

**EMBLEMA DA MODERNIDADE NA PERIFERIA
PRÁTICAS DE REPRESENTAÇÃO DO PODER
NO ESTADO REPUBLICANO BRASILEIRO**

Maria Paula Dias Couto Paes
Doutoranda em História - UFMG

Para uma análise das práticas de representação do poder político no Brasil republicano, faz-se necessária alguma forma de “retorno” ao passado no intuito de localizar o que se poderia chamar de “fio da meada”. Nesse sentido, é possível pensar que Vila Rica pode representar o emblema fundador da Modernidade na periferia.¹ Note-se que o processo de construção da cidade resultou na reprodução, conquanto essa reprodução não tenha significado uma “cópia fiel” da matriz cultural européia, qual seja, o barroco. É preciso destacar que, se o barroco de Vila Rica refletiu o panorama de um barroco *tardio*, tomando-se esse tipo de representação cultural e artística como característica do século XVII europeu, isso já denunciava a própria condição periférica do Brasil e da sociedade colonial. Entenda-se que o termo *periferia*, mais do que designar um “atraso” em relação ao centro de uma área cultural,² remete-se aqui à idéia de *limiar*, de “estar à margem” e, como tal, campo de batalha da tradição,³ local que por excelência engendra a possibilidade para o surgimento do “novo”. Além disso, acrescentar o qualificativo *tardio* ao barroco colonial brasileiro significa, nesse caso, admitir a possibilidade de analisá-lo dentro de um “outro tempo” que, “descompassado” em relação às áreas centrais, permitiu o surgimento de manifestações sócio-culturais que expressavam valores diferenciados e distintos do modelo europeu.

O suposto de que Vila Rica pode significar o emblema da Modernidade na periferia ampara-se na própria constatação de que é possível identificar na paisagem urbana das metrópoles brasileiras, traços dos valores constitutivos do barroco colonial que, resignificados, passaram a valer por outra coisa ao mesmo tempo em que ainda deixam entrever aspectos daquele “momento inaugural”. Dessa forma, é a identificação desses traços no presente que possibilita iluminar no passado a complexidade dos embates travados entre a tradição européia e o surgimento do tipicamente nacional, que se estabeleceu no hibridismo dos elementos da matriz cultural das áreas centrais com as várias formas de apropriação e/ou negação desses elementos pela sociedade

periférica. Ainda, nesses termos, pode-se pensar num presente que cita a experiência do passado e ao fazê-lo não reconstitui o passado, mas integra passado e presente através do fio da rememoração.

Portanto, este texto propõe uma análise que se articula na tensão entre o passado – Vila Rica – e o presente – Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília – para além de qualquer relação de causalidade. Ao contrário, o que se pretende é a constituição de uma relação passado/presente que não se dá por continuidade. A idéia é o estabelecimento de analogias e a identificação de diferenças, reunindo fragmentos, ruínas que relegadas ou esquecidas pela história, podem adquirir uma inteligibilidade quando agrupadas através da introdução de um elemento novo – o presente.⁴

A cidade de Ouro Preto, considerada como o conjunto barroco mais bem conservado do país, apresenta a possibilidade de, através da análise de sua paisagem urbana, desenhar traços para uma “topografia” da Modernidade no Brasil e, nesse desenho sinalizar e destacar os aspectos característicos do que se poderia denominar como “momento fundador” dessa Modernidade. O processo de ocupação do território que resultou na constituição do espaço urbano de Vila Rica, a partir do início do século XVIII, significou a construção de uma cidade marcada pelos *signos* da civilidade que, então, expressavam os valores culturais das sociedades européias. Entretanto, esses *signos* apresentados na *alegoria moderna*⁵ da cidade de Vila Rica não reproduziam de maneira idêntica a matriz européia. No movimento de reproduzir na Colônia o modelo europeu, a inserção e a supressão de elementos, a adaptação de materiais, denunciavam apropriações diversas que resultavam no surgimento de um outro modelo.

De maneira generalizada, tanto o senso comum quanto os estudiosos do tema, sempre tenderam a relacionar as diferenças entre o barroco colonial e o europeu a partir de noções subjetivas e romantizadas do tipo “a genialidade do artista, seu talento natural” – sobretudo no caso das obras de Aleijadinho –, ou “a vontade particular do artista de representar a sua realidade”, como por exemplo, nas pinturas de Manuel da Costa Ataíde que teria representado nas imagens de santos as feições de seus familiares. Não há dúvida de que tais interpretações amparam-se em noções de

psicologia, emoção, sentimento, que, de todo modo, são características da sociedade pós-iluminista e, notadamente, estranhas aos homens que viveram no Brasil durante o Setecentos.

O anacronismo dessas análises tradicionais obliteraram o fato de que a recepção dos códigos culturais europeus nas áreas coloniais americanas não se deu a partir de uma adesão apática e passiva por parte da sociedade. Não obstante a eficácia e a supremacia do aparato barroco, o apoio institucional, material e sócio-cultural que garantiram sua plena implantação na Colônia, a população colonial reagiu ao modelo imposto através de constantes manobras de apropriação.⁶ As formas de apropriação desenvolvidas pela sociedade colonial apontam a constituição de um hibridismo que não desprezou completamente os elementos de uma tradição cultural já existente ou introduzida na Colônia pelos diferentes grupos étnicos que integravam a sociedade: indígenas, africanos, portugueses oriundos de regiões diferentes influenciados por costumes e valores herdados dos povos bárbaros, mouros, etc.

Nesse sentido, identificar Vila Rica como emblema fundador da Modernidade na periferia significa, num primeiro momento, investigar os traços culturais de uma *tradição escondida*, ou seja, localizar os elementos da tradição que foram sepultados sob camadas de esquecimento, sedimentados em leituras várias ou, ainda, simplesmente relegados ao lixo da história. Trata-se de recuperar os “tesouros” não tematizados e, portanto, não incorporados à tradição. “[...] *‘fragmentos preciosos’ que, hoje, restariam ocultos entre os destroços da tradição [...]*”.⁷

Analisando as revoluções ocorridas durante os séculos XVIII, XIX e XX, Hanna Arendt para o recorrente surgimento, seguido de obstrução, da participação e organização políticas da população. Em todas elas o povo instituiu espontaneamente formas revolucionárias de participação política ativa, mas o próprio desenvolvimento do processo revolucionário acabou por inviabilizar o exercício dessa participação porque ou a revolução foi sufocada ou perdeu seus rumos na violência, ou, ainda, porque redirecionou o desejo de participação política na institucionalização de sistemas representativos.⁸ Não obstante, o ciclo de aparição-desaparição-reaparição de uma mesma alternativa de organização política baseada na participação espontânea da população, a preciosidade

dessa experiência perdeu-se porque não foi incorporada pela tradição e, justamente por isso, perdeu também sua capacidade de informar o presente.

Originalmente, Hanna Arendt utilizou a expressão “*tradition cachée*” para tratar da tradição do povo judeu e de sua condição *marginal* dentro do contexto cultural e político europeu. Para Arendt, essa tradição permaneceu “escondida” em decorrência da continuidade do mesmo *status* conferido aos judeus na Modernidade.⁹

No caso da tradição colonial pode-se pensar que a continuidade da condição periférica da sociedade brasileira, determinada pela pretensão de imposição de uma hegemonia cultural pelos centros de maior desenvolvimento econômico, tenha determinado a ignorância, o esquecimento, acerca de uma tradição tipicamente nacional.

Conquanto a constituição da “nacionalidade” brasileira tenha sido forjada, sobretudo a partir da década de 1930, num movimento de retorno ao barroco colonial como forma de legitimar a existência de uma “comunidade nacional” através daquele passado comum e, por isso, integrador, não se pode desconsiderar o fato de que buscava-se, então, reforçar a função simbólica do legado colonial “criado” pelos *modernistas*, na década de 1920.¹⁰ Segundo Mário de Andrade, os *modernistas* foram movidos pela ética de estudar e escrever sobre a arte “tradicional” brasileira, de “salvar o Brasil” em viagens pelas cidades velhas de Minas, de estabilizar uma consciência criadora nacional, “*O que não se deu sem muita patriotice e muita falsificação.*”¹¹¹⁰ Note-se que a tradição revalorizada pelos *modernistas* e utilizada pelo Estado significou a tentativa de constituição de um “documento” de alteridade da cultura e arte brasileiras em relação ao modelo europeu. Procurou-se reforçar as diferenças das formas, dos materiais do barroco colonial em relação à matriz ibérica para estabelecer a especificidade do “nosso” barroco.

O enfoque que se pretende delimitar aqui se distancia, no método e nos objetivos, da proposta dos *modernistas*. A reflexão que aqui se apresenta tem como pressuposto a idéia de que a ruptura com a tradição, engendrada pela Modernidade, resultou num “monte de escombros” onde os

fragmentos do passado estão disponíveis para a construção de uma tradição “subterrânea” da Modernidade no movimento de reapropriação daquele passado que ensejava um presente.¹¹

Então, a identificação dos elementos da *tradição escondida* presentes no “momento inaugural” da Modernidade no Brasil pode encontrar a comprovação de sua existência e de sua perenidade nos traços que, acredita-se, podem ser localizados na paisagem urbana das cidades do Rio de Janeiro, de Belo Horizonte e Brasília, nas manifestações artísticas e culturais que se apresentam nessas cidades como alegorias da modernidade contemporânea, refletindo os códigos culturais da sociedade. Não se trata, evidentemente, da mera reutilização de elementos formais, mas da apropriação resignificada de traços, vestígios da tradição colonial.

Para um exemplo notório, que foi no mais das vezes mal interpretado, pode-se pensar no conjunto arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte, empreendido pelo então prefeito Juscelino Kubitschek. O projeto elaborado pelo arquiteto Oscar Niemeyer propunha a construção de quatro unidades: o Iate Tênis Clube, o Cassino – atual Museu de Arte Moderna –, a Casa do Baile e a Igreja de São Francisco de Assis, todos situados à margem da lagoa de modo que seus perfis se refletissem na água. Aqui a apropriação resignificada de traços da tradição colonial não é meramente, como sugere um primeiro olhar, a reutilização e a releitura de elementos formais característicos da arquitetura barroca como as “curvas”. O que parece realmente interessante é a utilização de um elemento da natureza, no caso a água da lagoa, para se criar o artifício capaz de potencializar a evidenciação da grandiosidade e da imponência que se pretendia imprimir à “moderna” capital e, por associação, à população. Basta lembrar que nas igrejas barrocas e nos eventos processionais de Vila Rica o elemento utilizado para evidenciar a grandiosidade e a soberania da Igreja e do Estado português era a luz, ou a falta dela.

Quando da criação de Belo Horizonte, à revelia do plano dos idealizadores, a ocupação urbana da nova e “moderna” capital de Minas iniciou-se a partir das áreas suburbanas, frustrando as expectativas de ocupação do centro. Na medida em que a cidade “fugia” dos limites demarcados pela Avenida do Contorno, evidenciava-se a própria incapacidade do Estado republicano de exercer

um controle e um domínio sobre a população e suas formas de apropriação do espaço. Na Vila Rica colonial e na Belo Horizonte republicana, a população teimava em não corresponder aos ideais civilizacionais da Modernidade. Se a população de Vila Rica era considerada, no geral, composta por pessoas de *má qualidade*,¹² também a população de Belo Horizonte era, em sua maioria, composta pelos operários e trabalhadores que ajudaram a construí-la. Faltava-lhes a distinção, no caso de Vila Rica, e a riqueza, no caso de Belo Horizonte.

Em 1746, o rei D. João V ordenou a José Fernandes Pinto de Alpoim traçar um projeto de expansão urbana para Mariana, então elevada à categoria de cidade, para que nela pudesse morar o primeiro bispo. Foi interessante notar que o Rei determinava a escolha de um lugar espaçoso para a construção de uma praça e a demarcação de ruas que “*fiquem direitas e com bastante largueza [...] por que se deve antepor a formosura das ruas e cordeadas estas se marcarão sítios em que se edifiquem os edifícios públicos[...]*”.¹³ A intervenção urbanística determinada pelo Monarca tinha como objetivo, além da normatização e do estabelecimento da “civilidade”, a construção de espaços urbanos propícios à circulação das representações do poder político.

De maneira análoga, as intervenções urbanas implementadas nas grandes cidades brasileiras – sobretudo no caso da cidade do Rio de Janeiro – nas primeiras décadas do século XX, o alargamento das avenidas, a construção dos bulevares tiveram como objetivo “abrir caminho” para a livre circulação do poder econômico, do capital.¹⁴

A paisagem urbana que marcou o Brasil durante o período colonial foi pontuada pela apropriação dos espaços simbólicos das cidades pelas representações do poder metropolitano. Sabe-se que o local das edificações que abrigavam as instâncias representativas do Estado português e da Igreja na Colônia era escolhido de acordo com avaliações estratégicas que envolviam desde questões de segurança até as relativas à exacerbação da representação simbólica do poder.¹⁵

Nas atuais metrópoles brasileiras a arquitetura e a ocupação do espaço urbano servem à evidenciação do poder econômico, como por exemplo nos prédios que ladeiam a Avenida Afonso Pena, em Belo Horizonte. Do mesmo, pode-se pensar na constante evidenciação do poder político

emblemático na Esplanada dos Ministérios em Brasília; os edifícios hierarquicamente dispostos de modo a conduzir o transeunte/espectador em direção à Praça dos Três Poderes. Avenida Afonso Pena ou Esplanada dos Ministérios, ambas palco de passeatas que, tal como as procissões coloniais, constituem-se como eventos privilegiados para as representações dos grupos sociais. Fantasmagorias da Modernidade nas quais se pretende a perpetuidade do espetáculo dado pela imagem, ou antes, pela representação visual de uma imagem construída artificialmente para evidenciar *signos* e valores que devem ser apropriados pela sociedade.

¹ A pretensão de estabelecer a relação entre o barroco e a Modernidade se torna possível nos termos da análise benjaminiana, na qual a Modernidade iniciou-se no processo de secularização que determinou uma certa forma de abandono – a melancolia do ser decaído – presente na origem do barroco. Cf. MOSER, Walter. Spätzeit. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p.50-51.

² Foi, sobretudo, o processo de colonização que acabou por impor-nos este tipo de esquema de pensamento que insere o *tardio* no âmbito do pejorativo, ou antes, do imperfeito. Evidentemente, no contexto colonial “o atraso periférico é endêmico [...] determinado e controlado pela metrópole, que se acha em posição de força.” MOSER, Walter. Spätzeit. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 48-49.

² Cf. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

³ Cf. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁴ “Tal superposição de épocas diferentes, com imagens comparativas, [...] fazem com que o pósteros ‘desperte’ e conheça sua própria época [...]”. BOLLE, Willi e. B. Alegoria, imagens, *tableaux*. In: NOVAIS, Adauto. *Arte pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.412.

⁵ A alegoria moderna entendida como imagens dialéticas, “onde passado e presente fulguram instantaneamente em um conhecimento instantâneo de ambos [...]” MURICY, Katia. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 216. Para Benjamin, citado pela autora no mesmo trecho, “A imagem dialética é como um relâmpago. Portanto, deve-se reter a imagem do passado [...] como uma imagem fulgurante no agora do cognoscível.”

⁶ Cf. GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner”(1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 172.

⁷ DUARTE, André. *O pensamento à sombra da ruptura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, p. 143.

⁸ DUARTE, André. *O pensamento à sombra da ruptura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, p. 300-305.

⁹ Cf. ARENDT, Hanna. *La tradition cachée. Le Juif comme paria*. Paris: Christian Bourgeois Editeur, 1987. Bourgeois Editeur, 1987.

¹⁰ Aqui, refiro-me às obras dos artistas e intelectuais paulistas após as incursões às cidades mineiras em 1918, 1921 e 1924.

¹¹ ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Modernismo Brasileiro, um balanço e novas perspectivas*. apud. BRANDÃO, Angela. *Abrasilizando a coisa lusa. O Aleijadinho pelo olhar de Mário de Andrade*. Ouro Preto: IFAC/UFOP, 1998, p. 12.

¹⁰ ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Modernismo Brasileiro, um balanço e novas perspectivas*. apud. BRANDÃO, Angela. *Abrasilizando a coisa lusa. O Aleijadinho pelo olhar de Mário de Andrade*. Ouro Preto: IFAC/UFOP, 1998, p. 12.

¹¹ Cf. ARENDT, Hanna. Walter Benjamin. 1892-1940. In: *Homens de tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 133-176. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e poética*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

¹² Sabe-se que a “má qualidade” dos povos que habitavam a região mineradora era discurso recorrente das autoridades metropolitanas nas Minas. A “má qualidade” dos povos era atribuída a “pouca qualidade” dos portugueses que povoaram a região oriundos das áreas mais pobres do norte de Portugal: regiões do Minho, Trás-os-Montes, Porto, Douro e Beiras. Cf. MAXWELL, Keneth. *A devassa da devassa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 114.

¹³ CARTA Régia, 1746. Arquivo Histórico Ultramarino, Cód. 241, fl. 301.

¹⁴ MATOS, Olgária. A cena primitiva. Capitalismo e fetiche em Walter Benjamin In: BIGNOTO, Newton. *Pensar a república*. Belo Horizonte, UGMF, 2000, p. 89.

¹⁵ Em estudo sobre a colonização espanhola no México, Serge Gruzinski realizou uma extensa análise sobre a importância da imagem no processo de conquista e de domínio colonial. GRUZINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner”(1492-2019)*. México; Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 147.