelos cronistas de Belo Horizonte, como Alfredo Camarate.

15. Expressões tomadas de empréstimo a CHOAY, Françoise. *La règle et le modèle*. Paris: Seuil, 1980. p. 164.

16. “O utopista pede que o leitor procure correspondências e contrastes entre a ‘cidade nova’ e a sociedade atual, encarando-as como duas realidades”. BACZKO, B. Lumières et utopies..., p. 356. Françoise Choay afirma, em *La règle et le modèle* (p. 167): “A imagem-modelo que se superpõe à imagem-retrato apresenta, ao contrário, os elementos do quadro construído que, próprios somente à Utopia nesse momento são, entretanto, universalmente reprodutíveis e desligados de qualquer dependência em relação à sua geografia física e à sua história”.

17. Não foi possível reproduzir aqui a seqüência completa das imagens.

18. A expressão provém do diálogo entre o pintor francês Émile Rouède e Camarate, relatado por este em crônica do jornal *Minas Geraes* (14 de julho de 1894, p. 6), citado na *Revista do Arquivo Público Mineiro*, ano XXXVI, 1985, p. 112. Doravante RAPM.

19. O pintor francês Émile Rouède (Avignon, 1848 – Rio, 1908) estabeleceu-se no Rio de Janeiro por volta de 1880; morou algum tempo em Ouro Preto, onde dirigiu um ateliê de pintura (cf. CAMARATE in RAPM, nº citado, p. 124-127). Sobre Rouède, ver ainda *Emílio Rouède* (catálogo), Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1988.

20. Expressões tomadas de empréstimo de Walter Benjamin, L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique, p. 114.

21. Cf. a opinião de Camarate (RAPM, nº citado, p. 51), que, juntamente com outros, aponta os “limites” da fotografia. O fato de existir uma cátedra de fotografia na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro não impede que a crítica menospreze “essas imitações feitas por meio de processos mecânicos próprios da arte industrial”. Cf. FERREIRA, Félix. *Bellas Artes, estudos e apreciações*. Rio de Janeiro: Badamejo Cerqueira Fuentes Ed., 1885. p. 193. As fotografias eram consideradas ainda como “alterações” ou “deformações” da realidade. A querela sobre a fotografia como arte, reprodução da realidade, e entre ela e a pintura, foge dos limites deste texto.

22. Algumas vezes se elevam, entretanto, contra essa destruição: Arthur Azevedo, em suas crônicas datadas de 1901, afirma que a demolição da antiga igreja seria “um ato de vandalismo que imitava os europeus, tidos como mais civilizados” (RAPM, ano XXXIII, 1982, p. 190). Pouco antes, em 1894, Émile Rouède escrevera artigos pioneiros sobre a importância do patrimônio regional do século XVIII: “É tempo de se cuidar dele, pois

documentos valiosos desaparecem, monumentos históricos ameaçam ruir, esculturas admiráveis se perdem, quadros de valor se deterioram”. Ele destaca ainda a relevância da história oral, lembrando que “a morte atinge diariamente velhos centenários [...] cujos antepassados trabalharam na construção das primeiras igrejas e na introdução da arte nessas montanhas”. Cf. ROUËDE. Correspondance de Ouro Preto. *Le Brésil républicain* [publicado em francês], Rio de Janeiro, 23 de maio de 1894.

23. As expressões entre aspas foram extraídas de MARIN. *Utopiques, jeux d’espaces*, p. 278 e 266.

24. *Ibidem*, p. 257.

25. Cf. *infra*, cap. 18.

26. Louis Marin lembra que os personagens são “detalhes, incidentes que, em sua insignificância, não têm outro sentido senão o de instalar a representação como a própria realidade e de contar ao espectador a história da cidade...” (MARIN. *Utopiques, jeux d’espaces*, p. 269). Veremos que na representação etnográfica nada de positivo será mostrado quanto aos costumes locais, que devem desaparecer. Nem mesmo os habitantes do arraial terão lugar na nova cidade, segundo frases conhecidas, já citadas em vários trabalhos sobre o nascimento da capital.

27. “Estação General Carneiro”, RGT, v. I, abril de 1895.

28. Remeto o leitor ao capítulo do meu livro (citado na primeira nota), “L’éclectisme: ‘anarchie’, liberté et industrie – le style actuel”, para dissipar interpretações insatisfatórias sobre o assunto.

29. Expressão empregada por MARIN. *Utopiques, jeux d’espaces*, p. 281.

30. Segundo CHOAY. *La règle et le modèle*, p. 164.

31. LEAL, F. Nunes. O arraial..., *art. cit.*, p. 13.

32. Cf. RIMG, ano I, n. 9, p. 218, 15 de junho de 1894.

33. Cf. RIMG, ano V, n. 29, p. 26, 20 de julho de 1897.

34. Cf. RIMG, ano I, n. 9, p. 218, 15 de junho de 1894.

35. Cf. BARRETO, A. *Bello Horizonte*: memória histórica e descritiva. Belo Horizonte: Ed. Livraria Rex, 1936. v. II: História média, p. 175.

36. Ver, a esse respeito, o artigo Museu em Minas, RIMG, ano I, n. 2, 1893, p. 54 e 207.

37. Cf. DIAS, Pe. F. Martins. *Traços históricos e descritivos de Bello Horizonte*. Belo Horizonte: Typ. do Bello Horizonte, 1897. p. 18. A mudança ocorre em 1890.

38. Observação tomada de empréstimo a MARIN. Des noms propres en Utopie. In: _____. *Utopiques, jeux d’espaces*.

39. Cf. MARIN, L. De l’‘Utopia’ de More à la Scandza de Cassiodore-Jordanès. *Annales ESC*, n. 2, p. 318, março-abril 1971.

Heliana Angotti-Salgueiro é doutora em História da Arte pela École des Hautes Études em Sciences Sociales de Paris e atualmente titular da Cátedra Brasileira em Ciências Sociais Sérgio Buarque de Holanda, associada à Maison des Sciences de l’Homme. Autora, entre outros livros, de *La casaque d’Arlequin. Belo Horizonte, une capitale éclectique au XIX^e siècle*. É também curadora e no momento prepara uma exposição internacional e catálogo sobre a história da fotografia do período entre-guerras e a obra de Marcel Gautherot.