

CONJUNTO MODERNO DA PAMPULHA NO CONTEXTO DO PATRIMÔNIO MUNDIAL DA HUMANIDADE: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

PEDRO MORAIS, MSC FLÁVIO DE LEMOS CARSALADE, PHD

PEDRO MORAIS, MSC

Arquitecto urbanista y maestro en arquitectura, Escola de Arquitetura de UFMG, Brasil. Actividad profesional independiente. Ha publicado proyectos y artículos en periódicos brasileños e internacionales. Doctorando con el tema «Vivienda vertical de gran escala en Latinoamérica – 1929-1989». Miembro del consejo editorial del periódico de arquitectura *MDC – Mínimo Denominador Comum*.

FLÁVIO DE LEMOS CARSALADE, PHD

Arquitecto urbanista y maestro en arquitectura, UFMG, Brasil. Doctor en arquitectura de UFBA, Brasil (2007). Maestro en la Escola de Arquitetura de UFMG desde 1982, donde ha sido decano (2008-2012) y vice-decano (1988-1991). Actividad profesional independiente, actuando principalmente en proyectos arquitectónicos y urbanísticos, patrimonio cultural y enseñanza de arquitectura.

Juntos, os autores são responsáveis pelos textos que compõem o dossiê de candidatura do Conjunto Moderno Pampulha ao título de Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO.

RESUMO

RESUMEN

O Conjunto Moderno da Pampulha, projetado por Oscar Niemeyer em 1942 e construído em 1942-43, em Belo Horizonte, Brasil, é considerado uma das obras mais relevantes do período inicial da arquitetura moderna brasileira, juntamente com o edifício do Ministério da Educação e Saúde (Lúcio Costa e equipe: Leão, Moreyra, Niemeyer, Reidy e Vasconcellos, 1936/45) e do Pavilhão do Brasil na Exposição de Nova York de 1939 (Costa, Niemeyer e Wiener). Em 2014, a Pampulha tornou-se candidato à inclusão na Lista do Patrimônio Mundial da UNESCO, avaliação cujo resultado tem previsão de divulgação em 2016. O presente texto busca: apresentar os principais atributos dos edifícios que compõem tal bem e sua situação como conjunto urbano; situá-lo no contexto histórico em que foi realizado; e fazer uma análise comparativa que o situe dentre os demais bens listados pela UNESCO e também dentre outras obras não listadas, mas situadas em condições ou localização geográfica passíveis de comparação. Pretende-se, assim, trazer a público os principais argumentos envolvidos em tal candidatura e discutir onde se situa a Pampulha na historiografia da arquitetura moderna.

Palavras-chave: Brasil, Pampulha, Oscar Niemeyer, arquitetura moderna.

El Conjunto Moderno Pampulha, proyectado por Oscar Niemeyer en 1942 y construido en 1942-43, en Belo Horizonte, Brasil es considerada una de las obras más importantes del período inicial de la arquitectura moderna brasileña, en conjunto con el edificio del Ministerio de Educación y Salud (Lúcio Costa y equipo: Leão, Moreyra, Niemeyer, Reidy y Vasconcellos, 1936-1945) y el pabellón de Brasil en la Exposición de Nueva York de 1939 (Costa, Niemeyer y Wiener). En 2014 Pampulha se convirtió en un bien candidato a ser incluido en la Lista de Patrimonio Mundial de UNESCO, evaluación cuyo resultado se espera para el año 2016. Este texto propone presentar los principales atributos de los edificios que componen este bien y su condición de conjunto urbano; situarlo en el contexto histórico en el que fue hecho; llevar a cabo un análisis comparativo que lo ubique entre los otros bienes enumerados por la UNESCO, así como de otras obras no mencionados pero que estén en condiciones o ubicación geográfica comparable. El objetivo es acercar al público los argumentos principales que intervienen en dicha aplicación y discutir dónde se sitúa Pampulha en la historiografía de la arquitectura moderna.

Palabras clave: Brasil, Pampulha, Oscar Niemeyer, arquitectura moderna.

Os latino-americanos da minha geração conheceram um raro destino que bastaria por si só para diferenciá-los dos homens da Europa: nasceram, cresceram e amadureceram em função do concreto armado. Enquanto o homem da Europa nasce, cresce e amadurece entre pedras seculares, construções velhas, apenas ampliadas ou anacronizadas por alguma tímida inovação arquitetônica.

Alejo Carpentier

INTRODUÇÃO

O Conjunto Moderno da Pampulha (Oscar Niemeyer, 1942) é uma obra seminal da arquitetura moderna brasileira que mantém seu destaque tanto quando analisada como um conjunto quanto observando-se isoladamente os edifícios que o compõem. Tomados um a um, os edifícios impressionam por razões diferentes: por uma ousada solução estrutural; por inédita exploração da plasticidade do concreto; por sua adequação climática; pela integração entre arquitetura e artes visuais. O vínculo estabelecido pelo espelho d'água da lagoa explicita que os edifícios são intencionalmente parte de um conjunto, dialogando entre si e com a paisagem circundante. O Conjunto Moderno da Pampulha pode, assim, ser comparado tanto com outros conjuntos arquitetônicos quanto com bens isolados, possuindo características que, postas lado a lado com outros ícones da arquitetura moderna, revelam a importância da inclusão da Pampulha na lista do Patrimônio Mundial da Humanidade da UNESCO, à qual é candidata.

O conjunto arquitetônico da Pampulha, formado por um grupo de edifícios com usos distintos que dialogam

entre si em um contexto urbano particular, permite ser interpretado de vários modos, de acordo com o critério ou ponto de vista adotado. Para estabelecer comparações possíveis, são pertinentes à Pampulha as seguintes visões, isoladamente ou em conjunto:

- Conjunto arquitetônico historicamente relevante e que estabelece profunda relação com o contexto e paisagem onde se insere;
- Manifestação de iniciativa governamental visando à construção da identidade nacional e a modernização de usos e costumes;
- Obra na qual a integração entre a arquitetura e as demais artes destaca-se como fator fundamental;
- Exploração das possibilidades tecnológicas como expressão da materialidade e plasticidade arquitetônicas;
- Proposição urbana exemplar e representativa do período de consolidação moderna e expansão urbana no Brasil;
- Patrimônio arquitetônico de escala modesta e cotidiana, se considerados cada um dos edifícios isoladamente;
- Ícone urbano do período moderno, adotado popular e institucionalmente como símbolo da cidade onde se situa.

O CONJUNTO MODERNO DA PAMPULHA

O Conjunto Moderno da Pampulha é conformado por uma situação paisagística que agrega cinco edifícios articulados em torno do espelho d'água de um lago urbano artificial, como resultado integrado do gênio

criador dos principais nomes brasileiros das artes e arquitetura no século XX. O conjunto inclui a Igreja de São Francisco de Assis, o Cassino (atual Museu de Arte da Pampulha), a Casa do Baile (atual Centro de Referência em Urbanismo, Arquitetura e Design de Belo Horizonte) e o late Golfe Clube (hoje late Tênis Clube), construídos quase simultaneamente, entre 1942 e 1943, e a residência de Juscelino Kubitschek (atual Casa Kubitschek), construída em 1943. Completava o projeto original um hotel, que não chegou a ser construído, mas cuja posição também evidencia sua relação com os demais.

O Conjunto Moderno é concebido de forma a gerar uma «obra de arte total», integrando as obras de arte aos edifícios e estes à paisagem. Por sua forma, implantação e tratamento paisagístico, o grande espelho d'água da lagoa da Pampulha funciona como elemento articulador dos edifícios, reforçando as relações visuais que estabelecem entre si.

Embora cada edifício, em si, já apresente atributos especiais que lhe confira um lugar especial na historiografia da arquitetura moderna, a sua reunião em um conjunto coeso e de forte identidade potencializa as qualidades individuais e faz com que sua força criativa e cênica seja ainda mais perceptível.

A intensa pesquisa de soluções arquitetônicas e estruturais – explorando de maneira diversa, em cada edifício, formas e materiais – caracteriza o Conjunto. O vocabulário construtivo e formal proposto por Le Corbusier – lajes planas, panos de vidro, esqueleto estrutural independente e liberdade de composição de plantas e fachadas – foi ali não apenas explorado, mas

desafiado a encontrar, em um clima e um ambiente até então estranhos ao estilo internacional, soluções criativas, em formas mais livres e adaptadas àquele bucólico cenário. Os volumes em forma livre, os panos de vidro, a «ossatura» independente e a planta livre, no Cassino; assim como a laje da Casa do Baile, como a emoldurar o lago, espalhando-se sobre sua vista e criando a ilusão de que o abraça, são exemplos dessa inovação e da criatividade com que os seus idealizadores trataram os problemas formais, oferecendo magistrais soluções, inclusive quanto à integração das artes e técnicas, as quais relativizaram a sua expressividade própria em prol de uma leitura integrada. Tal visão é confirmada pela interpretação de Carlos Eduardo Comas: «A diferenciação compositiva, material e significativa dos edifícios da Pampulha é uma demonstração contundente – porque territorialmente condensada – da versatilidade de um número limitado de elementos e princípios formais. A inegável unidade estilística não exclui a variedade da manifestação singular, que se legitima mais por sua correspondência com programas de natureza diferente que com características de situação. A singularidade se acentua, no mais extraordinário dos programas, pela eleição de um sistema estrutural especial, que não se enquadra na regra do esqueleto independente: declaração de riqueza de meios técnicos, mas também da racionalidade de relacionar e relativizar a regra frente as circunstâncias múltiplas do século» (Comas: 2000, p. 144).

Os edifícios públicos foram implantados em posições adjacentes ao lago, entre este e a avenida perimetral, visando enfatizar suas relações recíprocas e atribuir a eles o destaque desejado. Dentre as cinco obras do



01.

Conjunto Moderno da Pampulha, a única exceção a essa regra é a Casa Kubitschek (à época, propriedade particular), que ocupa um dos lotes residenciais do novo bairro, criado para complementar o Projeto Pampulha, a um só tempo novo vetor de crescimento da cidade de Belo Horizonte e arauto de novas formas de urbanização e de novos modos de morar. A residência, destinada ao próprio prefeito que idealizara e construíra o Conjunto Moderno, apresentava-se como indutora e exemplo da ocupação desejada para o local, enquanto os edifícios públicos têm o papel de âncoras, necessárias à atração do novo sítio.

O Cassino

O edifício do Cassino constituía a âncora do conjunto, pois era o equipamento que à época, no Brasil, se apresentava como o grande atrator de visitantes. Quando do lançamento do projeto Pampulha, o então prefeito Juscelino Kubitschek de Oliveira (que, em 1957, viria a ser presidente do Brasil e fundador de Brasília) instituiu um concurso para o prédio. O vencedor do concurso apresentara um edifício de formas tradicionais, próprias do ecletismo do final do século XIX e início do século XX, o que gerou descontentamento no prefeito, que imaginara algo mais ligado às vanguardas da época. Assim, ele cancelou o concurso e, por indicações,

01.

Situação dos edifícios ao redor da lagoa.

a) Cassino, b) Casa do Baile, c) Iate Clube, d) Igreja, e) Casa JK e f) Hotel (não construído).

IMAGEN: DANILO MATOSO MACEDO

02.

PÁGINA OPUESTA

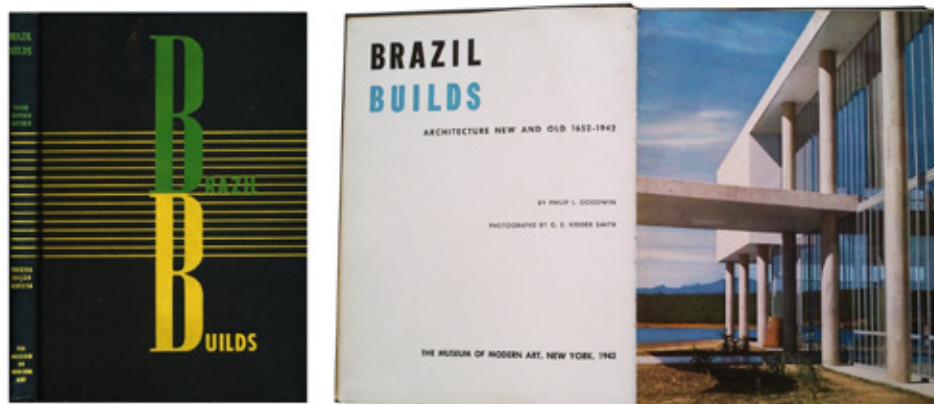
Cassino da Pampulha

no catálogo da exposição Brazil Builds, realizada no MoMA de Nova York em 1943.

convidou o então jovem arquiteto Oscar Niemeyer, que trabalhara com Le Corbusier no projeto do edifício do MESP – Ministério de Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro (1936).

Destaque em relação ao Conjunto, dado pela implantação em terreno mais elevado, o Cassino é o edifício que apresenta mais claramente a filiação aos princípios corbusianos, com sua estrutura independente em concreto, planta e fachadas livres, moduladas pela estrutura que define a expressão formal do edifício. Para Kenneth Frampton, o Cassino é a obra prima do arquiteto: «Niemeyer reinterpreto aqui a noção corbusiana de uma “promenade architecturale”, numa composição espacial de notável equilíbrio e vivacidade. Era um edifício narrativo em todos os aspectos, desde o acolhedor salão de pé-direito duplo às rampas brilhantes subindo ao pavimento de jogos; dos corredores elípticos, levando ao restaurante ao engenhoso acesso de bastidores à pista de dança; em suma, uma “promenade” explícita» (Frampton: 1992, apud Macedo: 2008).

O edifício do Cassino é composto por três blocos que revelam, por sua forma e fechamento, as funções que abrigam. O bloco principal é conformado pelo volume prismático regular do salão de jogos, que se apresenta como uma caixa de vidro à qual se sobrepõe uma



02.

massa construída e recortada, com rampas ligando internamente os diferentes níveis. Os grandes painéis envidraçados proporcionam alta integração visual entre interior e exterior, evidenciando, com a colunata em primeiro plano, a independência da estrutura de concreto armado em relação aos elementos de vedação. Tanto na fachada quanto no interior são explorados o ritmo entre as colunas em relação com a transparência do vidro, realçando a independência estrutural. O segundo bloco, curvilíneo e translúcido no térreo e mais fechado no pavimento acima, abriga a boate e liga-se ao bloco principal por meio do patamar intermediário da rampa. Junto ao encontro do prisma retangular do salão com o volume curvo, destaca-se a engenhosa solução volumétrica da escada que, envolta em superfícies envidraçadas por apenas um lado, realiza a transição entre interior e exterior. O terceiro bloco, anexo lateralmente ao principal, abriga as áreas de serviço e banheiros. Seu segundo pavimento, originalmente ocupado por cozinha, atualmente destina-se à área administrativa. É possível identificar a matriz clássica no tratamento plástico da edificação, presente nos traçados reguladores baseados na proporção áurea.

A materialidade externa é caracterizada pelo revestimento em granito amarelo bruto, em contraste com os fechamentos envidraçados, materiais que se repetem

nos demais edifícios públicos do conjunto. Os ambientes internos caracterizam-se pela sofisticação dos materiais, quiçá estranha à função atual de museu, mas bastante adequada ao seu uso original. O salão tem piso revestido em mármore amarelo importado da Argentina, colunas e topo do guarda-corpo em aço inox, topo do mezanino e guarnições de rampas em alabastro importado da Itália, complementados pelo ônix polido e colunas de aço polido. A divisão entre os serviços e os salões é dissimulada por um grande plano de espelhos em tom dourado. A ambiência do espaço da boate é caracterizada pelo uso extensivo de madeira nobre – a peroba do campo, abundante à época, mas hoje material raro. O fechamento do espaço circular é marcado pelo ritmo dos *brise-soleils* internos, nesse caso atuando também como atenuadores da reverberação interna.

A Casa do Baile

Concebida como equipamento complementar e alternativo ao Cassino, onde haveria um restaurante, bailes e shows, a Casa do Baile era destinada a um público popular não atraído pelo jogo, mas pelos encantos e a vida da nova região de Belo Horizonte. Ao contrário do Cassino, a Casa do Baile não conta com materiais de acabamento tão luxuosos, destacando-se por sua singularidade, graça e simplicidade. Sua situação paisagística



03.

é também singular, implantada em uma pequena ilha junto à margem do espelho d'água. O pequeno «tambor», revestido de azulejos de feições portuguesas e fechamento envidraçado, estende-se em uma laje de cobertura de formas livres que emoldura a visada do espelho d'água e volta-se inteiramente para a paisagem. A área externa, de modo bem menos cerimonioso que no Cassino, integra-se à rua através da continuidade da calçada portuguesa, que reforça ainda mais o caráter público do espaço.

O late Clube

Hoje late Tênis Clube, foi concebido como o equipamento público de lazer e esportes para a população. Seus dois pilares seriam o golfe (que nunca veio a ser implantado) e o iatismo, aproveitando o potencial náutico do espelho d'água. O edifício se implanta no lago, apresentando-se como uma grande embarcação às suas margens, intencionalidade revelada pelo terraço junto à água. O edifício de linhas sóbrias explora alguns elementos do vocabulário plástico moderno: rampas, panos envidraçados, *brise-soleils* e janelas em fita. A solução arquitetônica se dá através de um prisma puro suspenso sobre pilotis, com ocupação parcial em seu pavimento térreo, recuado em relação ao bloco superior e conformado por paredes curvas de fechamento. À diferença de outras soluções

modernas de então, o bloco retangular apresenta uma cobertura notável, o telhado borboleta, e possui em torno de si uma plataforma descoberta, ampla e leve que avança sobre as águas, formando a garagem de barcos, e acima dela o terraço, de onde se tem uma bela vista da lagoa. Uma «dobra» numa extremidade do terraço estabelece a rampa de acesso principal, independente do prisma que define o edifício e cuja diagonal estabelece composição harmônica com o desenho da cobertura. O edifício abriga, no segundo pavimento, o salão social, seu principal ambiente interno cuja espacialidade é decorrente do pé-direito variável criado pela cobertura. Do salão, a fruição visual da lagoa é total, graças ao pano de vidro. Nesse ambiente principal, as telas *Espantinho*, de Cândido Portinari, e *O Esporte*, de Roberto Burle Marx, se integram à arquitetura e conformam as separações entre os ambientes internos. A insolação mais forte de oeste é protegida pelos *brise-soleils*, sendo, no entanto, a integração interior-exterior garantida por uma inflexão na posição desses elementos que permite a passagem até a varanda exterior.

A Igreja de São Francisco de Assis

Dentre as obras do conjunto arquitetônico da Pamulha, a igreja – para o historiador da arquitetura Yves Bruand, a obra-prima do conjunto – é a que melhor re-

03.

PÁGINA OPUESTA

Igreja da Pampulha

no catálogo da exposição Latin American Modern Architecture since 1945, realizada no MoMA de Nova York em 1955.

04.

Pilotis do edifício do Ministério da Educação e Saúde.

Rio de Janeiro.

FOTO DO AUTOR



04.

presenta a união entre arquitetura e estrutura. Nesse projeto, o concreto armado foi intensamente explorado em suas potencialidades plásticas e estruturais. As estruturas em «cascas» de concreto vinham sendo usadas há algum tempo em programas arquitetônicos diversos, como galpões industriais e hangares, mas foi na Pampulha que tal solução foi empregada para compor um espaço destinado ao culto religioso. O edifício se implanta em uma península larga, em meio a um grande jardim projetado por Burle Marx. A tradição local de se voltar a porta dos templos para o sol nascente viria explicar a curiosa orientação da Igreja, voltada para a lagoa e não para a rua.

A Igreja é composta de uma sequência de cinco «cascas» articuladas, com diferentes alturas, sendo a maior, independente e de seção variável, a que define a nave. Sua face menor encaixa-se sob outra abóbada, conformando uma estreita abertura que projeta luz sobre o fundo do altar-mor. A cobertura do altar funde-se às outras três, menores, que abrigavam originalmente usos secundários, uma à direita e duas à esquerda do altar. A expressão estrutural da Igreja é, assim, a própria arquitetura. Com as novas possibilidades ofertadas pela tecnologia, Oscar Niemeyer projetou um edifício reconhecido pela vanguarda pela ousadia das formas e síntese espacial.

O acesso à igreja acontece entre o lago e o edifício, espaço marcado pela cruz isolada da edificação e pelo campanário, tronco de pirâmide invertido. A partir desse adro, a transição ao interior se dá sob a marquise inclinada, apoiada em delgadas colunas de ferro em «V». Sobre a portada principal, envidraçada até a altura da marquise, são utilizados *brise-soleils* que remetem aos fechamentos treliçados das igrejas barrocas e funcionam como protetores solares. Esses elementos são responsáveis por resguardar o interior e filtrar a luz solar sem, no entanto, impedir a integração visual com a lagoa, para onde se abre a nave, no nível do observador.

A Casa de Juscelino Kubitschek

A casa da família Kubitschek, com seu característico telhado borboleta, foi encomendada por JK a Oscar Niemeyer durante o período de implantação do bairro residencial. O prefeito desejava que seu investimento pessoal servisse de exemplo às famílias de Belo Horizonte, para que também construíssem suas casas de campo na Pampulha. Contemporânea das demais obras do conjunto arquitetônico, contando com jardins de Burle Marx e obras de Alfredo Volpi e Paulo Werneck, a casa ocupa um terreno de 2.800 metros quadrados com grande afastamento frontal e quintal com pomar e pavilhão de piscina.

A implantação da casa já remetia a um novo modo de morar, onde a casa não mais se colocava no alinhamento da rua, o quintal se destinava ao lazer e os blocos correspondiam a uma setorização prévia. Essa setorização, também uma novidade moderna derivada da «máquina de morar» corbusiana, apresentava-se como uma maneira de preservar a intimidade dos moradores: a área social é composta de salas de estar, jantar e jogos; a área íntima, de três quartos; e a parte de serviços, de cozinha, banheiro e dependências para empregados. A residência tem apenas um pavimento, mas explora o desnível do terreno, com ambientes em «meios níveis» entre as áreas social e íntima. A organização espacial e volumétrica do projeto segue a planta em «U», com pátio central. O volume principal, paralelo à rua e coberto pelo telhado borboleta, abriga os ambientes sociais, modulados pelas variações de altura da cobertura. Os volumes laterais abrigam, à esquerda, a área íntima da família, em um nível mais elevado, e à direita, os espaços de serviço no nível do chão. Atualmente transformada em uma casa-museu, a residência abriga peças de mobiliário adquiridas para a residência pela família Kubitschek, que viveu ali até 1945.

CONTEXTO HISTÓRICO

No momento histórico pelo qual passou a América Latina a partir da década de 1930, com a quebra da Bolsa de Valores de Nova York, em 1929, e a consequente reorganização internacional do capital, os países latino-americanos vislumbram a possibilidade de uma inédita autonomia no estabelecimento de suas

identidades nacionais, logo após os movimentos de libertação do final do século anterior e constituição de suas recém-criadas repúblicas. Inicia-se, então, o envolvimento de uma população mais ampla em um movimento cultural coletivo até este momento restrito à elite intelectual e culta. Nesta fase, marcada pela busca da construção de autonomia, ganha importância a participação da população, como se verificaria nos movimentos de superação dos problemas posteriores à Grande Depressão dos anos de 1930. José Luís Romero o confirma: «de repente, pareceu que havia muito mais gente que se movia mais, que gritava mais, que tinha mais iniciativa; mais gente que abandonava a passividade e demonstrava que estava disposta a participar como fosse na vida coletiva» (Romero, 1976, p. 319).

A fragilidade da ordem mundial, na qual a América Latina republicana havia se inserido desde os processos de independência iniciados no século XIX, seria comprovada pelo colapso do sistema capitalista a partir de 1929. A crise teria reflexos imediatos por todo o continente, embora, como alerta Halperin Donghi, «só depois da crise e, mais ainda, depois da Segunda Guerra Mundial, é que será possível medir as consequências dessas alterações nos países periféricos». De acordo com Romero, a crise traria efeitos ao continente que apontavam em mais de uma direção: «A crise de 1929 unificou visivelmente o destino latino-americano. Cada país precisou ajustar as relações que mantinha com aqueles que, no exterior, compravam-lhes e vendiam-lhes, e ater-se às condições que lhes impunham o mercado internacional: um mercado deprimido, em que os mais poderosos lutavam como feras para salvar o máxi-

mo que podia do que possuía, mesmo à custa de afogar na lama a seus amigos de ontem. Começava uma era de escassez que se advertia tanto nas cidades quanto nas áreas rurais. A escassez podia chegar a ser a fome e a morte. Mas foi, ainda, o motor desencadeante de intensas e variadas mudanças» (Romero, 1976 p. 319).

A série de reviravoltas políticas ocorridas na América Latina a partir de 1930 é extensa e demonstra como a estrutura agroexportadora de incipiente industrialização construída ao longo das décadas anteriores seria severamente abalada. Poderes que se faziam sólidos e longevos emergem dos movimentos internos às nações do continente, iniciando a construção de uma América Latina moderna, embora ainda não inteiramente democrática. Governos, não raro populistas ou ditatoriais, ascenderam rapidamente ao poder e representaram, naquele momento, respostas às insatisfações dos anos de 1920 em termos ideológicos, sociais e culturais. Carlos Sambricio aborda as alterações observadas no continente sob tais condições: «Sabemos que o crack econômico de 1929 obrigou a repensar as políticas econômicas latino-americanas, do mesmo modo que, após a Segunda Guerra Mundial, houve um segundo desvio: aqueles dois momentos estabeleceram pautas com consequências não só na economia mas na estrutura social, ao propiciar a grande imigração do campo para a cidade. Se em 1929 – ante a queda do mercado norte-americano – a baixa nos preços das exportações obrigou os organismos estatais a intervir nos mercados, a reativação significou a industrialização dos setores de consumo que já haviam aberto espaço: o açúcar, a carne, os metais ou o petróleo exigiram recursos tecnoló-

gicos para sua exploração, com o que a industrialização estendeu-se das áreas produtivas para mercados internos (fundamentalmente os núcleos urbanos), onde residia a potencial massa de consumidores. As cidades – que no passado haviam sido objeto de dinamização das economias exportadoras – converteram-se centros de consumo, de promoção de indústrias, dando-se em poucos anos uma singular transformação das mesmas. Mudaram as cidades e, sobretudo houve a ascensão de uma nova classe média que [...] requeria tanto um modo próprio de vestir quanto formas de lazer, espaços políticos ou formas de relação características, do mesmo modo que um novo conceito de moradia e de cidade» (Sambricio, 2013, p. 11).

A partir desse momento iniciam-se, na América Latina, preocupações concretas com questões como seguridade social, legislações trabalhistas, investimentos em infraestrutura, melhorias urbanísticas, planos de habitação e a criação de grandes equipamentos urbanos de lazer, esportes e educação. Iniciativas estatais neste sentido originam em muitos países latino-americanos uma forma de associação particular entre seus governos e alguns talentosos arquitetos em atividade naquele momento. Prolongando-se em geral até a década de 1960, essas parcerias resultariam num conjunto de arquiteturas no qual se inserem algumas das realizações mais relevantes no continente. Parte deste fenômeno pode ser compreendida, conforme colocado adequadamente por Sambricio, ao apontar que, na Europa, «A reconstrução, após a [primeira] guerra, eliminou a situação anterior: se os debates entre profissionais se mantiveram, após os confrontos cada país adotou uma



05.

política própria, descartando ou ignorando as pautas estabelecidas por aqueles que poucos anos antes eram seus oráculos. De algum modo se fechava um ciclo. No entanto, a continuidade com o debatido nos anos trinta na Europa não se daria neste continente, mas na América Latina» (Sambricio, 2013, p. 8).

Enquanto na Europa a tão criticada tabula rasa do urbanismo moderno buscava lidar com a reconstrução de cidades seculares destruídas pelas guerras, no continente americano ela era uma realidade que se colocava de maneira palpável. No contexto das mudanças promovidas na América Latina como efeitos reflexos da Grande Depressão, muitos dos novos governos convocam arquitetos identificados com a produção da arquitetura nova a tomar parte na construção das imagens nacionais que pretendiam projetar interna e externamente a seus países. Adrián Gorelik aponta de que modo a arquitetura se situa no conjunto das vanguardas americanas, em movimento com características locais próprias: «Aqui se tratava ainda de construir no “vazio” as condições sociais, econômicas, culturais e territoriais para tornar possível sua emergência. [...] A partir dos anos trinta, essa ambiguidade estatal se espelha na de um modernismo pronto a disputar com os setores tradicionalistas o lugar a partir do qual se construiria uma tradição, produzindo essa “paradoxal modernidade de projetar



06.

para o futuro o que tencionava resgatar do passado”. [...] Diferentemente dos casos europeus, o modernismo arquitetônico se impõe rapidamente em alguns países latino-americanos, pois consegue acertar na resposta mais eficaz à demanda que Ortega y Gasset formulou em 1930 na Argentina, organizando todo o imaginário estatal nacionalista: tinha chegado a hora em que os latino-americanos substituíam importações também na cultura» (Gorelik, 2005, pp. 28-29).

A maioria dos núcleos urbanos na América encontrava-se ainda em crescimento e expansão, processo que seria intensificado nas décadas seguintes de modo nunca visto até então. A participação requerida dos arquitetos nos estados nacionais em formação nas Américas Central e do Sul era de tal modo distinta que levaria, segundo Gorelik, à revisão da própria noção de vanguarda: «O que restaria da definição já canônica de vanguarda que Peter Bürger indicou, como o destrutivo por excelência, se a interrogássemos a partir da arquitetura, disciplina cujo sentido só pode se radicar na construção? [...] A arquitetura irrompe na década de 1930, quando tal tarefa se estende a outros planos, principalmente aos materiais e territoriais, e quando é adotada energeticamente pelo único ator que, assumindo essa necessidade, oferece os instrumentos para pô-la em prática em grande escala: o Estado intervencionista» (Gorelik, 2005, p. 19).

05.

PÁGINA OPUESTA

Cassino da Pampulha

(atual Museu de Arte de Belo Horizonte)
visto desde o terraço do late Clube.

FOTO DO AUTOR

06.

PÁGINA OPUESTA

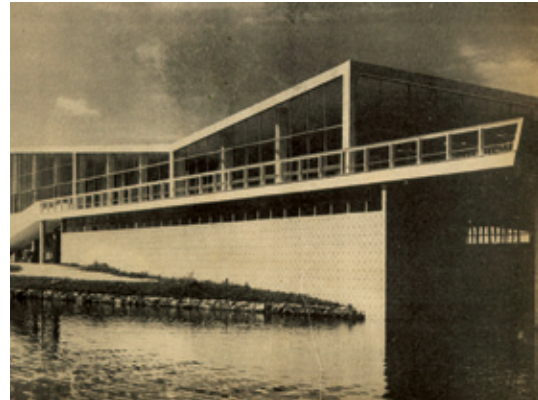
Marquise da Casa do Baile.

FOTO DO AUTOR

07.

Pampulha late Clube na década de 1940.

ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE



07.

Em termos de relações próximas de arquitetos com o poder, são notáveis os casos de Lúcio Costa, Mario Pani e Carlos Raúl Villanueva. Nascidos ou formados na Europa e filhos de diplomatas, todos viriam envolver-se politicamente de maneira natural com os governos do Brasil, México e Venezuela, países nos quais observou-se, naquele momento, a construção de arquiteturas de altíssima qualidade a partir de iniciativas estatais. Destacam-se nestes casos um apuro na integração das artes com a arquitetura e, particularmente no Brasil, a presença de intelectuais ligados à cultura ocupando cargos públicos de destaque. «A vanguarda arquitetônica não só oferecerá seu Plano ao conjunto da vanguarda, como modo de configurar o ordenado mundo moderno que ela imaginava ou pressupunha, mas também introduzirá, por definição, o ator fundamental da renovação vanguardista na América Latina: o Estado, promotor privilegiado daqueles impulsos contraditórios» (Gorelik, 2005, p. 15).

Ao contrário do que ocorrera com as vanguardas das primeiras décadas do século XX na Europa, as chamadas «vanguardas de Estado» latino-americanas não se estabelecem a partir de fundamentos ideológicos e filosóficos tão sólidos. No contexto internacional do período pós-1929, de urbanização e da construção das identidades adequadas a essas novas formas de orga-

nização nacional, a arquitetura e as novas formas de manifestação artística viriam consolidar-se na América Latina através dos governos centralizadores, em busca da superação dos antigos «senhores da terra», até então detentores do poder. A substituição da estrutura rural por uma organização urbana identificava-se com essas novas propostas culturais, que vinham agregar força às ações dos novos governantes. Não se tratavam, portanto, propriamente de rupturas no sentido de embates, mas de superação do antigo, de substituição por novas formas «modernas» de se construir uma sociedade e nações compatíveis com a nova ordem mundial. Se, como sugeriu Romero, o povo agora estava agora nas ruas, no Brasil, por exemplo, a elite cultural e intelectual da Semana de 22, mesmo que indiretamente, havia chegado ao poder. «[...] De fato, como falar de vanguarda se a principal tarefa que ela se autoatribuiu na América Latina foi a de construção de uma tradição? Essa tarefa começa a se formular nos anos vinte, preparando o terreno para o ator, que rapidamente vai se mostrar em condições de colocá-la em prática, o Estado nacionalista benfeitor que surge da reorganização capitalista pós-crise e que tem continuidade no Estado desenvolvimentista dos anos cinquenta. [...] Porque se a arquitetura pode ser pensada como polo positivo da dialética produtiva da vanguarda, a América Latina – o

08.

PÁGINA OPUESTA

Painel de Cândido Portinari.

Fachada da Igreja de São Francisco de Assis,
Pampulha.

FOTO DO AUTOR

Sul – pode ser pensada como um dos principais polos positivos em sua dialética espacial, um dos lugares privilegiados onde a construção, mais que possível, aparece como inevitável» (Gorelik, 2005, pp. 16-23).

«Não ocorreu aqui a ambição revolucionária confiada na potencialidade futura de um sujeito social – a classe operária – mas a certeza de colocar-se a serviço da ambição construtiva do Estado, o ator que assegurava o êxito da empresa, que afastava do futuro qualquer dúvida. [...] O estado latino-americano desempenhou todos os papéis em que se fragmentava o imaginário vanguardista europeu, fazendo as vezes de financista iluminado e de ator histórico privilegiado, encarregando-se das obras e satisfazendo amplamente a representação sobre o sujeito – nacional, mais que social – a que elas se destinavam» (Gorelik, 2005, p. 52).

No Brasil, os responsáveis pela construção moderna do novo estado vanguardista eram, paradoxalmente, os mesmos que promoveram uma revalorização do patrimônio colonial e barroco locais, como confirmado por Lúcio Costa em entrevista, ao dizer que «no estrangeiro, quem gosta de arquitetura moderna detesta tradição e vice-versa. Aqui foi diferente – o moderno e a tradição andavam juntos».¹

Ao tratar da arquitetura moderna promovida pelo estado no Brasil, dois nomes destacam-se: o do político Juscelino Kubitschek e o do arquiteto Oscar Niemeyer.

1. Trecho de entrevista de Jorge Czajkowski, Maria Cristina Burlamaqui e Ronaldo Brito, publicada originalmente na revista *Arquitetura*, em 1987, e reproduzida aqui a partir do livro *Encontros | Lúcio Costa*, organizado por Ana Luiza Nobre em edição de 2010, pp. 135.

Convencido do poder demonstrativo da nova arquitetura como instrumento político, em ao menos três importantes ocasiões Niemeyer seria chamado por JK para colaborar na construção de seus projetos: no início dos anos de 1940, quando prefeito de Belo Horizonte, construíram Pampulha; ao alcançar o governo do estado de Minas Gerais, em 1951, lançariam o projeto do Conjunto Governador Kubitschek, também em Belo Horizonte; eleito à Presidência da República, uma década mais tarde, voltariam a unir-se para construir, no planalto central do Brasil, sua nova capital: Brasília, um dos mais eloquentes manifestos da arquitetura moderna mundial e realização concreta da utopia preconizada pelas teorias urbanísticas modernas.

ANÁLISE COMPARATIVA

O Conjunto Moderno da Pampulha é um exemplar paradigmático e inaugural do movimento histórico descrito acima. Conjuntamente com o edifício do MESP (Ministério da Educação e Saúde Pública), no Rio de Janeiro, e com as cidades universitárias da UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), na Cidade do México, e da Cidade Universitária da UCV (Universidad Central de Venezuela), em Caracas, Pampulha é um grande exemplo da atuação das chamadas «vanguardas de Estado» latino-americanas de meados do século XX.

Quatro edifícios de uso público compõem o Conjunto da Pampulha – o Cassino (hoje Museu), a Casa do Baile, a Igreja de São Francisco e o late Clube – além da Casa de JK, hoje transformada em museu. A relevância da obra





09.

amplifica-se quando analisada do ponto de vista de conjunto. Implantados em pontos estratégicos das bordas do espelho d'água formado pela Lagoa da Pampulha, os edifícios estabelecem entre si e com a paisagem circundante uma relação de profunda sinergia, destacando a presença de cada um deles e valorizando a paisagem ao redor. A riqueza e variedade de situações criadas pelo diálogo entre arquiteturas e natureza ali estabelecido fazem com que os edifícios e o contexto se potencializem mutuamente, ampliando sua escala aparente e sua importância na história da arquitetura mundial. A síntese entre a funcionalidade dos edifícios e a organicidade adotada na implantação e relação com o contexto que se observa no Conjunto Moderno da Pampulha consistiu, assim, aporte considerável à mentalidade vigente no meio da arquitetura moderna quando de sua construção, nos anos de 1940. Negando o menosprezo ao entorno que caracterizava boa parte da arquitetura naquele momento, Pampulha pode ser considerada manifestação pioneira ao estabelecer uma profunda interrelação entre arquitetura e contexto, um dos motivos da visibilidade imediata obtida pelo conjunto no campo da arquitetura. A originalidade e singularidade do Conjunto Moderno da Pampulha destaca-se em relação a outros conjuntos construídos mesma época.

Tratando-se de obras anteriores, seria possível talvez compará-lo em originalidade com o Parc Güell, de Antoni

09.

Casa de Juscelino Kubitschek.

Pampulha.

FOTO DO AUTOR

10.

PÁGINA OPUESTA

Campus da UNAM.

Cidade do México.

FOTO DO AUTOR

Gaudí, inaugurado duas décadas antes, muito embora o parque de Gaudí seja muito mais marcante pela intervenção realizada no contexto pelo arquiteto do que pelo estabelecimento de uma relação delicada com esse mesmo contexto, como ocorre em Pampulha. Em termos de obras posteriores, o edifício do MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro, projetado por Affonso Eduardo Reidy e inaugurado 25 anos depois, guarda alguma semelhança com o Museu da Pampulha, embora no caso carioca trate-se de um edifício isolado e sua relação com a paisagem seja distinta da multiplicidade de situações que se vê na Pampulha. Semelhante com a implantação do Museu da Pampulha é aquela da Sydney Opera House, projetada por Jørn Utzon e construída entre 1958 e 1973. Ambos os edifícios são implantados em promontórios que avançam em um espelho d'água de modo a estabelecer uma situação de protagonismo do edifício e sua relação com a imagem refletida na água. Como distinções, além do porte do edifício, é notável o fato da Sydney Opera House não fazer parte de um conjunto, além de estar localizada em contexto urbano bem mais denso e menos bucólico que aquele do Conjunto Moderno da Pampulha. Em termos de originalidade projetual – e guardadas as devidas distinções de tempo e localização – exemplo que se aproxima do impacto mundial causado por Pampulha em meados do século XX é o Parc de La Villette, projeto de Bernard Tschumi em



10.

Paris no qual se reconhece a estratégia de organização urbana, ao deslocar o foco da natureza para a cultura, em abordagem tão pertinente ao final do século XX quanto Pampulha no momento de sua construção.

Como manifestação de iniciativas governamentais visando a construção de identidades nacionais e a modernização através da mobilização de arquitetos e artistas para criação de obras exemplares – fenômeno observado em diversos países da América do Sul e Central após 1930 – Pampulha insere-se em um grupo de obras representado, por exemplo, pelo campus da UNAM (Universidade Nacional Autónoma de México) e pela Cidade Universitária de Caracas, ambos presentes na Lista do Patrimônio Mundial. Pode ainda ser cotejada paralelamente com o edifício do MESP (Ministério da Educação e Saúde Pública), no Rio de Janeiro, que se encontra na lista indicativa brasileira do Patrimônio Mundial. Todas estas são obras nas quais a integração entre a arquitetura e as demais artes destaca-se como fator fundamental.

Em relação ao edifício do MESP, Pampulha tem em comum o uso dos novos preceitos da arquitetura moderna – estrutura independente, planta livre e vedações autônomas – além das características mais peculiares de utilização dos azulejos de feição portuguesa em painéis integrados à arquitetura, o uso de materiais locais e a adoção de artefatos de proteção solar, os *brise-soleils*. Como

distinção óbvia, além da situação urbana – central no caso do MESP e periférica na Pampulha – a própria escala e o uso da edificação, uma vez que o MESP se trata de um edifício vertical de uso institucional e de escritórios. Por sua datação e ampla divulgação, pode-se considerar que ambas as obras exerceram grande influência na atuação posterior não apenas de arquitetos, mas também de governantes latino-americanos, interessados em alcançar unidade nacional e visibilidade internacional.

Há relações com a Pampulha também nas obras das cidades universitárias construídas para a UNAM, na Cidade do México e a UCV, em Caracas, na Venezuela. De modo geral, as três obras relacionam-se por serem iniciativas governamentais que tinham como intuito a construção de uma modernidade própria aos países latinoamericanos e por alcançarem, cada uma à sua maneira, fusões dos preceitos iniciais da arquitetura moderna com as culturas próprias de seus países. Obra seminal no sentido de integração das artes na arquitetura e anterior aos *campi* da UNAM no México e da UCV em Caracas, Pampulha destaca-se ainda pela atuação exclusiva de artistas brasileiros, em contraste com o internacionalismo presente, por exemplo, nas obras da UCV, reforçando a possibilidade concreta de uma manifestação de cunho propriamente brasileiro alcançar caráter universal, como ocorre no Conjunto Moderno da Pampulha.

Carlos Raúl Villanueva, em escrito presente em seus *Textos escogidos* (publicados em 1980), destaca como as primeiras realizações da arquitetura moderna brasileira, onde Pampulha se inclui, foram profundamente influentes no meio arquitetônico latino-americano daquele período: «Da tradição barroca, da rapidez com que ocorre o processo de construção da influência direta de Le Corbusier, surge a arquitetura generosa, cortante em suas decisões, do Brasil. Esse tipo de inflação formal que nos apresentam as crônicas da arquitetura contemporânea brasileira, com seu brilho e audácia descomunais, não poderiam ter se dado senão no clima (e não me refiro apenas ao cultural) deste país gigantesco. Lembro-me da atuação brilhante e influência poderosa entre os arquitetos brasileiros do mestre Lúcio Costa, do talento incomensurável de Niemeyer, o gosto e equilíbrio das obras do tão lembrado Affonso Reidy e eu gostaria de insistir principalmente nas esplêndidas realizações paisagísticas de Roberto Burle Marx. [...] É difícil dizer até que ponto os jardins e parques de Burle Marx são autêntica arquitetura. Em todo caso, há que estar de acordo que são espaços. Espaços às vezes em função da arquitetura a às vezes espaço em si fechado: não com paredes e tetos, naturalmente, mas com verde, com árvores e flores, água e pedra, e, mais que espaço fechado, se trata de espaço composto, ordenado com uma intenção de seqüência visual ou conformação psicológica. Para quem tenha visto os esboços do paisagista brasileiro não há dúvida de que ele trabalha como um pintor ou escultor. A determinação das cores e seleção de essências estão em função de um desenho preconcebido que é em si uma obra pictórica.

Em função da arquitetura –arquitetura, pintura e escultura eles mesmos –, os parques de Burle Marx constituem uma forma de renovar, com vocabulário novo, a antiga linguagem da síntese das artes» (Carlos Raúl Villanueva, 1965, apud. Aguedita Coss).

Percebe-se a interlocução criada entre as três obras no sentido da construção, ou redescoberta, das identidades modernas então em formação no Brasil, no México e na Venezuela. Naquele momento os três países – sendo Brasil o pioneiro – conseguiram com melhores resultados apresentar respostas locais que aprofundassem a pesquisa da arquitetura moderna iniciada nos anos vinte na Europa. Foram superadas em tais obras, talvez pela primeira vez, a neutralidade e indiferença ao sítio tantas vezes criticada nas primeiras realizações do que se convencionou chamar «estilo internacional».

Cabe ainda perceber a maior relação com o contexto urbano e paisagístico estabelecida pelo Conjunto Moderno da Pampulha em relação aos *campi* mexicano e caraquenho. O ensimesmamento característico das cidades universitárias de meados do século XX, constituídas como «ilhas» no interior do contexto urbano, coloca-se em claro contraste com a relação aberta com a paisagem estabelecida pelo conjunto da Pampulha.

Tratando-se de obra não listada pela UNESCO, é possível ainda a comparação, em contexto geográfico próximo, com as igrejas projetadas pelo arquiteto Eladio Dieste nas cidades de Atlântida e Durazno, ambas no Uruguai. Tanto nos projetos uruguaios quanto em Pampulha é notável a exploração da tectônica da construção tanto como expressão plástica quanto na con-

formação dos espaços arquitetônicos, resultando em unidade de grande valor. Embora se distingam pelo tipo de material empregado – concreto na Pampulha e estruturas parabólicas de tijolos armados em Dieste – as três obras compartilham entre si o fato de representarem avanços tecnológicos consideráveis nos contextos e momentos em que foram realizadas, sendo referências para obras posteriores.

A criação de Pampulha, em princípios dos anos de 1940, representa um momento histórico de crescimento das cidades latino-americanas e de suas populações, em geral vindas de áreas rurais. Na América, as cidades cresciam como nunca e os modelos urbanos europeus surgidos desde a virada do século XX vinham sendo adotados em inúmeras situações. Neste sentido, a Pampulha pode ser abordada comparativamente com Brasília, representando tais exemplos expressões dos dois extremos das propostas urbanísticas modernas: Pampulha como bairro do tipo cidade-jardim e Brasília como concretização máxima da utopia moderna, tipo *Ville Radieuse*. Pampulha, cidade-jardim ideal, baseia-se na ocupação por residências unifamiliares e grandes áreas verdes em um bairro dotado de equipamentos de lazer e apoio, com baixa densidade e baixa altura. Brasília, por sua vez, preza pelo zoneamento setorial de usos, organização em unidades de vizinhança – as superquadras – e negação da rua-corredor tradicional em virtude dos grandes espaços públicos verdes. Como possíveis meios-termos entre os dois exemplos acima, poderiam ser mencionadas duas obras presentes na Lista do Patrimônio Mundial. A primeira é a *White City* de Tel-Aviv, em Israel, planejada entre as décadas

de 1930 e 1950 por Sir Patrick Geddes, e que tem como base os princípios do planejamento orgânico moderno. Também a reconstrução de Le Havre por Auguste Perret, nas décadas de 1940-50, é uma obra que representou em seu momento e contexto um avanço pioneiro na arquitetura e planejamento urbano modernos. Como Pampulha, destaca-se em Le Havre a exploração inovadora do potencial de utilização do concreto armado em um conjunto urbano edificado a partir da concepção de um único arquiteto.

Em contexto geográfico mais próximo, outros exemplos de projetos ou expansões urbanas contemporâneas à Pampulha são ainda o aterro e criação do Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro, com projeto paisagístico de Roberto Burle Marx, e os planos de expansão de Bogotá, que por um período teve a coordenação de Le Corbusier e da equipe do ateliê da Rue de Sèvres.

A nova concepção paisagística proposta por Roberto Burle Marx no tratamento de jardins continua única no mundo, embora em aspectos não formais – abordagem ecológica, valorização da flora local – tenha influenciado outros paisagistas em várias partes do mundo. No que tange à expressão formal e plasticidade, a maneira como Burle Marx usa os espécimes vegetais para criar composições artísticas é de difícil comparação, sendo Pampulha por excelência o *locus* de sua originalidade. Na Lista do Patrimônio Mundial temos vários exemplos de jardins geométricos, de tradição francesa, como Versailles, ou aqueles em Aranjuez, ou de tradição inglesa, mimeses da natureza, como os jardins de Carlton (Melbourne), mas nenhum com as características tropicais que Burle Marx tão bem soube exprimir.



11.

Como exemplo arquitetônico de escala modesta e cotidiana, os edifícios da Pampulha podem ser comparados isoladamente com a Schröderhuis, de Gerrit Rietveld; com a casa de Luis Barragán, na Cidade do México; e com a Villa Tugendhat, de Mies van der Rohe, em Brno. Embora o Conjunto Moderno da Pampulha, na relação que estabelecem os edifícios entre si e com a paisagem em que se situam, adquira uma escala propriamente urbana, cada um deles, à exceção do Cassino/Museu, têm dimensões modestas. Também à parte o Museu, âncora e primeiro edifício concebido para Pampulha, e à Casa JK, os edifícios do salão do late Clube, da Igreja e da Casa do Baile possuem programas bastante simples, podendo inclusive serem interpretados quase como *follies* temáticos – esportivo, litúrgico e de lazer –, o que de certo modo permitiu a liberdade criativa e formal que Oscar Niemeyer tão bem soube explorar na ocasião. Carlos Eduardo Comas, no livro *Igreja da Pampulha: Restauro e Reflexões*, corrobora tal interpretação: «Niemeyer reelabora o circuito de folias com um panorama de tipos de habitação em diversos tipos de relação com seus terrenos e suas praças: cabana, barco e vila-belvedere, a casa com pátio interno e quintal que é unidade multiplicável de bairro-jardim, a casa de campo compacta e solta no parque, o palácio de aluguel e o pequeno templo».

Neste sentido, parece pertinente a comparação destes edifícios, com a Schröderhuis, de Rietveld, ou com a Villa Tugendhat, de Mies, visto que também estas são manifestos não apenas artísticos, mas tecnológicos e históricos. Distintas entre si, mas de certo modo análogas, são todas obras que apontam para modos de vida que buscavam se estabelecer quando se sua realização. Poder-se-ia cotejar a Casa de JK na Pampulha também com a Casa de Barragán na Cidade do México, embora, no caso do mexicano, a abordagem dialética do contraste entre vivenda privada e cidade e o tratamento poético dos espaços privados cotidianos diga mais do modo de vida personalíssimo de Barragán do que de um modelo a ser seguido, como em Pampulha. Outro aspecto que acaba por diferenciar o Conjunto Moderno da Pampulha de tais obras é o seu caráter público, distinto tanto do âmbito íntimo da casa do mestre mexicano quanto do luxo privado característico do projeto de Mies, em Brno. Embora também quatro das cinco obras da Pampulha apresentem pequena escala, não alcançam certamente a microescala da realização de Rietveld na Schröderhuis.

Como última correlação com outras obras de pequena escala, pode-se ainda comparar a Igreja de São Francisco na Pampulha com a Igrejinha de Nossa Senhora de Fátima, localizada na Superquadra 308 Sul, em Brasília. Também de escala singela, a igreja de

11.
PÁGINA OPUESTA

Campus da UCV.

Caracas, Venezuela.

FOTO DO AUTOR

12.

Igreja de Nossa Senhora de Fátima.

Brasília.

FONTE: WIKICOMMONS



12.

Brasília caracteriza-se por sua estrutura arrojada e por seu revestimento em azulejos de tons de azul e branco, neste caso, criados pelo artista Athos Bulcão. Como distinções, a Pampulha certamente apresenta maior apuro plástico e sofisticação que a pequena igreja de Brasília, o que é facilmente compreensível: em meio à construção de uma capital tal obra ficou decerto relegada a um segundo plano de importância, enquanto na Pampulha as cinco obras do Conjunto Moderno eram protagonistas e responsáveis pelo sucesso da iniciativa.

São ainda inevitáveis as referências a dois projetos de Le Corbusier em especial, embora outras mais fossem possíveis. A Villa Savoye mostra grande relação principalmente com o edifício do Cassino, e a Maison Errázuriz, não executada, parece inspirar os telhados borboleta que caracterizam o salão do late Clube e a Casa de JK, como confirma Danilo Matoso Macedo, no livro *Matéria da Invenção*: «Apesar do telhado em asa de borboleta ter seu precedente na casa Errázuriz de Le Corbusier, é consenso que trata-se de solução notabilizada pelo late Clube e pela residência de JK às margens da lagoa» (Macedo, 2008, p. 167).

Como ícone urbano do período moderno, adotado popular e institucionalmente como símbolo da cidade em que se situa, a Pampulha pode ser considerada lado a lado com a Sydney Opera House, de Jørn Utzon, adotada

como símbolo daquela cidade Australiana, de modo semelhante com o que ocorre com a Igreja de Niemeyer em Belo Horizonte. As linhas claras e inovadoras da Igreja da Pampulha têm sido, desde sua construção, apropriadas não apenas como símbolo oficial representativo da cidade de Belo Horizonte e em peças de divulgação turística, mas também popularmente em inúmeras logomarcas que possuam qualquer relação com os termos «Pampulha» ou «Belo Horizonte». Pode-se dizer, sem muito receio, que as curvas da Igreja da Pampulha são hoje para Belo Horizonte como o Pão de Açúcar e o Corcovado para o Rio de Janeiro ou a Torre Eiffel para Paris: ícones populares livremente apropriados e reconhecidos por toda a população, por mais grosseira ou simplista que seja a representação gráfica utilizada.

Embora pareça questão de menor importância, o reconhecimento e a apropriação espontânea por parte da população não devem ser menosprezados. A inclusão do Conjunto Moderno da Pampulha na Lista do Patrimônio Mundial não faria sentido algum se os próprios habitantes de Minas Gerais não o considerassem efetivamente como sendo seu patrimônio, no sentido mais amplo do termo. ■

RECIBIDO: 15 de septiembre de 2014

ACEPTADO: 2 de diciembre de 2014

BIBLIOGRAFÍA

- BRUAND, Y. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CARPENTIER, A. «América ante la joven literatura europea». In: *Alejo Carpentier: La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y outros ensayos*. Siglo XXI Editores: México, 1981.
- COMAS, C. E. «Pampulha e a Arquitetura Moderna Brasileira». In: Finguerut, S. e M. Castro. *Igreja da Pampulha: restauro e reflexões*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.
- COSS, A. *Villanueva, Umbral de un descubrimiento paisajista*. Caracas: COPRED, 2009.
- DONGHI, T. H. *História da América Latina*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- FRAMPTON, K. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 470 p.
- GORELIK, A. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- MACEDO, D. M. *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955*. Brasília: Câmara dos Deputados, 2008.
- ROMERO, J. L. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- SAMBRICIO, C. (ed.). *Ciudad y vivienda en América Latina 1930-1960*. Madrid: Lampreave, 2013.