

## 1 INTRODUÇÃO

Esta tese tem por objeto a construção política e cultural do tempo histórico na modernização de Belo Horizonte, no período de 1940 a 1945, e investiga, a partir da análise interpretativa da criação do conjunto arquitetônico da Pampulha e do Museu Histórico de Belo Horizonte (MHBH), na administração municipal de Juscelino Kubitschek, as condições sócio-históricas em que se desenvolveu o processo constitutivo das noções de identidade nacional e patrimônio cultural, e da consolidação da arquitetura moderna brasileira (1917-1945). O ideário moderno fundamentou a construção emblemática do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro (1936-1943), e a implantação do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, por Rodrigo Melo Franco de Andrade (tendo Lucio Costa como colaborador), a partir do anteprojeto de Mário de Andrade, de 1936<sup>1</sup>, durante o Estado Novo. Considera-se que a criação e construção simultânea do Grande Hotel de Ouro Preto e do Museu da Inconfidência, e a criação e construção, também simultâneas, da Pampulha (1942-1943) e do Museu Histórico de Belo Horizonte (1941-1943) - objetos centrais deste trabalho -, apontam para a mesma estratégia de operar com uma dupla temporalidade dentro de um projeto de modernização.

A cidade de Belo Horizonte, no projeto político desenvolvimentista empreendido por Juscelino Kubitschek, tem, por um lado, a construção do futuro, expandindo a cidade para o norte e criando um bairro contendo um singular complexo de turismo e lazer, com uma nova linguagem arquitetônica criada por Oscar Niemeyer. Por outro lado, a construção do passado, mediante a criação de um lugar de memória urbana, sediado num casarão remanescente do antigo Arraial Bello Horizonte, povoado que deu lugar à capital republicana planejada em finais do século XIX. Essa dupla temporalidade permite definir o período como 'tempo histórico' (KOSELLECK, 2006), na medida em que a dimensão temporal do passado entra em relação de reciprocidade contínua com a do futuro. A investigação das formas de expressão e a

---

<sup>1</sup> Na direção do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, Mário de Andrade elaborou, em 1936, o Anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPAN). Em 1937, Rodrigo Melo Franco de Andrade incluiu o termo "Histórico", passando o órgão a ser designado pela sigla SPHAN - Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ver GUEDES, 2000, p. 53.

construção social e política da temporalização de duplo sentido constitui tarefa central desta tese. Trata-se de um tempo significativo de renovação no país que traz questões relevantes para pensar, historicamente, as relações entre política, arquitetura, identidade e memória, dentro de uma perspectiva contemporânea.

Embora o recorte temporal deste estudo é do período de 1940 a 1945, o reexame crítico e interpretativo da memória histórica da criação da Pampulha e do Museu Histórico de Belo Horizonte nos remete ao período de 1937 a 1945 e à ideologia que inspirou o Estado Novo, analisada a partir de um conjunto de características, ainda que seu perfil doutrinário não tenha uma unidade específica (OLIVEIRA, 1982). A análise das convergências e diferenças, das tensões entre as ideologias do modernismo, do nacional-estadismo do governo de Getúlio Vargas, e do desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek e das relações entre o Estado e os principais atores do campo arquitetônico, em consolidação no país, naquele período, pode ajudar na compreensão do sentido histórico-cultural da arquitetura moderna na contemporaneidade, particularmente da Pampulha. A análise também amplia o entendimento sobre a função das instituições de memória – órgãos de patrimônio e museus – na cultura urbana de diferentes temporalidades.

A releitura crítica do moderno contempla o contexto social e histórico de seu surgimento. Evitam-se, desse modo, os juízos redutores ou anacrônicos que marcaram a crítica arquitetônica pós-moderna a partir dos anos de 1970, ou o risco de sempre reafirmar irrefletidamente a história dos vencedores, na perspectiva unilateral do grupo dominante de intelectuais que protagonizou o modernismo e escreveu grande parte da historiografia da arquitetura no Brasil. Como foi possível, no interior de um regime ditatorial, marcado por uma modernização conservadora, fazer valer as proposições éticas e estéticas do modernismo é a pergunta que nos motiva a realizar este estudo investigativo. Num momento em que a Pampulha tem sua importância discutida e que requer novas diretrizes para sua preservação, considera-se pertinente compreendê-la como construção social e histórica, identificando o contexto de sua criação e reavaliando seu significado, no tempo, como patrimônio cultural e como expressão simbólica.

Considerando que as temáticas da identidade nacional e da valorização do passado colonial barroco como patrimônio cultural são indissociáveis do projeto moderno ou do movimento chamado modernismo, pretende-se examinar os conceitos na produção e tentativa de legitimação e assimilação da arquitetura moderna brasileira (1936-1945), bem como nas formulações de diretrizes políticas de preservação do patrimônio cultural, no âmbito federal. Pretende-se também compreender por que e como um grupo de intelectuais, por meio da arquitetura e da criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), engendrou politicamente, no Estado Novo, a imagem “universalizante” de um Brasil a um só tempo tradicional e moderno, e de que modo Juscelino Kubitschek deu continuidade a esse projeto, como prefeito de Belo Horizonte, que tem a Pampulha como prelúdio e que culmina com a construção de Brasília.

Em síntese, este estudo analisa principalmente as relações entre o discurso político de modernização – de Juscelino Kubitschek – e sua ação concreta materializada pela arquitetura moderna de Niemeyer, na criação do Museu Histórico. Considera-se que a análise da experiência que une estética e política, arquitetura e história, identidade e memória na construção do tempo histórico no processo de modernização de Belo Horizonte contribui para uma compreensão mais ampla da formação e do movimento contínuo da cultura brasileira e de suas representações.

## 1.2 Justificativa

O empreendimento do trabalho investigativo que consubstancia esta tese se justifica:

a) pela permanência da dimensão de identidade simbólica da Pampulha no tempo e a necessidade de uma reflexão que subsidie critérios e diretrizes na orientação de políticas urbanas capazes de revalidar e promover seu uso e significado como bem cultural de Belo Horizonte;

b) pela necessidade de discutir os conceitos de identidade, memória e historicidade na revisão crítica do modernismo arquitetônico da capital mineira;

c) pela necessidade de repensar o moderno como patrimônio cultural, contribuindo para sua conservação, documentação e preservação;

d) pela inexistência de trabalhos teóricos que abordem específica e profundamente, na atualidade, a dimensão política da arquitetura moderna e a estratégia da dupla temporalidade – construção do passado e do futuro – operada pelos atores do modernismo vinculados ao Estado, particularmente na experiência de Belo Horizonte, levada à cabo por Juscelino Kubitschek em parceria com Oscar Niemeyer.

A Pampulha é uma realização primordial, a gênese, um prelúdio do que viria a ser, anos mais tarde, com a construção monumental de Brasília, a expressão concreta da ideia social e cultural construída de nação moderna e de país do futuro, o que ainda perdura no imaginário e na memória social brasileira. A análise da criação do Museu Histórico de Belo Horizonte ilumina o papel dos museus como lugares de memória e identidade, e que está no centro dos debates contemporâneos sobre as cidades e seus significados no tempo.

Por se tratar da construção política da identidade nacional e do instituto do patrimônio cultural no Brasil, a partir da análise do ideário moderno expresso pela arquitetura, pela criação do SPHAN e pela criação de museus como lugares de

memória urbana, este trabalho foi desenvolvido à luz da abordagem da história social da cultura, que entende a arquitetura e a cidade como fatos culturais e sociais, considerando seu aspecto simbólico, trabalhando com os conceitos e categorias de modernidade, temporalidade, tradição, patrimônio, identidade e memória.

A análise adota métodos históricos de pesquisa documental, na análise de documentação primária, bibliográfica, com ênfase nos jornais/revistas, e edifícios como documentos/monumentos, de modo a alcançar os seguintes objetivos:

1. investigar o tempo da modernização de Belo Horizonte nos anos de 1940 como 'tempo histórico', a partir da expressão do passado e do futuro na experiência arquitetônica e política, no âmbito local e nacional;
2. reexaminar criticamente a criação e o significado do conjunto arquitetônico da Pampulha no tempo;
3. analisar as relações entre Estado e arquitetura como representação na experiência moderna brasileira, especificamente em Belo Horizonte;
4. repensar a função social e simbólica da arquitetura como patrimônio cultural, e o papel das instituições de memória na cultura urbana e no processo de renovação política e estética que marcaram a primeira metade do século XX e continuam a constituir relevante questão na contemporaneidade;
5. repensar as relações - polemizando conceitos - entre política, ética e estética; memória e história; tradição e modernidade; entre a arquitetura como expressão e consciência simbólica e histórica das cidades;
6. contribuir na fundamentação de critérios conceituais, operativos e metodológicos que orientem ações democráticas e integradas; planejamentos urbanos que contemplem a documentação, a conservação e a preservação dos bens culturais modernos, a partir da revisão crítica do modernismo brasileiro, da importância da Pampulha e suas especificidades.

No capítulo 2, levanta-se a questão da periodização e o sentido de historicidade, abordando a relação entre passado e futuro na história moderna, a partir da análise da relação entre realidade histórica e linguagem, tomando-se como base o conceito de Reinhart Koselleck de “tempo histórico”, que se constitui entre a experiência e a expectativa. Os conceitos de modernidade, modernização e modernismo são elucidados, e a formação da cidade moderna é analisada em sua gênese que se fundamenta no racionalismo decorrente da renovação científica do século XVII. Neste capítulo, discutem-se os reflexos desse processo na consciência histórica e na noção de temporalidade com as quais operamos na contemporaneidade, e as afinidades e heranças existentes entre o legado urbano renascentista e as cidades planejadas no século XX, entre elas Belo Horizonte.

No Capítulo 3, estuda-se a formação e a expressão cultural do ideário que fundamenta o modernismo no Brasil, tido como um movimento múltiplo, de manifestações multi-direcionais. O movimento moderno é contextualizado historicamente, a partir de suas relações com as condições e os políticos do princípio do século XX, e é analisado a partir da cultura político-nacional do Estado Novo. Destaca-se a participação dos intelectuais do movimento moderno, que se tornaram atores no processo de construção de uma identidade nacional, com base na revalorização da tradição colonial, das cidades barrocas, da arte popular e na liberdade criadora, em consonância com as discussões estéticas internacionais, principalmente ligadas às vanguardas artísticas europeias. São analisadas as relações entre o ideário modernista, a consolidação do campo arquitetônico e da arquitetura moderna - mais especificamente -, e da criação do SPHAN, com a participação de Lucio Costa.

O Capítulo 4 examina os aspectos da política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek que envolvem a vida econômica e social, dando ênfase na cultura de modernização que tem a Pampulha como expressão e símbolo de uma nação moderna imaginada. A formação e a expansão urbana da região da Pampulha e a força simbólica da ‘nova arquitetura’ presente nos edifícios de Oscar Niemeyer são abordados ao lado dos modelos urbanísticos modernos aplicados na implantação dos bairros São Luiz (Pampulha) e Cidade Jardim, e a sua repercussão no cenário

internacional, o que retoma a questão da suposta identidade nacional. A Pampulha é considerada como expressão do futuro que, na modernização de Belo Horizonte, tem uma relação de reciprocidade com a expressão do passado e da memória histórica materializada pelo Museu Histórico de Belo Horizonte, objeto de análise do próximo capítulo.

O capítulo 5 apresenta o Museu Histórico de Belo Horizonte (MHBH) como o lugar de memória que constrói institucionalmente o passado, segundo as diretrizes conceituais do SPHAN, num processo que revela afinidades e tensões, e como foi implantado sincronicamente com o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, sob o regime ditatorial do Estado Novo. O MHBH teve a função estratégica, como vários outros museus, monumentos, edifícios e cidades no país, de promover um sentido comum de posse e identidade coletiva, de reconstituir e glorificar um passado de uma jovem cidade que se pretende modernizar. A espacialização do tempo histórico presente na inserção urbana do antigo casarão, objeto principal de seu acervo, são referenciados ao lado do bairro de concepção modernista – Cidade Jardim –, na narrativa organizada cronologicamente no percurso da primeira e emblemática exposição realizada em sua inauguração e no projeto de expansão solicitado por seu organizador, Abílio Barreto, endossado por Juscelino Kubitschek. O local deveria abrigar o tempo presente, o porvir e o crescimento da cidade do futuro: a própria história em movimento, a reciprocidade entre passado e futuro, a relação entre experiência vivida e horizonte de expectativa.

## **2 MODERNIDADE E *TEMPO HISTÓRICO*: A EXPRESSÃO SIMBÓLICA DO PASSADO E DO FUTURO NA EXPERIÊNCIA POLÍTICA, ARQUITETÔNICA E URBANA**

### **2.1 A questão da periodização e o sentido de historicidade**

Esta tese trabalha com o conceito de *tempo histórico* e as orientações metodológicas decorrentes definidas pelo historiador alemão Reinhart Koselleck em suas pesquisas e teses dedicadas à investigação da história dos conceitos (*Begriffsgeschichte*) e suas consequências, quando articuladas na forma de teoria da história (*Historik*). Os ensaios que compõem o livro *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos* constituem uma síntese das perspectivas da história conceitual e da teoria da história; ao mesmo tempo, do percurso historiográfico do autor que, dedicado ao estudo da linguagem, assinala e conforma as transformações que formaram a modernidade europeia na passagem do século XVIII para o XIX.

Por contemplar a relação entre passado e futuro na história moderna, a partir da relação entre linguagem e realidade histórica, consideram-se pertinentes as categorias conceituais de Koselleck como base teórica das reflexões e metodologias utilizadas na realização deste trabalho, partindo da premissa de que a arquitetura moderna pode ser definida como uma linguagem e que o tempo do modernismo e da modernização de Belo Horizonte nos anos de 1940 se forma, na experiência brasileira, na correlação entre passado e futuro. A leitura semiológica da arquitetura a define como linguagem, na medida em que é considerada um conjunto de signos, com normas e unidades, um discurso composto de dois eixos fundamentais: o *paradigmático* e o *sintagmático*, com base no método semiológico proposto por Roland Barthes (1971 s.p.): Na arquitetura, o paradigma (ou sistema) consiste nas “variações de estilo de um mesmo elemento de um edifício, diferentes formas de telhados, sacadas, entradas, etc” e o sintagma consiste no “encadeamento dos pormenores no nível do conjunto do edifício.”

Segundo Koselleck, o *tempo histórico* se constitui na medida em que a dimensão temporal do passado entra em relação de reciprocidade contínua com a dimensão temporal do futuro, como esclarece Jasmin (2006, p. 9-12):

O tempo, aqui, não é tomado como algo natural e evidente, mas como construção cultural (grifo nosso) que, em cada época, determina um modo específico de relacionamento entre o já conhecido e experimentado como passado e as possibilidades que se lançam ao futuro como horizonte de expectativas.”

(...) Por isso mesmo, a história deve ser apreendida em sua própria historicidade, constituindo um objeto da reflexão teórica destinada a conhecer os seus limites e as suas consequências.

Para o estudioso da linguagem, da semântica dos tempos históricos e da história dos conceitos, esta é considerada “como um conjunto de fatos do passado, como dimensão existencial, concepção e conhecimento da vida que permitem sua inteligibilidade”, que está diretamente relacionada à linguagem como produto cultural de certas sociedades em um certo tempo; daí a relevância de se apreender a própria historicidade na construção da consciência ou da compreensão da história.

A cronologia, considerada pelo autor como ciência auxiliar, responde às questões sobre datação, anulando diferenças entre inúmeros calendários e medidas de tempo utilizados ao longo da história, reunindo-os num único tempo universal, regido segundo nosso sistema planetário e calculado segundo as leis da física e da astronomia. Esse tempo único, natural, passa a ter o mesmo valor para todos os habitantes da Terra. Analogamente, define-se o tempo biológico do homem, que varia de modo bastante limitado, segundo os recursos da medicina. Para Koselleck, esse pressuposto natural contido na divisão do tempo adotada será estranho à investigação da co-incidência entre história e tempo:

Quem busca encontrar o cotidiano do tempo histórico deve contemplar as rugas no rosto de um homem, ou então as cicatrizes nas quais se delineiam as marcas de um destino já vivido. Ou ainda, deve evocar na memória a presença, lado a lado, de prédios em ruínas e construções recentes, vislumbrando assim a notável transformação de estilo que empresta uma profunda dimensão temporal a uma simples fileira de casas; que observe também o diferente ritmo dos processos de modernização sofridos por diferentes meios de transporte, que, do trenó ao avião, mesclam-se, superpõem-se e assimilam-se uns aos outros, permitindo que se vislumbrem, nessa dinâmica, épocas inteiras. (KOSELLECK, 2006, p. 14)

A universalidade de um tempo mensurável e natural, mesmo que ele tenha uma história própria, não pode ser traduzida para um conceito de tempo histórico. O *tempo histórico*, esclarece Koselleck (2006, p. 14), “caso tenha mesmo um sentido próprio como conceito, está associado à ação social e política, a homens concretos que agem e sofrem as consequências de ações, instituições e organizações.” (grifo nosso)

A hipótese principal trabalhada pelo autor é “que no processo de determinação da distinção entre passado e futuro, ou, usando-se a terminologia antropológica, entre experiência e expectativa, constitui-se algo como *tempo histórico*”. A necessidade de formular a pergunta sobre o tempo histórico num estudo comprometido com circunstâncias históricas poderia ser questionada. Mesmo assim, esclarece Koselleck (2006, p.13) que “*a datação exata é imprescindível para que se possa organizar e narrar esse conteúdo constituído de eventos*”. A datação correta e demarcada não é, entretanto, suficiente para determinar a natureza do ‘tempo histórico’; se torna apenas um pressuposto, e conclui-se que ela e a periodização são necessárias para uma narrativa histórica, mas não suficientes, considerando a porosidade e dinâmica da narrativa.

Os estudos do autor evidenciam o fato de que, à medida em que o homem experimentava o tempo como inédito, como ‘um novo tempo’ moderno, o futuro lhe parecia mais desafiador. Historicamente, considerando a experiência subjetiva, o futuro parecia pesar aos contemporâneos por ele afetados, porque um mundo técnico e industrialmente formatado concede ao homem períodos de tempo cada vez menores. Assim, o futuro pode assimilar novas experiências, adaptando-se a alterações que se dão de maneira cada vez mais rápida. Dessa maneira conclui que esse se dedicou a estudar a linguagem e as transformações que formaram a modernidade europeia na passagem do século XVIII para o XIX. Nessa perspectiva, a modernidade traz uma aceleração na temporalização da história.

A questão da temporalidade é central para a teoria da história e deve ser considerada com a devida atenção em qualquer narrativa histórica. José Carlos Reis (2008), a partir da distinção entre o tempo físico e o filosófico, aponta para a

possibilidade da produção, pelo historiador, de um terceiro tempo mediador entre o tempo da natureza e o tempo da consciência. Na abordagem da construção desse terceiro tempo, com base na discussão do conceito de tempo nas perspectivas inconciliáveis da física, da filosofia, o historiador Reis analisa comparativamente o conceito de tempo histórico em Ricoeur, Koselleck e nos *Annales*, propondo uma articulação possível, tendo em vista o papel e o objetivo do historiador. Segundo Reis (2008), o tempo físico – da natureza – define-se como um tempo mensurável, “exterior, supralunar e imortal”; é o número de posições que um corpo ocupa no espaço ao longo de sua trajetória. Suas características são: medida, quantidade, abstração, reversibilidade, homogeneidade, extensão. O tempo filosófico refere-se às mudanças vividas pela consciência, num tempo “interior, sub-lunar, mortal”. Suas características são: incomensurabilidade, qualidade, vivido concreto, irreversibilidade, sucessividade, intensidade, curta duração. Na enumeração e descrição das características do tempo filosófico, Reis enfatiza, sobretudo, a reflexão, destacando a consciência como devir e a mudança como um movimento que altera o ser no tempo.

No tempo da natureza, dos movimentos naturais, não cabe referência aos conceitos de passado, presente e futuro, mas a conceitos neutros de anterioridade/posterioridade, anterioridade/instante abstrato. No tempo da consciência, entre o ser inicial e o final, há a duração – irregular, descontínua, heterogênea, qualitativa, imponderável, ‘humana’, vivida – que altera o ser. Num terceiro tempo, o *tempo histórico*:

(...) o passado é a consolidação do ser no tempo, é duração realizada. Ele não é o que não é mais, mas o que foi e ainda é. Ele penetra em nossa atividade presente e determina o futuro. Entretanto, embora seja “duração realizada”, o passado não existe em si. Ele se confunde com a reconstrução que se faz dele. Existe no presente como memória, reconstrução. O ser do passado é a sua “representação”, que está situada no presente. (REIS, 2008, p. 182).

Na perspectiva de Ricoeur (REIS, 2008, p.184), o tempo histórico refere-se à vida humana, que é individual e coletiva. O historiador produz um terceiro tempo mediador entre o da natureza e o da consciência. Ele dá consistência à consciência, e de certa forma a naturaliza ou a inscreve nos movimentos naturais permanentes. A

prática histórica reinscreve o tempo vivido no tempo cósmico mediante alguns artifícios, como o calendário, a sucessão de gerações, a preservação de vestígios em arquivos, museus, bibliotecas. Como observa Reis (2008), para Ricoeur a experiência humana com esses recursos torna-se narrável, e o calendário é uma referência objetiva do tempo da consciência não o reduzindo à sua estrutura, prevalecendo o incomensurável.

Na perspectiva dos *Annales*, no âmbito social, há a nítida influência das ciências sociais surgidas nos séculos XIX e XX. Para Reis (2008), o epicentro da tensão entre a abordagem histórica e das ciências sociais está no conceito de ‘tempo humano’. A objetividade do calendário é questionada, e ele é considerado uma criação da consciência, uma construção cultural. Os grupos sociais não usam como referência somente o calendário, mas também os eventos sociais que dão ritmo à vida coletiva. Então, o tempo humano é também tempo social construído culturalmente. O tempo social “é da ordem da simultaneidade, da reversibilidade e interdependência dos eventos humanos”, não das “ordens sucessivas do calendário e das filosofias da história que antes organizavam a vida humana”. As ciências sociais criam o conceito de ‘estrutura social’ que põe em xeque o tempo histórico dos historiadores tradicionais. Os *Annales* e Braudel, principalmente, criam o conceito de ‘longa duração’, que incorpora e se diferencia do conceito de ‘estrutura social’ do campo das ciências sociais.

Há um aspecto que distingue a abordagem das ciências sociais da abordagem histórica dos *Annales*: a consideração da permanência e da simultaneidade. No tempo histórico dos *Annales*, a mudança é preservada com relação à atemporalidade da estrutura das ciências sociais. “Ao incorporar a consideração da simultaneidade, que é a dominação da assimetria entre passado e futuro, a história (...) mudou seus objetos, mudou seus historiadores, mudou seus objetivos, mudaram-se os seus problemas disciplinares”. (REIS, 2006, p. 28)

Para os historiadores dos *Annales*, o tempo histórico articula mudança e estrutura, sucessão e simultaneidade. Para Ricoeur e Koselleck, o calendário é também uma referência essencial, porém operatória. Após analisar o conceito de tempo histórico

nas três perspectivas, Reis conclui seu ensaio afirmando que o tempo histórico precisa ser uma intermediação entre consciência e natureza, “pois o historiador quer conhecer as mudanças humanas, o incognoscível, pois não pode conhecer o que deixa de ser e quase nunca é”. Apontando para a possibilidade de uma articulação, ele pondera:

- Na perspectiva do tempo histórico como terceiro tempo, o tempo calendário realiza uma intermediação parcial, na medida em que reúne o tempo natural e o humano, mas não incorpora a simultaneidade da natureza, somente uma sucessão temporal, o que não confere densidade ao mundo humano e deixa a história pautada por datas imperfeitamente incognoscível;
- Na concepção de Koselleck, o tempo histórico é um tempo humano que possui as características da consciência, não constituindo um terceiro tempo, mas introduzindo a perspectiva da simultaneidade que seria essencial à sua constituição. O tempo histórico é percebido como diferença temporal (sucessão) e como articulação temporal (simultaneidade);
- A noção de um terceiro tempo ganha outra abordagem com o conceito de ‘longa duração’ e de ‘história estrutural’, nos quais a sucessão articula-se à permanência. Os eventos humanos não deixam de ser sucessivos no tempo, mas inserem-se também numa outra ordem não sucessiva, simultânea. O mundo humano ganha uma estrutura que articula eventos.

O tempo histórico inscreve-se nessa dialética de estrutura e evento, de mudança e permanência, de sucessão e simultaneidade, conciliando o humano, o individual, o vivido e o imponderável, o abstrato, o coletivo, o datado, que constituem o substrato do conhecimento histórico.

O conceito de *tempo histórico* possibilita uma leitura para a compreensão da experiência moderna que se definiu na relação da dupla temporalidade que constitui seu presente: a referência ao passado e a expectativa de construção do futuro,

mediante projetos políticos de modernização e realizações estéticas de renovação da linguagem artística e arquitetônica.

Pode-se verificar como o passado é referenciado na linguagem da arquitetura moderna brasileira, na criação do SPHAN, de museus, e como a ideia de futuro se manifesta nessa mesma linguagem, que passou a constituir uma expressão simbólica e até mesmo emblemática dos pensamentos políticos nacional-estadista de Vargas e nacional-desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. Nessa experiência, a relação entre a dimensão temporal de passado e a dimensão de futuro é de reciprocidade. Além da revalorização do barroco como manifestação artística genuinamente brasileira e da criação de lugares de memória para referenciar a história das cidades e do país, o passado vivido é também referenciado nas formulações propostas de modernização representadas pela ruptura, como a experiência da Primeira (Velha) República e suas representações políticas e culturais. Há os erros do liberalismo, um passadismo e um academismo a serem combatidos na construção da identidade da nação moderna, do “país do futuro.”<sup>2</sup>

Questiona-se também o tempo presente do modernismo, a experiência vivida que lhe antecede e o tempo que se lhe apresentava como futuro (hoje, um futuro que já passou). No estudo da “semântica dos conceitos fundamentais que plasmaram a experiência histórica do tempo”, Koselleck aborda o conceito coletivo de história, destacando que foi forjado no século XVIII, quando passa a ter um significado predominante. O conceito moderno de história (*Geschichte*) resultou do pensamento e discussão iluminista sobre a crescente complexidade da “história de fato” ou da “história em si” (*Geschichte überhaupt*), nas quais os pressupostos e condições da experiência escapam, de forma crescente, à mesma experiência. Esse aspecto seria válido “tanto para a história universal de longo alcance geográfico, contida no conceito de ‘história em si’ ou ‘história de fato’, quanto para a perspectiva temporal

---

<sup>2</sup> Expressão usada pelo austríaco judeu Stefan Zweig em seu livro “Brasil – um país do futuro”, publicado em 1941. Zweig conheceu o Rio de Janeiro em 1936 e voltou com a esposa para fixar residência no país quatro anos depois, fugindo do nazismo e deixando para trás uma Europa em guerra, com forte intolerância racial. O Brasil era, na visão de Zweig, um país de natureza rica e exuberante, de um povo tolerante, conciliador, com tendência à solução pacífica de conflitos internos e externos, destinado a mostrar ao mundo um novo modelo de civilização, como lembra José Murilo de Carvalho em “*Nem mito, nem realidade*”, Folha de São Paulo, Caderno Mais, domingo, 18 de outubro de 2009.

na qual passado e futuro se realinham recíproca e alternadamente, de maneira contínua” (KOSELLECK, 2006, p. 17).

Nesta perspectiva, a história moderna é uma história em movimento. O iluminismo e a renovação científica rompem com a noção estática da constância da natureza humana e do passado, entendido como exemplo. A expressão *historia magistra vitae* (a história é a mestra da vida), pertencente ao contexto da oratória de Cícero, quando se referia a modelos helenísticos, permaneceu inquestionável até o século XVIII:

A vertente cética que se pôde articular também no Iluminismo (Aufklärung), sob os pressupostos da similitude eterna, não foi capaz de questionar de fato o nosso topos. Entretanto, o sentido do topos foi, ao mesmo tempo, esvaziado (...). Foi finalmente a “história em si” (die Geschichte selbst) que começou a abrir um novo espaço de experiência. A nova história (Geschichte) adquiriu uma qualidade temporal própria. Diferentes tempos e períodos de experiência, passíveis de alternância, tomaram o lugar outrora reservado ao passado entendido como exemplo. (KOSELLECK, 2006, p.47)

No estudo dos conceitos, Koselleck destaca ainda que a categoria *progresso* foi a primeira “na qual se deixa manifestar uma certa determinação do tempo, transcendente à natureza e iminente à história” (KOSELLECK, 2006, p.54). A noção de progresso em evidência na modernidade, traz implícita uma outra temporalização e indaga-se como essa noção associou-se historicamente à noção de modernização e de moderno, no contexto da experiência brasileira.

## 2.2 Modernidade, modernização e modernismo: conceitos em movimento

Em ensaio que discute as metamorfoses e significados da dicotomia antigo/moderno, Le Goff pontua que a palavra ‘moderno’ nasceu com a queda do Império Romano, no século V; a periodização da história classificada em antiga, medieval e moderna instaura-se no século XVI, cuja ‘modernidade’ foi assinalada por Henri Hauser (1930); Théophile Gautier e Baudelaire<sup>3</sup> lançam o conceito de modernidade na França do Segundo Império, quando se impõe a Revolução Industrial; “economistas, sociólogos e politólogos<sup>4</sup> definem e discutem a ideia de modernização logo após a Segunda Guerra Mundial, no contexto da descolonização e da emergência do Terceiro Mundo”. (LE GOFF, 2005, p. 173-206). Na avaliação do autor, com relação à “querela histórica entre antigos e modernos”, a Revolução Industrial vai mudar radicalmente os termos da oposição na dicotomia antigo/moderno, na segunda metade do século XIX e no século XX, quando surgem três novos polos de evolução e conflito: os movimentos de ordem literária, artística e religiosa outorgam-se ou são rotulados de ‘modernismo’.

No campo artístico, vários movimentos estéticos, por volta de 1900, na Europa e nos Estados Unidos, receberam diversos nomes, e apenas um deles se definiu como *modern style*; mas em todos ecoou a ideia de moderno como novidade ou ruptura (*jugendstil, Nieuwe Kunst, style liberty*). Esses movimentos marcaram decisivamente a rejeição das tradições acadêmicas, o adeus ao modelo antigo (greco-romano) na arte. Le Goff (2005) aponta para uma dupla tendência existente na segunda metade do século XIX: a luta contra o academicismo e a arte para todos, e faz citação a Guerrand (1965, s.p.): “O *modern style* e seus correlatos estão ligados a três aspectos ideológicos da Revolução Industrial: o liberalismo, o naturalismo e a democracia.” Essa ideologia se verifica no Brasil a partir das primeiras décadas do século XX.

A partir do pensamento de Max Weber (1864-1920), a desintegração das concepções religiosas do mundo causou na Europa um ‘desencantamento’ e uma

---

<sup>3</sup> Na obra escrita em 1863, *Le Peintre de La vie moderne*, Baudelaire reintroduz a palavra “moderno” para designar um período de transformação social decorrente da Revolução Industrial, como aponta Hugo Segawa (2004: 42).

<sup>4</sup> Estudioso ou especialista em ciências políticas

decorrente ‘profanização’ da cultura ocidental. Jürgen Habermas, em *O discurso filosófico da modernidade*, destaca a relação íntima entre modernidade, racionalismo ocidental e desenvolvimento das sociedades modernas, e traz o tema de Weber para uma outra perspectiva, mediante uma abordagem teórica que introduz o termo e o conceito de modernização:

O conceito de modernização refere-se a um feixe de processos cumulativos que se reforçam mutuamente: à formação de capital e mobilização de recursos, ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho, ao estabelecimento de poderes políticos centralizados e à formação de identidades nacionais, à expansão de direitos de participação política, de formas urbanas de vida e de formação escolar formal, refere-se à secularização de valores e normas, etc. (HABERMAS, 1990, p.14)

O autor mostra que a teoria da modernização empreendida pelos cientistas sociais na década de 1950 abstrai-se do conceito de ‘modernidade’ de Weber com significativas consequências. Essa dissociação da modernidade faz com que passe a ser utilizada como um padrão neutralizado temporal e espacialmente de processos de desenvolvimento social, quebrando a contextualização histórica do movimento ocidental, o horizonte conceitual do racionalismo em cujo âmbito a modernidade surgiu. Isso permite relativizar os processos de modernização em seu curso, no seu fluir, adotando-se uma posição de distanciamento que acaba por definir o iluminismo como um divisor de águas e construir uma teoria da pós-modernidade<sup>5</sup>.

Esta tese vai se ater às discussões referentes aos questionamentos dos termos *modernidade*, *moderno* e *modernização*, no que se refere à consciência histórica, ao problema da temporalidade e à definição de tempo histórico, conforme foi analisado no princípio deste capítulo, examinando a origem européia e as repercussões no contexto do capitalismo tardio no Brasil. Considera-se que, no âmbito da cultura, o modernismo se dá como um desdobramento de um processo – modernidade – historicamente demarcado por eventos, estruturas, e por um conjunto de características que definem épocas, mais do que marcos cronológicos.

---

<sup>5</sup> Questão discutida por vários autores como Lyotard, Jameson, Hutcheon e Harvey.

Para Habermas (1990), que construiu seu discurso filosófico a partir do confronto crítico entre pensamentos de vários filósofos e autores, Hegel começou utilizando o conceito de modernidade em contextos históricos de época: os '*novos tempos*' são os '*tempos modernos*'; assim como Koselleck, que destacou que somente em 1800 esses termos passaram a designar os três séculos anteriores: XVI, XVII e XVIII. Conclui-se que, por volta de 1500, os três grandes acontecimentos – descoberta do Novo Mundo, Renascimento e Reforma – marcaram a transição de época entre a Idade Média e a Idade Moderna. Esse concluiu que o conceito profano de Idade Moderna exprime a convicção de que o futuro já começou; significa a época que vive dirigida para o futuro, que se abriu ao novo que há de vir.

Koselleck mostra como a consciência histórica que se exprime no conceito de '*tempos modernos*' ou '*novos tempos*' constituiu uma perspectiva filosófico-histórica: a presentificação reflexiva do lugar onde nos encontramos a partir do horizonte da história no seu todo. (HABERMAS, 1990, p.17)

Os conceitos dinâmicos que surgem ou ganham novos significados no séc. XVIII com o uso dos termos '*tempos modernos*' ou '*novos tempos*', a partir dessa consciência histórica que se volta para o futuro – revolução, progresso, desenvolvimento, crise, espírito de época (*Zeitgeist*) – inserem-se na concepção que demarca o início do tempo presente “na cesura que o Iluminismo e a Revolução Francesa representam para os homens, vivendo com mais discernimento no fim do século XVIII e princípios do século XIX” (HABERMAS, 1990, p. 18). Identificando a modernidade como projeto iluminista, o autor reafirma o objetivo do 'desencantamento do mundo' pela via da racionalidade e objetividade científica, quando o define:

O projeto de modernidade formulado no século XVIII pelos filósofos do Iluminismo consistiu em esforços que visavam a desenvolver tanto a ciência objetiva, a moralidade universal e a lei, quanto a arte autônoma, conforme sua lógica interna. Este projeto pretendia ao mesmo tempo liberar o potencial cognitivo de cada um desses domínios no intuito de livrá-los de suas formas esotéricas. Os filósofos iluministas almejavam valer-se deste acúmulo de cultura especializada para enriquecer a vida cotidiana, ou seja, para organizar racionalmente o cotidiano da vida social. (HABERMAS, 1983, p. 17)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Texto traduzido da versão inglesa, publicada pela revista **New German Critique**, n. 22, winter, 1981.

O autor analisa que o projeto da modernidade está intrinsecamente ligado ao projeto iluminista, e apresenta uma estética própria, caracterizada por atitudes centradas numa consciência diferente do tempo, que se desdobra em várias manifestações, em vários movimentos de vanguarda. Nessa perspectiva, a modernidade inaugura uma nova consciência histórica e estética, e o modernismo se inscreve nesta dinâmica. Os valores da modernidade – crença no progresso infinito e no avanço em direção ao aperfeiçoamento social e moral – constituem questão a ser abordada nos capítulos seguintes. O Iluminismo destaca-se, portanto, como um corte no horizonte da história e pode ser considerado como um dos eventos principais do tempo histórico da modernidade.

Koselleck, Le Goff e Habermas destacam a questão da consciência histórica e da temporalização, o século XVIII e o Iluminismo como o momento da grande cesura que vai inaugurar a modernidade. Noutra perspectiva, toma-se não somente a consciência histórica, mas a compreensão da natureza pelo homem e a decorrente condição de subjetividade como referência, recua-se no tempo e chega-se ao século XVII, com o advento da ciência moderna, como o momento histórico em que são lançadas as bases do racionalismo que inauguram a modernidade.

Podemos dizer que a grosso modo a modernidade conheceu três ciclos estéticos: o primeiro, em torno de 1800, quando Schlegel e Madame de Staël teorizaram sobre o romantismo, em oposição ao classicismo; o segundo, por volta de 1850, em que Baudelaire refletiu expressamente sobre o conceito de modernidade na arte e em que começaram a surgir estéticas pós-românticas; e um terceiro, por volta de 1900, em que surgiram as vanguardas contemporâneas, de Appolinaire a Tristan Tzara, Breton, Proust e Joyce, de Gropius e Adolf Loos a Van de Rohe e Le Corbusier, de Picasso a Kandinsky, etc. Esse terceiro ciclo é o que chamamos modernismo. É perfeitamente possível, assim, admitir que a arte contemporânea representa uma ruptura com o modernismo, embora não represente uma ruptura com a modernidade". (ROUANET, 1987, p. 265)

A categoria da Modernidade é entendida, neste trabalho, como um processo ainda em curso, que teve início com a renovação científica do século XVII e a decorrente mudança na visão de mundo e nas formas de sua expressão pelo homem nas artes, na arquitetura e na cultura. A explicação teocêntrica do universo dá lugar à subjetividade, à compreensão racionalizada do mundo, ao *cogito* cartesiano. Consolida-se a crença na racionalidade emancipadora e na instrumentalização da técnica para domínio da natureza. Ao mundo fechado medieval, abre-se o universo

infinito da ciência moderna. Arte, ciência, religião, política definem-se em esferas distintas.

Nessa perspectiva, o movimento moderno, ou modernismo, que surge nas primeiras décadas do século XX, situa-se num contexto de crescente industrialização e urbanização, num “terceiro ciclo estético” da modernidade (ROUANET, 1987, p.265). Como um múltiplo movimento cultural e estético, notadamente caracterizado por uma nova relação entre o homem e a natureza, o mundo visível e as formas de sua compreensão e representação, o modernismo manifestou-se no ocidente na literatura, nas artes plásticas, na arquitetura e no urbanismo. No Brasil, principalmente na arquitetura e no urbanismo, ganha traços distintos que o singularizam frente ao movimento internacional.

No exame das particularidades, nos modos de apropriação e elaboração da modernidade cultural e estética brasileira, com relação às experiências europeia e americana, cabe assinalar o conceito de *modernidade tardia*<sup>7</sup>. A noção de modernidade tardia favorece estudos em perspectiva historiográfica, desde que se imponha uma primeira restrição ao caráter de demarcação temporal, inerente ao termo:

A modernidade é dita tardia, com respeito ao modelo clássico de modernidade, não sendo admissível a suposição de um simples deslocamento do processo modernizador, a menos que se encubram as contradições, que dão fundamento à consciência da modernidade.

É a ênfase no caráter problemático e contraditório da modernidade europeia e americana que pode, a meu ver, revelar-se caminho fecundo para aprofundamento dos estudos. A modernidade não vem aqui entendida como categoria histórica, mas como modo de ser do homem em relação peculiar e inédita com o mundo e com as coisas, consciência humana radicalizada com o romantismo da metade do século XIX e pelas experiências das vanguardas artísticas. (BELLUZZO, 1999, p. 167) (grifo nosso)

Na América Latina e no Brasil, em particular, são através das tensões e contradições – tomando-se a modernidade como um conceito em movimento – que podemos

---

<sup>7</sup> A denominação é advinda de uma Modernidade Tardia, pesquisa realizada por um grupo de pesquisadores interdisciplinar realizado na Universidade Federal de Minas Gerais, coordenado pelo Prof. Wander Melo Miranda, que discute as formas culturais, estéticas, sociais, históricas e políticas que a modernidade assumiu na América Latina. Deste projeto, resultou o livro de ensaios. MIRANDA, Wander Melo (org.). Narrativas da Modernidade. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

compreender as suas formas estéticas, culturais e políticas. As experiências que se desenvolvem no Brasil a partir da década de 1920, e que tem a criação da Pampulha como narrativa fundadora de acordo com Miranda (1999), rompem a ordem cronológica, a continuidade histórica, a linearidade temporal baseada no progresso contínuo da ciência e da racionalidade técnica e do decorrente desenvolvimento sócio-cultural. Desfaz-se, assim, as oposições cristalizadas entre centro e periferia, progresso e atraso, antigo e moderno, tradição e modernidade. A modernidade cultural brasileira é, neste sentido, paradoxal, como analisa Belluzzo.

### **2.3 A renovação científica do século XVII como fundamentação crítica do pensamento moderno: o racionalismo e a formação da cidade moderna**

As cidades são construções humanas, e como tal expressam a visão de mundo relativa a determinados tempos, que as inscreve no domínio da cultura e da história. Para se compreender o modelo orientador do plano de Belo Horizonte, será útil a análise da formação da cidade moderna, a partir do entendimento do contraste entre a visão de mundo medieval e moderna.

O pensamento dominante na Idade Média, resultante da síntese da filosofia grega e da teologia judaico-cristã, caracteriza-se pela crença de que o homem é o centro do universo. O domínio da natureza é compreendido como subordinado a ele, ser único e criado à imagem e semelhança de Deus, o que revela uma concepção hierárquica, finalista e teocêntrica. A física medieval considera a natureza constituída de *formas e substâncias*, às quais são atribuídas *qualidades*. A percepção da cor, a sensação de calor ou frio explicam a natureza dos objetos. Às relações entre essas categorias estritamente qualitativas tentava-se dar uma forma científica, a partir da experiência sensível do mundo. Como esclarece Burt (1960), em “The Metaphysical Foundations of Modern Physical Science”: “o que havia de real nos objetos era o que podia ser percebido imediatamente neles mediante os sentidos humanos”.

O modelo de Ptolomeu, que o sol gira em torno da terra, distintamente do modelo copernicano, ilustra bem esse procedimento de explicar a natureza a partir do que é imediatamente percebido. A natureza é compreendida como ‘habitação’ do homem, e, portanto, finita, proporcional à sua medida, à sua capacidade de perceber e compreender o mundo. O homem do século XVII vê o mundo como constituído de fenômenos puramente quantitativos, mensuráveis, que podem ser traduzidos através de leis expressas matematicamente. Tanto a física medieval como a moderna buscam compreender a natureza: a primeira a explica a partir de dados empíricos, ou seja, da experiência sensível; a segunda concebe a natureza como um sistema de átomos em movimento, obedecendo a leis estritamente mecânicas e expressas através de relações matemáticas.

A renovação científica do século XVII tem reflexos muito amplos na fundamentação do pensamento moderno, na filosofia da história, na formação da consciência histórica e da noção de temporalidade que se tem hoje. O fato de o homem deixar um universo finito e adaptado às suas necessidades para deparar-se com um universo infinito – que obedece a mecanismos só explicáveis e atingíveis através de leis expressas matematicamente – é algo significativo para a evolução da ciência e da humanidade. A concepção de natureza hierarquizada segundo um conjunto de formas que se classificam das mais contingentes ao Bem Supremo está definitivamente substituída por uma concepção de que os fenômenos são cientificamente explicados pela quantidade.

Por preocupar-se em quantificar os fenômenos da natureza, o homem moderno volta-se para o aperfeiçoamento de instrumentos de trabalho, utilizando-se de conhecimentos adquiridos com as experiências que revelam as leis que, expressas matematicamente, definem os fenômenos naturais. Surgem, nessa conjuntura os fantásticos inventos de investigação científica, o desenvolvimento das técnicas necessárias às grandes navegações, dos instrumentos óticos, etc. Leonardo Da Vinci (1452-1519) considerava a arte e a ciência fundadas em dois pilares do conhecimento verdadeiro da natureza: a experiência sensível e o cálculo matemático.

A ideia de “matematização” da natureza encontra sua expressão máxima em Galileu (1564-1642). Inicia-se então um trabalho intenso de transformação do conceito de experiência e razão científicas. Como Bacon (1561-1621), Galileu criticou a razão aristotélica em seus princípios pragmáticos e subjetivos, na medida em que o silogismo se funda em premissas consideradas indubitáveis, mas que revelam, na verdade, visões de mundo constituídas de crenças e preconceitos limitados a um determinado período histórico. O silogismo aristotélico torna-se insatisfatório para o estudo da natureza, pois trabalha mais com aparências do que com realidades. Para Bacon, “o silogismo não estrutura a natureza, embora seja um meio maravilhoso de colocar em ordem nossas ideias”.

Para Galileu, “O livro da natureza é escrito em caracteres geométricos”. Como aponta Alexandre Koyré (1982) em *Estudos de História do Pensamento Científico*: “Galileu se nos afigura, ao mesmo tempo, como um dos primeiros homens que compreenderam, de modo muito preciso, a natureza e o papel da experiência na ciência”. Koyré considera que, com Galileu, a ciência ultrapassou os limites da dinâmica aristotélica, ainda presente em Kepler, que foi fiel à concepção de um mundo limitado e finito. Assim, ele ‘geometriza’ o universo; ou seja, identifica o espaço físico com o da geometria euclidiana. Por essa razão foi capaz de formular o conceito de movimento que constituiu a base da dinâmica clássica. Admite que o movimento é uma *entidade*, ou um *estado* tão estável e permanente como o *estado de repouso*, e a relatividade do movimento e do espaço tem, por conseguinte, a possibilidade de aplicar à mecânica as leis estritas da geometria.

Por se tratar de renovação científica como fundamentação crítica do pensamento moderno, deve-se evidentemente destacar a importância de René Descartes (1596-1650). A Descartes não interessa somente a ciência, mas também o problema do homem. A busca da verdade deveria, segundo ele, conduzir ao conhecimento da natureza para colocá-la a serviço do homem. Em sua obra “*Regra para as direções do espírito*” e no “*Discurso do Método*”, o autor pretende, tomando a matemática como modelo, formular um método que permite a razão chegar ao conhecimento verdadeiro, pois afirma que “não basta ter o espírito bom, o principal é aplicá-lo bem”. Portanto, não basta que a razão seja apta a atingir a verdade, mas é necessário um método que permita à razão seu uso correto. Como a matemática é a única ciência que se apresenta constituída de verdade, ou seja, de proposições necessárias e universais, ela deverá se constituir no modelo de método aplicável a todas as esferas do conhecimento. A guisa dessas reflexões estão lançadas as bases do racionalismo que inauguram a modernidade.

O trabalho da razão deve fundamentar-se nos critérios de evidência intuitiva ou de certeza; de análise e de dedução extraídos da matemática. Ficam excluídos os sentidos, os sentimentos, as impressões, as emoções, a tradição, para se admitir a razão como o único instrumento válido de conhecimento. Na segunda parte do “*Discurso do Método*”, argumenta Descartes:

Não há freqüentemente tanta perfeição nas obras compostas de muitas peças e feitas pela mão de vários mestres como naquelas que são trabalhadas por um só. Assim, os edifícios começados e acabados por um só arquiteto costumam ser mais belos e melhor ordenados que os que muitos tentaram consertar, servindo-se de velhos muros que foram construídos para outros fins. Do mesmo modo são essas velhas cidades que originalmente eram apenas aldeias e se tornaram com o tempo grandes cidades. Em geral, são tão mal proporcionadas comparadas com as praças regulares que um engenheiro traça segundo suas fantasias numa planície, que embora ao considerar seus edifícios, cada um em separado, encontre-se neles freqüentemente tanto ou mais arte que naqueles das outras praças; todavia, ao olharmos como são dispostos, aqui um grande, ali um pequeno, e como fazem as ruas curvas e desiguais, dir-se-ia que foi mais o acaso que a vontade de alguns homens, usando de razão, que desse modo os dispôs. (DESCARTES, 1989, p.16)

As velhas cidades, que são obras de muitos e que crescem segundo a necessidade *do mundo da vida*, são imperfeitas, irregulares, mal proporcionadas, *obras do acaso* e não da razão. Segundo Descartes (1989), as cidades, assim como os edifícios, devem ser planejados conforme critérios racionais e matemáticos. A cidade medieval expressa a visão de mundo finalista, teológica, hierarquizada do homem do 'medieval'. O fechamento através de muros circundantes, a disposição contígua e aglomerada das casas, a diferenciação de suas partes, a verticalidade das catedrais fundamentam-se em uma organização subordinada à religião, à visão de mundo, ao universo fechado e finito.

Entre os séculos XV e XVII, tanto a forma quanto o conteúdo da vida urbana foram profundamente modificados na Europa. Um novo padrão de existência se estabelecia, fundado em uma nova economia, a do capitalismo mercantilista: estrutura política, oligarquia centralizada, habitualmente personificada num Estado Nacional, em uma nova forma ideológica derivada da física mecanicista. Até o século XVII, essas alterações se esboçam de modo disperso e pouco nítido. Depois, com a renovação científica, elas ganham um foco mais nítido: a ordem medieval se desfaz e a política toma seus rumos com certa autonomia, bem como a arte. A cidade moderna não apresenta mais o mesmo caráter simbólico nem orgânico da medieval. A nova concepção de natureza e de conhecimento, derivada da ciência moderna, vai determinar a geometrização do espaço expressa no desenho urbano regular da cidade.

Em torno de um núcleo central, representado pela praça e pela sede do poder, estende-se uma trama regular de ruas e caminhos geometricamente traçados que reforça a ideia de convergência. As antigas cidades se expandem, e um novo conceito de urbanismo se sobrepõe aos espaços definidos pelas muralhas e pelos caminhos sinuosos existentes. O ponto central, antes representado pela igreja, passa a ser a sede do poder civil, determinado pela nova ordem econômica: o mercantilismo capitalista; e a crescente burguesia comercial na estrutura social se revela em oposição à força do clero. O espaço urbano é concebido a partir de um ideal formal expresso em projetos, como um equacionamento e uma criação anterior à construção. A distância entre intenção e gesto não existe na Idade Média, pois é um procedimento estritamente moderno. Nesse contexto institui-se, como aponta Brandão (1991) “*a dimensão intelectual no trabalho do arquiteto, que o distinguiria do artesão*”.

O urbanismo moderno destaca na sua espacialização a presença da arquitetura civil, da centralização, geometrização, da harmonia da composição e da perspectiva, que são aspectos também presentes na pintura. Assim, a cidade moderna expressa claramente o ideal estético-formal renascentista, onde o conceito de beleza funda-se no que é geometricamente proporcional. O conhecimento e a construção do universo se dão na proporção definida pelos números. Leon Battista Alberti, teórico da arquitetura e do urbanismo do século XV, assim define o ideal de beleza do renascimento (ALBERTI *apud* BRANDÃO, 1991, p. 54)<sup>8</sup>:

A beleza é uma espécie de harmonia e de acordo entre todas as partes que formam um todo construído segundo um número fixo, uma certa relação, uma certa ordem, como exigido pelo princípio da simetria, que é a lei mais elevada e mais perfeita da natureza.

Para o homem moderno, o mundo é constituído de fenômenos estritamente quantitativos e mensuráveis. A partir da matemática, o conhecimento se baseia em verdades e representa a afirmação da razão humana diante da natureza. A concepção de universo infinito se expressa na homogeneidade espacial, na simetria, nas plantas em forma de cruz grega, onde todos os pontos procuram ser equidistantes e governados pela lei única espacial geométrica (como o módulo que

---

<sup>8</sup> Ver também PAYOT, 1982, p.71.

se repete), na centralização. O centro significa o ponto pelo qual Deus se difunde pelo mundo; ele é atingível por ruas que convergem entre si. Deus está mais próximo do homem, e a verticalidade gótica é substituída pela horizontalidade em torno do centro. Deus é onipresente, habita em todas as coisas, na natureza e no homem; a beleza é criada proporcional e geometricamente, tornando o Pai Todo Poderoso visível, próximo e presente no próprio homem. Isso acentua a crença no poder da razão, que se afirma definitivamente no homem moderno, e no que está registrado em suas obras, sejam pinturas, edifícios ou cidades.

A espacialização racionalizada em contraposição ao espaço que se forma segundo o 'mundo da vida' é, portanto, uma característica que foi concebida no urbanismo moderno, e que vai, ao longo da história, adquirindo distintas formas e figurações. As cidades planejadas do século XX, dentre elas Belo Horizonte, guardam afinidades e heranças do legado urbano renascentista. Para Magalhães e Andrade (1994, p. 83):

(...) Belo Horizonte resultará da sinergia de dois modos contraditórios de produzir a cidade: o modo barroco – a cidade planejada sobre a pauta da razão divina, veículo de informação, de persuasão e de dominação dos estados soberanos –, e o modo utópico ativista – a cidade planejada sobre a pauta da razão humana, imediatamente entendida como a razão do Estado, veículo de ordenação e de transformação social dos estados disciplinados.

A racionalidade instrumentalizada para fins de intervenção radical e organização hierarquizada do espaço é o denominador comum entre os dois modos de produção da cidade republicana: contribuir com o fortalecimento do Estado, enfatizando suas formas de representação simbólica; consolidar e manter suas forças e capacidade de distribuir e controlar a sociedade no espaço.

## 2.4 Belo Horizonte, cidade planejada: expressão republicana da modernidade

A criação de Belo Horizonte<sup>9</sup> se dá no contexto da proclamação da República (1889), por um golpe político liderado por militares. Neste estudo, que analisa a relação entre arquitetura, cidade e política, será útil abordar a participação do Estado no processo de modernização que suscitou a realização de uma cidade planejada. Segundo Francisco Iglésias (1993, p.193), o primeiro entrave da história da República é a necessidade de periodização; e para evitar simplificações excessivas, o autor define as conjunturas seguintes: de 1889 a 1894, a República dos Marechais; de 1894 a 1939, da retomada do poder pelas oligarquias no início de ruptura (de 1922 à revolução de 1930; de 1930 a 1937, a grande 'virada', com o governo Vargas (primeiro como ditadura, depois como constitucional), veiculando ideologias de direita e de esquerda; de 1937 a 1945, o Estado Novo, com o corporativismo de Vargas; de 1945 a 1964.

A adoção da República e a derrubada da Monarquia eram consideradas como certas como relata Iglésias (1993, p.197): “se a República não era esperada para tão breve, também não surpreendeu, pois tinha raízes no país, pelo menos desde o século XVII, e a Monarquia resultara de acidente da história européia”. No dia 15 de novembro de 1889, constituiu-se o primeiro Governo Provisório, sob a chefia do Marechal Deodoro da Fonseca. O ministério era composto de políticos, militares e positivistas. O jurista Rui Barbosa ganhou destaque como redator das primeiras leis que dispunham sobre a forma de governo, a separação do Estado e da Igreja, a liberdade de cultos, o registro e o casamento civil, a secularização dos cemitérios. O novo regime começava como destaca Iglésias, com o “fervor legislativo típico dos novos, para o que contribuía a presença no governo de Rui Barbosa, culto e eficiente jurista (...) que construiu formalmente a República.” (IGLÉSIAS, 1993, p. 198). É neste tempo histórico que a construção do novo e a superação do passado imperial passam a ser condição fundamental para se planejar e garantir o futuro. Faz-se valer a adoção do sistema republicano federativo em seu primeiro decreto, quando as antigas províncias passam a estados, e as alterações de inspiração

---

<sup>9</sup> Sobre a criação de Belo Horizonte no contexto da República e da modernidade ver JULIÃO, 1996.

positivista na bandeira nacional são substituídas por uma esfera estrelada contendo uma faixa com o lema “*ordem e progresso*”.

No período de 1894-1922, houve um crescimento populacional no Brasil, passando de 14,3 milhões de habitantes em 1890 a 17,4 milhões em 1910. Em 1920, chegava a 30,6 milhões. Minas Gerais continuava a ser o estado mais populoso, seguido por São Paulo; a economia permanecia fundada no café, e a indústria começava a se desenvolver à sombra deste (IGLÉSIAS, 1993).

Não somente durante o Governo Provisório (1889-1891), mas também nos governos seguintes, o caos urbano e as inadequações de algumas capitais – Rio de Janeiro (Capital Federal), Ouro Preto (capital do estado de Minas Gerais) e Goiás Velho (capital do estado de Goiás) – os anseios de modernização e progresso levaram o poder estatal a empreender projetos de adequação de cidades e de planificação de novas capitais (LEMOS, 1995, p.106p). No final do século XIX, decidiu-se transferir a capital do Estado de Minas Gerais, Ouro Preto, para a região do Arraial Bello Horizonte, o que implicou na elaboração de uma cidade planejada, tornando-se uma realização inédita no Brasil.

Em 17 de dezembro de 1893, foi promulgada, pelo Governo do Estado, a Lei nº III, que aprova o plano de Belo Horizonte e muda seu nome para Cidade de Minas, vigorando até 1901, quando a cidade volta a ter seu nome original. Mediante o Decreto nº 680, de 14 de fevereiro de 1894, foi criada a Comissão Construtora da Nova Capital – CCNC –, chefiada pelo engenheiro Aarão Reis, que teria o prazo de 4 anos para a conclusão das obras. No dia primeiro de março de 1894, foi efetivamente instalada a CCNC; e no dia 05 do mesmo mês foi fixada a primeira estaca que dava início às obras no antigo Arraial.

Os trabalhos de construção foram iniciados com um grupo composto de 194 técnicos e funcionários, administrados com austeridade por Aarão Reis, que apresentou um plano detalhado para as obras que deveriam se iniciar imediatamente. O trabalho foi organizado em seis seções de serviço: administração central; contabilidade; escritório técnico; responsável pela área de arquitetura; estudo e preparo do solo e

subsolo; viação; edificação e eletricidade. Novas construções, demolições, terraplanagem, abertura de vias, derrubada de matas foram transformando definitiva e profundamente a fisionomia, a paisagem e a identidade do Arraial Bello Horizonte.



Figura 1: Mapa do Curral Del' Rei, 1894.

Fonte: Acervo MHAB.



Figura 2: Panorama Geral do Arraial, 1894.

Fonte: Acervo MHAB.

A nova capital deveria expressar simbolicamente o momento presente – a República e seus valores – e o futuro iminente à noção de progresso, paradigma positivista imperativo no campo da política e do urbanismo.

Aarão Reis não chegou a concluir os trabalhos de construção da cidade planejada. Logo após a posse do novo Governo, o Engenheiro-chefe se demitiu, passando os trabalhos de construção a cargo de Francisco de Paula Bicalho. Em sua saída, Reis apresentou ao chefe de Estado a planta geral da cidade, concluída em 23 de março de 1895:

“É com a maior satisfação que submeto, hoje, à aprovação de V. Exa. a planta geral da futura ‘Minas’, destinada a ser a Capital do Estado. (...) Foi organizada a planta geral da futura cidade dispondo-se na parte central, no local do actual arraial, a área urbana de 8.815.382m, dividida em quarteirões de 120 m X 120 m pelas ruas, largas e bem orientadas, que se cruzam em ângulos rectos, e por algumas avenidas que cortam em ângulos de 45°. Às ruas fiz dar a largura de 20 metros, necessária para a conveniente arborização, a livre circulação dos veículos, o tráfego dos carros e os trabalhos da colocação e reparos das canalizações subterrâneas. Às avenidas fixei largura de 35 m, suficiente para dar-lhes a beleza e o conforto que deverão, de futuro, proporcionar à população. Apenas a uma das avenidas – que corta a zona urbana de norte a sul, e é destinada à ligação dos bairros opostos – dei a largura de 50 m, para constituí-la em centro obrigado da cidade e, assim, forçar a população, quando possível, a ir-se desenvolvendo do centro para a periferia, como convém à economia municipal, à manutenção da hygiene sanitária e ao prosseguimento regular dos trabalhos thécnicos.

Essa zona urbana é delimitada e separada da suburbana por uma avenida de contorno, que facilitará a conveniente distribuição dos impostos locais, e que, de futuro, será uma das mais apreciadas bellezas da cidade”.(COMISSÃO CONSTRUTORA DA NOVA CAPITAL, REVISTA..., 1895, p.59-60)

A planta original de Belo Horizonte foi definida a partir do zoneamento que demarca as zonas urbanas, suburbana e rural, cada uma com uma função específica na estrutura orgânica da cidade. Ela se baseia na divisão do território de 51.220.804 m<sup>2</sup> em 27 triângulos designados como seções. O zoneamento é a estratégia espacial para o controle da cidade e suas funções: além de fixar seus limites, categoriza e hierarquiza regiões que se tornam áreas identificáveis com características próprias e com diferentes possibilidades de acesso. Do espaço infinito, homogêneo, indistinto, surge o espaço cartesiano traçado com limites visíveis, regiões qualitativamente distintas, diferenciações segundo funções específicas.

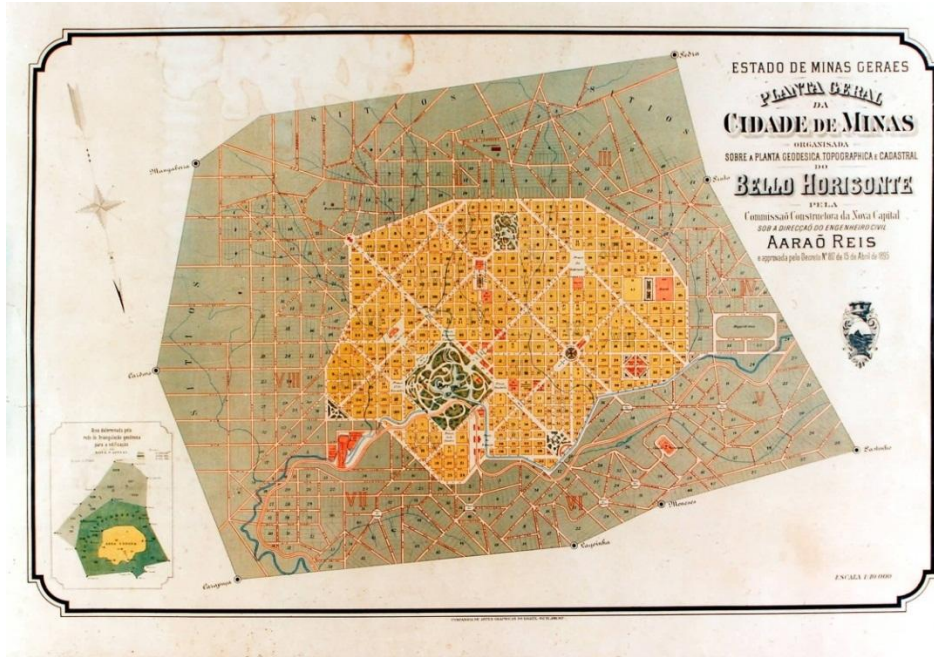


Figura 3: Planta Geral da Cidade de Minas, 1895.

Fonte: Acervo MHAB.

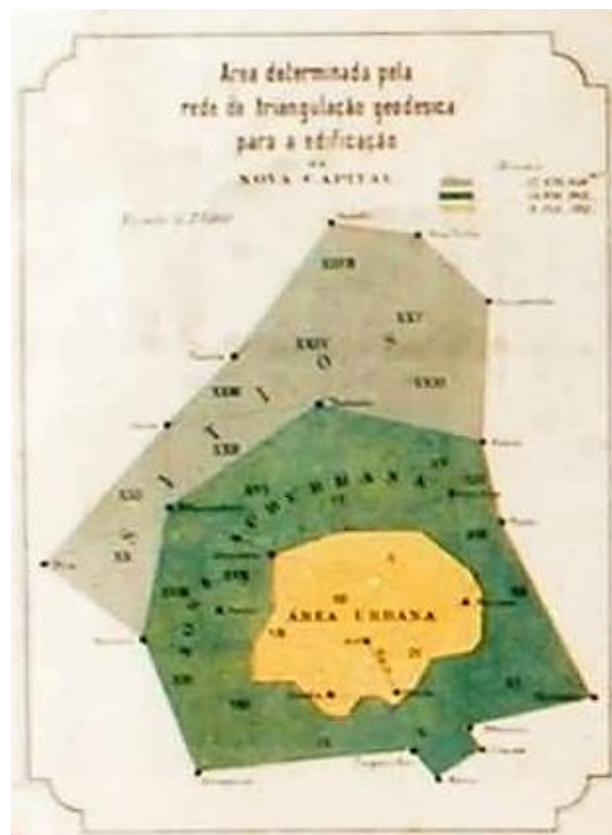


Figura 4: Recorte da Planta Geral da Cidade de Minas, 1895, mostrando organização das zonas urbanas da nova capital.

Fonte: Acervo MHAB.

Na zona urbana, temos em evidência a geometria que rege o plano: uma composição de duas malhas sobrepostas em ângulo de 45°, na área destinada aos equipamentos coletivos, institucionais, por onde se inicia a implantação das infra-estruturas. (COMISSÃO..., 1895).

O projeto de Belo Horizonte, empreendido para atender aos anseios das elites políticas e econômicas de Minas Gerais, é emblemático da estratégia política de unificação do estado para incrementar o desenvolvimento no Brasil do final do século XIX. A transferência da capital de uma cidade colonial – Ouro Preto<sup>10</sup> – para uma região distante cerca 100 km dali foi um evento de destaque nacional que tinha como missão incentivar exemplarmente a modernização do país, como aponta Lemos (1995, p.108):

A República, enquanto ideia e imagem do progresso – versão prática do conceito homólogo de civilização – transformou-se na obsessão coletiva do País. Neste sentido, a criação da nova capital pode ser considerada a primeira realização material do *belo horizonte* que o futuro republicano prometia. A capital de Minas Gerais configurava-se como emblemática da viabilidade deste novo mundo.

A planta de Belo Horizonte guarda notáveis semelhanças com os planos urbanísticos de Washington (1791) e La Plata, e com a remodelação de Paris (1853-1859), pela sobreposição da malha ortogonal definida pelas ruas com a malha diagonal definida pelas avenidas e pelos eixos monumentais hierarquizados topograficamente e em termos de uso. O urbanismo de Aarão Reis é marcado não só pelo modelo neoclássico, mas também pelo racionalismo ‘higienista’. Partindo da premissa de que o meio ambiente é o responsável pela saúde do indivíduo e corpo social, o engenheiro sanitário Reis visou a propiciar conforto e organização nos seus projetos de saneamento, iluminação, transporte e malha viária; e, com base nesses critérios funcionalistas, definiu o zoneamento da cidade que territorializou a segregação sócio-espacial característica da ordem capitalista moderna.

---

<sup>10</sup> Como aponta Lemos (1995), Ouro Preto foi o resultado da aglutinação linear espontânea de vários arraiais surgidos da exploração do ouro no início do século XVIII em Minas Gerais, sendo que, em 1720, Vila Rica, denominação anterior da cidade, tornou-se a capital da Capitania das Minas Gerais. Ver Vasconcellos (1956)



Figura 5: Perspectiva da Avenida Afonso Pena, 1910.

Fonte: Acervo MHAB.



Figura 6: Perspectiva da Avenida Afonso Pena, s/d.

Fonte: Acervo MHAB.



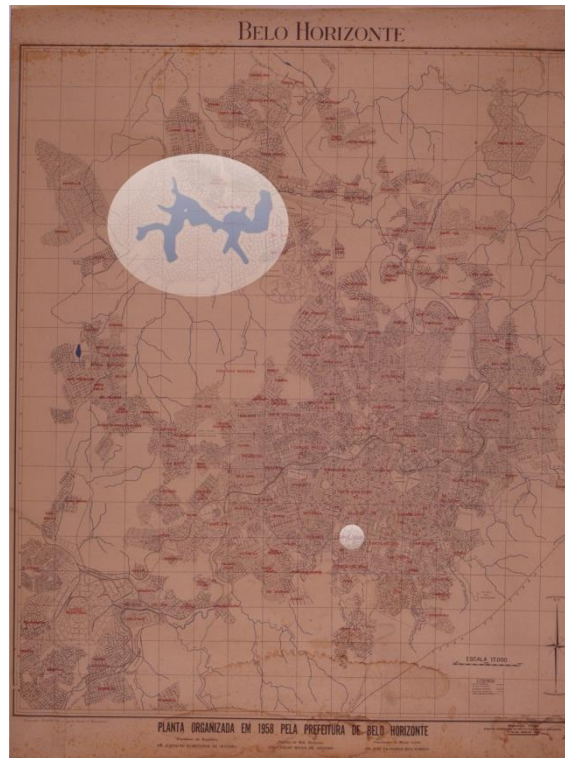


Figura 8: Mapa de Belo Horizonte, 1958.

Fonte: Acervo MHAB.

### **3 MODERNISMOS NO BRASIL: A FORMAÇÃO E A EXPRESSÃO CULTURAL DE UM IDEÁRIO**

#### **3.1 O contexto político e econômico mundial e brasileiro nas primeiras décadas do século XX**

Esta tese trata da construção política e cultural do tempo na modernização de Belo Horizonte nos anos de 1940, processo que está vinculado, no nível federal, a uma forma de poder do Estado cujas práticas e representações foram engendradas à luz de um nacionalismo civilizador (CHUVA, 2009). Esse nacionalismo inspirou a criação de museus, do SPHAN, planejamentos urbanos e a arquitetura da Pampulha, a partir de concepções estéticas e culturais do modernismo que se inicia na década de 1920. Por isso, esse movimento deve ser, neste estudo, objeto de análise mais aprofundada, visto que fundamenta a representação do passado e a expressão do futuro, no interior de projetos políticos de modernização.

Para melhor compreendermos o modernismo e sua inserção no contexto político e econômico mundial no século XX é preciso recuarmos no tempo até o fim do século XIX. Jarbas Medeiros (1978) em *Ideologia autoritária no Brasil, 1930-1945*, obra em que analisa a formação dessa ideologia, a partir da exposição e análise do pensamento de seus principais teóricos, aponta que o mundo em que vivemos no século XX – caracterizado por uma sociedade urbano-industrial-tecnológica – é um mundo que começou a ser moldado e mais precisamente definido nos dois ou três últimos decênios do Século XIX. Medeiros destaca que o período histórico que vai de 1870 a 1914 e o período seguinte, intermédio entre a I e a II Guerra Mundial (1914-18 e 1939-45), que vê aprofundadas e agravadas todas as suas características – as de expansão e as de crise – poderiam ser assim sintetizados, em suas principais transformações: o sistema econômico, já hegemônico à escala mundial, passa a ser estruturado pelo capitalismo financeiro monopolista, mais capacitado para operar em *economia de escala*, da concorrência na busca de mercados, de matérias-primas e realização lucrativa de capital; o predomínio de

*economias de escala* no sistema econômico global provoca novas técnicas e organização do trabalho social; a sociedade urbano-industrial define-se como categoria histórica e nações industriais assumem posição hegemônica sobre as nações agrícolas; a industrialização e a urbanização provocam o surgimento das massas populares no cenário político-social: define-se o conceito de *sociedade de massas*; o nacionalismo econômico e político, o militarismo e o livre-cambismo passam a ser praticados por todas as nações, simultânea ou sucessivamente. Considerando tais fatores, instala-se uma crise mundial generalizada e progressiva, mas desigual ao nível das nações do Estado liberal: suas instituições, como o sufrágio universal, o sistema de partidos políticos, a divisão dos poderes do Estado, o Parlamento, as liberdades públicas e as garantias individuais, assim como o próprio conceito de democracia passam a ser reavaliados criticamente, procurando dar-se-lhes novos conteúdos; buscam-se formas de institucionalizar-se o amplo intervencionismo estatal, o autoritarismo, o totalitarismo, a “democracia social”, o corporativismo, entre outros.

Os aspectos acima relacionados que caracterizam esse período histórico apontam para a profunda transformação decorrente dos processos de industrialização e urbanização e também para a descrença na eficácia das instituições do Estado Liberal, nos países então hegemônicos, para a promoção do desenvolvimento econômico concomitantemente com a nova organização social. As décadas de 1920 e 1930 constituem um tempo de surgimento de várias crenças ideológicas sobre novas concepções que idealizaram o que deveria ser o “novo homem”, o Estado e a boa sociedade num mundo em crise, fragilizado pela I Guerra Mundial e pelos descaminhos do liberalismo hesitante frente a um novo ordenamento político que se desenhava com a revolução soviética de 1917.

O contexto de crise no período pós-guerra, nas primeiras décadas do século XX, e de necessidade de redefinir orientações políticas e econômicas, em meio a uma instabilidade, em certa medida generalizada em escala global, criou um campo propício para o surgimento de regimes autoritários, totalitários e ditatoriais na Europa e também no Brasil.

As primeiras décadas do século XX caracterizam-se por profundas transformações decorrentes dos processos de industrialização e urbanização e, na experiência brasileira, também por um novo ordenamento na esfera política, na medida em que as velhas estruturas oligárquicas ligadas à atividade agrícola (sobretudo a cafeeira) e pecuária passam a coexistir com as oligarquias industriais ou financeiras.

No período de 1894-1922, o Brasil cresceu, passando de 14,3 milhões de habitantes em 1890 a 17,4 milhões em 1910 e 30,6 milhões em 1920 (IGLÉSIAS, 1993). Minas Gerais era o estado mais populoso seguido por São Paulo. A economia segue fundada no café (destacam-se como estados produtores Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo) e verifica-se a excepcional produção e exportação da borracha na região amazônica, até que a concorrência do Oriente, que investiu no plantio de seringueiras com condições mais favoráveis de exploração e transporte, provocasse o declínio e o fim do ciclo. Segundo Iglésias (1993) o Brasil continuava a ser essencialmente agrícola, embora a atividade industrial crescesse apreciavelmente, “à sombra do café”, como mostra o censo industrial de 1907.

Não há oposição entre o setor agrário e o industrial, entre a oligarquia cafeeira e a industrial ou financeira.(...) O verdadeiro choque de oligarquias foi entre as regionais – como se comprova em 1930. Aquelas se complementam; (...) os recursos gerados pelo café ajudam nos investimentos industriais e dão meios de pagamento à população. O cultivo do café é cada vez maior e, já na década de 1890, se verifica a superprodução, o que vai demandar medidas do governo federal. Acentua-se a intervenção de capital externo, o que provoca reações pelo fato dos estados produtores serem beneficiados com prejuízos para os demais”. (IGLÉSIAS, 1993, p. 215)

Com as dificuldades de importação decorrentes da Primeira Guerra, torna-se patente desenvolver a produção nacional: “Há um surto de bens de consumo, não de bens de produção” (IGLÉSIAS, 1993). O autor aponta que a afirmativa comum de que a guerra ajudou a desenvolver a indústria é contestada por estudiosos que apontam na dificuldade de entrada de máquinas uma paralisação do processo tecnológico. Segundo Iglésias (1993) há crescimento, embora se possa questionar o desenvolvimento. Grandes indústrias internacionais tentam estabelecer-se e boa parte da indústria local é constituída de filiais de grandes empresas. Até este momento, o Brasil recebia forte influência do domínio do capital inglês. A partir da década de 1920, os Estados Unidos passam a imperar e ampliar sua área de

influência. Nesse contexto, São Paulo é a cidade industrial cada vez mais pujante economicamente:

Até 1870 simples burgo de estudantes ou funcionários, em decorrência do café e do imigrante desenvolve a economia e tem população em ritmo de crescimento mais assinalável: em 1900 com 239.820 habitantes, em 1920 conta com 587.072. No censo de 1940 já seria o estado mais populoso, superando Minas Gerais. (IGLÉSIAS, 1993, p. 216)

A capital paulista afirma-se como polo cultural e vê florescer sua vida urbana, intelectual, acadêmica, artística. No segundo decênio do século XX, estão criados os condicionamentos e as motivações para o surgimento de um movimento cultural, no Brasil, em reação a valores já desgastados no final do século XIX na Europa – sempre a grande referência e modelo da intelectualidade e da classe artística no País – que se expressa em diversas manifestações marcadas por uma nova orientação estética e por uma evidente necessidade de renovação nas artes e nas letras (ZANINI, 1983). No movimento conhecido como Modernismo, destaca-se um evento emblemático que teve sua importância ampliada, entre outros motivos, pelo momento histórico de comemoração do Centenário da Independência e da decorrente atmosfera nacionalista: a Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal de São Paulo (AMARAL, 1998).

A Semana propunha uma manifestação interdisciplinar. Música, poesia, dança, exposição de artes visuais e discursos de cunho teórico e panfletário, abordando o ideário modernista, compunham sua programação, não incluindo o teatro e o cinema, vale ressaltar. O campo das artes plásticas incluía pintura, escultura e, menos significativamente, arquitetura. A ideia de realizar um manifesto de peso no momento emblemático da passagem do Centenário da Independência já vinha sendo gestada, desde 1920, por Oswald de Andrade e a iniciativa de levar adiante o projeto coube a Di Cavalcanti<sup>11</sup>. Apresentado por Graça Aranha ao profissional da economia cafeeira e intelectual erudito atento às inovações, que veio a se tornar o maior promotor e financiador do evento, Paulo Prado, Di Cavalcanti propôs realizar

---

<sup>11</sup> Zanini (1983) esclarece que a decisão de realizar a Semana deu-se na exposição de Di Cavalcanti em 1921, na livraria O Livro, de Jacinto Silva, em São Paulo, ocasião em que exibia suas primeiras pinturas junto com os “Fantoches da Meia-noite”. Cogitou-se utilizar o espaço dessa livraria dedicado a lançamentos e exposições de jovens artistas e escritores, mas com a amplitude adquirida pelo evento, decidiu-se realizá-lo no Teatro Municipal de São Paulo.

“uma semana de escândalos literários e artísticos, de meter os estribos na barriga da burguesiazinha paulistana”. A proposta foi encampada com entusiasmo por Paulo Prado, que agregou várias figuras da alta sociedade como co-promotoras do evento, fato que gerou várias críticas e descontentamentos com a cumplicidade entre patrocinadores e patrocinados, inclusive por parte de Di Cavalcanti. (ZANINI, 1983, p. 535)

O evento não é monolítico, coeso, mas por vezes contraditório, revelando fissuras e fragilidades conceituais. O principal denominador comum entre as manifestações é o combate ao passadismo e a reivindicação de uma liberdade criadora ligada simultaneamente ao universalismo das vanguardas artísticas internacionais e também ao reconhecimento de valores e formas de expressão nacionais. Ele consistiu em uma exposição e três festivais dos quais participaram, conforme figuram no catálogo, os seguintes arquitetos e artistas plásticos: Antônio Garcia Moya (1891,1949); Georg Przyrembel (1885-1956); Wilhelm Haarberg (1891-1986); Victor Brecheret (1894-1955); Hildegardo Leão Velloso (1899-1966); Anita Malfatti (1896-1964); Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976); John Graz (1891-1980); Alberto Martins Ribeiro (?)<sup>12</sup>; Zina Aita<sup>13</sup> (1900-1967); Yan de Almeida Prado, pseudônimo de João Fernando de Almeida Prado (1898-1987); Antônio Paim Vieira (1895-1988); Ferrignac, pseudônimo de Ignácio da Costa Ferreira (1892-1958); Vicente do Rêgo Monteiro (1899-1970). Apresentações musicais, palestras e saraus literários também integraram o evento. Na música, destaca-se a participação de Heitor Villa-Lobos entre Guimar Novaes; Paulina Dámbrosio; Ernani Braga; Alfredo Gomes; Frutuoso e Lucília Villa-Lobos. Na literatura, participam Ronald de Carvalho; Álvro Moreyra; Elysio de Carvalho; Menotti del Picchia; Renato de Almeida; Luiz Aranha; Ribeiro Couto; Deabreu; Agenor Barbosa; Rodrigues de Almeida; Afonso Scmidt; Sérgio

---

<sup>12</sup> Segundo Amaral (1998, p.255), o único registro que se tem do artista consta no dicionário Theodoro Braga, *Artistas pintores do Brasil*, São Paulo, São Paulo Editora LTDA., 1942, p.159. Segundo depoimentos de Yan Almeida Prado, José Maria Reis Jr. e Di Cavalcanti, ele teria nascido no Rio de Janeiro e falecido ainda jovem na Itália.

<sup>13</sup> Nascida em Belo Horizonte em 1900, viajou para a Europa com a família, de origem italiana, durante a Primeira Guerra Mundial. Estudou em Florença e passou a desenvolver trabalhos de artes decorativas. Voltando ao Brasil, realizou uma exposição em 1920, em Belo Horizonte. Nesta ocasião, Zina Aita foi a primeira artista a mostrar em Minas Gerais aspectos da modernidade artística do início do século XX. No Rio de Janeiro, conheceu Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Vinicius de Moraes. Participou da Semana de 22 em São Paulo e a partir de então, desenvolveu laços de amizade com Anita Malfatti. Faleceu em Nápoles, em 1967. (AMARAL, 1998 e VIEIRA, 1987)

Milliet; Guilherme de Almeida; Plínio Salgado e, com destaque, Mario de Andrade e Oswald de Andrade.

O evento tem início com uma dissertação de Graça Aranha intitulada “A estética da arte moderna”. O escritor maranhense anuncia o descarte do belo como “fim supremo da arte”. Além de Aranha, participaram também com discursos e conferências, Menotti del Pichia, Ronald de Carvalho, Mário de Andrade. A introdução da problemática do nacionalismo como vetor de modernidade evidenciava o descompasso entre a arquitetura e a vanguarda literária e pictórica modernista no início da década de 1920, com a inexistência da obra moderna construída condenava a intenção arquitetônica ao limbo da utopia e por moderno. Nesse contexto, o sentido do moderno, campo da arquitetura, ainda poderia ser entendido como uma variação do ecletismo ou a manifestação neocolonial.

Na Semana de 1922, a mostra dos arquitetos não suscitou nenhuma discussão. Apresentaram-se somente desenhos de uma versão neocolonial para uma casa de praia de Georg Pzyrembel, arquiteto polonês que até então havia trabalhado com projetos de igrejas, colégios e conventos em estilo neogótico e neoromânico e também desenhos de mausoléus, templos e casa de linhas maia ou asteca e aspectos da arquitetura popular mediterrânea de autoria do arquiteto de ascendência espanhola Antônio Garcia Moya. Tais obras não tinham a menor afinidade com o ideário modernista que reivindicava o direito à pesquisa estética, a libertação dos cânones vigentes, do academicismo. Se a intercessão entre os escritores e artistas plásticos modernistas e os arquitetos que produziam o estilo neocolonial como Ricardo Severo e José Mariano Filho, era o nacionalismo ou a valorização de uma identidade nacional, o abismo conceitual e estético entre as formas de expressão dessa brasilidade era imenso. Somente mais tarde, em 1925, com a carta publicada pelo arquiteto Rino Levi (1901-1965) no jornal *O Estado de São Paulo*, intitulada “A Arquitetura e a Estética das Cidades” e com a publicação do artigo “Acerca da Arquitetura Moderna” de Gregori Warchavchik (1896-1972) no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, que os primeiros manifestos mais coerentes com o ideário de 22 surgiram no campo da arquitetura. Warchavchik se aproxima dos protagonistas da Semana, em 1927 casa-se com Mina Klabin (1896-1969),

membro de uma abastada família de industriais de São Paulo, frequenta a elite local e constrói uma casa para sua família em 1928, na Rua Santa Cruz, na Vila Mariana, obra que veio a ser considerada pela historiografia o marco inicial do modernismo arquitetônico no Brasil.

Os protagonistas da Semana rejeitavam o passadismo vigente e reivindicavam uma transformação radical, baseada na assimilação das discussões no campo artístico ocorridas na Europa somada à busca e à valorização da realidade nacional. Subsumidos a essa soma, verificam-se anseios mais amplos que idealizavam o país integrado ao compasso das sociedades evoluídas. (ZANINI, 1983).

A Semana de Arte Moderna de 1922 deu grandes e fecundas contribuições à cultura brasileira, que vão muito além do evento realizado no Teatro Municipal de São Paulo. Tendo sua importância ampliada pelo momento histórico marcado pelo nacionalismo exacerbado emergente da Primeira Guerra Mundial – com a posterior industrialização e urbanização do Brasil – e, como mencionamos, pelo emblemático ano de comemorações do Centenário da Independência do País, o evento significou uma abertura definitiva para novas possibilidades de expressão da natureza, do humano, do social. Os chamados modernistas assumem nesta perspectiva uma atitude de reação propositiva de combate, além do mero manifesto.

Diante das comemorações do passado, um grupo inquieto, movido pela exaltação do Brasil diante do futuro, começa a se formar depois da exposição de Anita Malfatti em 1917-18, eclodindo em manifestação em 22. Seu objetivo: a derrubada de todos os cânones que até então legitimavam entre nós a criação artística. (AMARAL, 1998, p.13)

O movimento se define, como afirmou Mário de Andrade, em conferência feita na Casa do Estudante do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1942, a partir de três reivindicações fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência crítica nacional. Essa consciência pode ser entendida como o voltar-se para si próprio, para o que define o ser brasileiro, percebendo atentamente a expressão popular.

Após o evento da Semana, motivados pelo espírito inovador e combativo, pela necessidade de compreender a cultura brasileira, resgatar seus valores autóctones e expressá-la nas manifestações artísticas, na tentativa de montagem de uma tradição que legitimasse as novas formas estéticas, partiram, então, os modernistas em caravana, em abril de 1924, para encontrar no legado barroco das cidades coloniais mineiras a resposta para a questão da brasilidade (LEMOS, 1995, p. 106-237). Da caravana faziam parte Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Nonê, Blaise Cendrars, Olívia Guedes Penteadó, Godofredo da Silva Telles e René Thiollier. Ainda em 24, Oswald de Andrade divulga o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*. Mário de Andrade, o grande articulador do movimento, iria ainda mais tarde disseminar seus ideais e prosseguir suas investigações em viagem para o norte do País, até a Amazônia, em 1927. Veremos como essa experiência etnográfica vai fundamentar a noção de patrimônio cultural na qual se baseia o anteprojeto para a criação do SPAN, em 1936, realizado por Mário de Andrade, a pedido de Rodrigo Melo Franco de Andrade, que implementaria, a partir dele, no ano seguinte, o SPHAN, hoje IPHAN.

À identidade nacional estariam relacionadas a herança barroca e também a interpretação do popular por aquele “grupo inquieto”. A valorização deste tempo histórico materializado pela arquitetura das cidades coloniais e pela arte popular, somada aos novos conceitos de tempo e espaço, às novas discussões estéticas e às novas possibilidades e impossibilidades de recursos tecnológicos acabaram por conferir, mais tarde, certa singularidade e identidade à arquitetura moderna brasileira, diante do universalismo do movimento internacional, marcado pelo racionalismo e pela standardização na indústria da construção civil.

A Semana de 1922 condicionou e estimulou, vinte e dois anos depois, em Belo Horizonte, um evento que se apresenta como uma continuidade do movimento modernista: a Semana de Arte Moderna de Belo Horizonte, promovida por Juscelino Kubitschek, em 1944. O espírito contestador do movimento modernista reivindica o combate aos valores e práticas da República Velha e vislumbra um horizonte de renovação sintonizado no presente – com as discussões do mundo desenvolvido, europeu e americano – e focado no futuro, na nação moderna imaginada a ser

redescoberta e também construída. O desejo de ruptura já existente e manifesto em 1922 vai eclodir, social e politicamente, na Revolução de 1930.

O ideário do modernismo seguiu repercutindo após a Semana de 22, fora do eixo São Paulo – Rio de Janeiro, predominantemente no campo literário. A recepção do movimento foi marcada por adesões e também por críticas que contestavam a abrangência da renovação pretendida e os resultados alcançados, pelo mecenato da aristocracia paulista, pela predominância do caráter estético sobre o político. Pondera-se que não se pode desvincular essa efervescência no campo cultural da situação política e social em que se verificava um descontentamento com a Primeira República das classes desfavorecidas, o que implicava em insurreições, rebeliões. Nesse ambiente de tensão latente, aspirava-se à libertação, à ruptura com um passado identificado com a sensação de atraso e à construção de um futuro moderno.

Nos anos seguintes a 1922, o movimento teve suas ideias e teorias difundidas em revistas como a revista mensal *Klaxon*, em maio de 1922, janeiro de 1923, liderada por Mário de Andrade, *Novíssima*, *Terra Roxa* e *Outras Terras*, em São Paulo. No Rio de Janeiro, Sérgio Buarque de Hollanda e Prudente de Moraes Neto fundam a revista *Estética*, setembro de 1924, março de 1925. Em 1924, Oswald de Andrade lança o *Manifesto da poesia pau-brasil* que propunha o combate do academismo pela valorização do regional, nativo, autóctone, após a “necessária assimilação do cosmopolitismo” (ZANINI, 1983). Em 1928, no desdobramento das ideias já presentes no referido *Manifesto*, Oswald de Andrade lança o *Manifesto Antropófago*, uma das manifestações mais representativas do Modernismo. Da metáfora antropofágica surgem outras obras relevantes no período: o poema *Cobra Norato* de Raul Bopp e *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

O nacionalismo e valorização da realidade brasileira, a busca do reconhecimento da verdadeira identidade nacional também motiva outras manifestações de distintas orientações políticas e ideologias, como o chamado *verdeamarelismo* ou a Escola da Anta. Plínio Salgado, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo se irmanavam numa doutrina conservadora, promovendo uma ação política militante que incorporava

ideais fascistas e constituindo uma ala direitista combatida pelo grupo de Oswald de Andrade e suas teorias antropófagas. Em Belo Horizonte, surge *A Revista*, dirigida por Carlos Drummond de Andrade e Martins de Almeida; em 1927 o suplemento *Leite Criôlo* e, ainda em Minas Gerais, neste mesmo ano, na cidade de Cataguases lançava-se a revista *Verde*.

No campo arquitetônico, destaca-se a vinda de Gregori Warchavchik (data de nascimento e morte), arquiteto russo formado em Roma, para São Paulo, em 1923, onde se radicaria e construiria a casa da Rua Santa Cruz (1927-1928), no bairro da Vila Mariana. Essa residência é marcada pelo racionalismo e pelo purismo formal. Em 1925, Warchavchik lança o "Manifesto pela Arquitetura Funcional", em que defende a racionalização construtiva e que, ao lado da publicação "Razões da nova arquitetura" de Lucio Costa, iria tornar-se uma obra seminal no modernismo arquitetônico brasileiro.

De 1930 à Segunda Guerra Mundial, o Modernismo se difunde, se alarga para além da literatura e das artes plásticas, se diversifica. Busca-se uma aproximação da arte com a realidade humana, social. No plano político, um realinhamento de poderes e forças de outras classes privilegiadas com o declínio da oligarquia rural dominante coloca novos desafios. Com os desdobramentos da crise econômica de 1929 e na formação e consolidação de ideologias de esquerda e direita, a arte moderna ganha outras formas de expressão e de afirmação.

Cândido Portinari (1903-1962) destaca-se com uma arte vigorosa de temática popular, com inclinação muralista, como ocorreu em outros países latinoamericanos, como o México, que viria a integrar a arquitetura de grandes edifícios modernos numa síntese artística, da qual também fazia parte o paisagismo de Burle Marx e as esculturas de José Pedrosa (1915-2002) e Alfredo Ceschiatti (1918-1989), ambos de origem mineira, do polonês radicado no Rio de Janeiro August Zamoyski (1893-1970) e do paulista Bruno Giorgi (1905-1993). Menciona-se também a presença, nesse período, de Celso Antônio (1896-1984), Lelio Landucci (1890-1954) e Adriana Janacopulos (1892-1978), formada em Paris, autora de vários bustos e convidada por Capanema para compor a integração das artes no edifício do Ministério da

Educação e Saúde (1936), onde contribuiu com a peça “Mulher Brasileira”, esculpida em granito rosa (ZANINI, 1983).

No campo literário, surgem obras de inspiração na vida popular, o que vai ao encontro do ideário modernista de valorização do autóctone, destacando-se o romance nordestino. A referência à desigualdade social, à miséria surge no cinema de Humberto Mauro e a tentativa de compreender o Brasil em suas origens e particularidades, a partir de estudos históricos e sociológicos, marcam os anos de 1930 com as obras seminais de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda e Caio Prado Júnior.

Em Belo Horizonte, dois eventos marcam o período: a Exposição de Arte Moderna de 1936 – o chamado “Salão de 1936” – e a Exposição de Arte Moderna realizada em 1944. O Salão de 1936, também chamado de “1º Salão de Arte Moderna do Bar Brasil” foi a primeira coletiva modernista em Minas Gerais, realizada de 10 a 24 de setembro daquele ano, em Belo Horizonte, no porão do Cine Brasil, e não a conhecida Exposição de 1944, promovida por JK, como muitas vezes a historiografia do modernismo mineiro faz supor. Fruto de um movimento de reação ao academicismo hegemônico liderado pelo artista plástico Delpino Júnior, articulado aos já conhecidos Genesco Murta e Renato de Lima, o movimento teve também a adesão de jovens artistas, dentre eles, alguns pioneiros do modernismo no Estado: Érico de Paula, Monsã, Mlle. Jeanne Milde, Fernando Pieruceti, Délio Delpino, Francisco Fernandes, Kaukal, Alceu Pena, Altavila. Também os arquitetos recém-egressos da Escola de Arquitetura, fundada em 1930, Coury, Hermínio Gauzzi, Salomé, Virgílio de Castro, Romeo de Paoli, Hardy Filho, Shakespeare Gomes e Santólia aderiram ao movimento e participaram da mostra. Cabe observar que não há nessa coletiva uma homogeneidade ou um conceito unívoco do que seja a Arte Moderna. Obras consideradas “clássicas” de consagrados pintores estão lado a lado com obras “revolucionárias” de novos artistas, segundo termos usados nas matérias jornalísticas da época, o que compõe um cenário diversificado, uma expressão de um tempo histórico de rupturas e conservadorismos, de ambiguidades, contradições e tensões que caracterizam os anos de 1930, a modernidade estética e o modernismo:

(...) a Exposição de Arte Moderna de 1936 foi o primeiro momento em que o artista plástico mineiro, até então marginalizado pela sociedade – dadas as características não só do romantismo histórico como também das ideias (sic) positivistas que penetraram no País, desde o movimento da Proclamação da República – assumiu publicamente sua identidade coletiva, ou seja a consciência de classe. O grupo rompe os obstáculos e assume o movimento de mudança em relação ao status-quo conservador da política cultural mineira. (...) Essa Exposição tornou-se, assim, um marco da conscientização política dos artistas sobre a necessidade da criação de um mercado de artes na capital, de uma escola não-acadêmica e da oficialização dos Salões da Prefeitura, a partir de 1937. (MUSEU..., 1986, p.5)

A autora destaca ainda que a Exposição de 1936 tem uma abrangência local, como um fato concreto fundador do modernismo na cultura de Belo Horizonte, enquanto que a Exposição de 1944, realizada na gestão de Kubitschek, assume caráter mais cosmopolita, articulando o movimento local ao nacional, como analisaremos adiante, aspecto que caracterizaria outras ações no campo cultural, como a criação da Pampulha e do Museu Histórico da Cidade, eventos centrais nesta tese, objetos dos capítulos seguintes.

Em suas diversas manifestações, os modernismos são muitos. O movimento múltiplo, de distintas vertentes e não sendo a expressão de um ideário unívoco, monolítico, tendo ocorrido num tempo de profundas transformações nos planos político, econômico, social e cultural. Há distinções entre as proposições conceituais que fundamentaram as artes plásticas, a literatura, a música, a arquitetura e o urbanismo, sobretudo com relação ao entendimento do que seja cultura, identidade, do que seja o nacional, ou a função política e social da arte. O modernismo arquitetônico tem princípios claros de comprometimento ético com a instrumentalização do desenvolvimento da técnica e a função de produzir ambientes mais propícios à vida, concebidos como grandes centros urbanos setorizados e equipamentos coletivos que responderiam, às demandas funcionais racionalmente equacionadas – ar, sol, áreas verdes, habitação, higiene, circulação, – das cidades transformadas pela industrialização. Analisar-se-á posteriormente, a Arquitetura Moderna no Brasil, suas afinidades com o ideário construído na década de 1920 e suas particularidades diante do universalismo do movimento moderno no âmbito internacional, no contexto do Estado Novo.

### **3.2 O Modernismo e o Estado Novo: o tempo do nacional-estatismo**

Em 1937, o presidente Getúlio Vargas, tendo assumido o poder desde 1930, apresentou ao país, pela Rádio Nacional, em reunião ministerial, uma nova Constituição. Iniciava-se, neste momento, através de um golpe, um novo regime: o Estado Novo, marcado pela supressão das liberdades individuais, pela construção de um novo modelo de governo que anulava a prática liberal da representação popular e por uma nova ordem estatista ditatorial que negava a autonomia e a garantia do princípio federativo. A implantação desse regime se deu como um desdobramento de um processo político que se inicia com a Revolução de 1930 e termina em 1937. O período compreendido entre a Revolução e o golpe foi marcado por muitas tensões e dissensos, não tendo se configurado como um processo histórico linear.

O Estado Novo será analisado em seus diversos aspectos, de um modo mais geral, abordando mais especificamente suas políticas culturais que incluem a instrumentalização da arquitetura e das instituições de memória para formar e materializar uma nacionalidade, objeto de investigação central deste trabalho. Nesse contexto, busca-se identificar as relações existentes entre a ideologia do novo regime e do movimento moderno que possibilitou o surgimento de uma nova expressão arquitetônica no país.

A conjuntura do Estado Novo ocorreu mais precisamente no período compreendido entre 10 de novembro de 1937, data da promulgação da nova Constituição, e 29 de outubro de 1945, data da deposição de Vargas. Nesse período, o Brasil seguiu caminhos que guardam certas afinidades com países europeus: Mussolini na Itália, Hitler na Alemanha, Salazar em Portugal e Franco na Espanha que passou por sangrenta guerra civil. A França, modelo de civilização humanista, enfrentava fortes movimentos de direita.

Segundo Araújo (2000), a denominação Estado Novo também foi a adotada por essas outras ditaduras – de Franco e Salazar, por exemplo – na mesma época.

Concretamente esse “novo” surgiu como fascismo na Itália, como nazismo na Alemanha, e como corporativismo de Estado no Brasil e em outros países europeus.

O regime brasileiro de 1937 apresenta, entretanto, especificidades. Em coletânea de ensaios que objetiva traçar o perfil doutrinário do Estado Novo, ainda que tenha havido diferenças entre as doutrinas e as práticas políticas, os autores demonstram que na experiência brasileira houve um governo centralizador que recuperava práticas autoritárias pertencentes à tradição brasileira, ao mesmo tempo em que incorpora outras, modernas, “que fazem da propaganda e da educação instrumentos de adaptação do homem à nova realidade social.” (OLIVEIRA, 1982, p.13).

O Estado Novo é ambivalente em suas doutrinas e práticas elaboradas por vários ideólogos de perfis diferenciados. Jarbas Medeiros (1978) elege cinco intelectuais como os ideólogos mais exponenciais do período entre 1930-1945 justifica sua escolha considerando como critério a vigência do pensamento e da pessoa, homens que moldaram uma ideologia, influíram nas leis e constituições. Os ideólogos selecionados pelo autor são: Francisco Campos, Oliveira Vianna, Azevedo Amaral, Alceu Amoroso Lima e Plínio Salgado. Medeiros (1978) os apresenta traçando um breve perfil de cada um deles, como descrito abaixo:

1. Francisco Campos → típico ideólogo de Estado, atuando de dentro do aparato parlamentar e burocrático do Poder, o “advogado” das políticas de Estado, reformador de Códigos jurídicos, da Escola e da Constituição;
2. Oliveira Vianna → em parte ideólogo do Estado, consultor do Ministério do Trabalho, membro do Tribunal de Contas da União, professor de Direito e, em parte, o intelectual “descomprometido”, o sociólogo produtor de teorias sobre a realidade política brasileira;
3. Azevedo Amaral → o ideólogo “cidadino”, profissionalmente vinculado a um dos setores de ponta do campo ideológico dominante, qual seja o das comunicações, através de suas permanentes atividades jornalísticas;
4. Alceu Amoroso Lima → líder católico ativista e “comprometido”, intérprete secular categorizado das posições da Igreja Católica em nosso País naquele período

histórico. Foi dirigente de organizações religiosas, jornalista, professor e reitor universitário; “chefe intelectual do catolicismo no Brasil” (segundo João Camilo de Oliveira Torres);

5. Plínio Salgado → doutrinador e militante político, fundador de um partido de âmbito nacional, além de literato “engajado” (seus romances , como ele próprio declara, são partes de sua doutrina política, uma ponte, um reforço e uma “segunda via” de sua doutrina).

Os pensamentos de Francisco Campos e Plínio Salgado são relevantes para o estudo em tela. O primeiro por atuar de dentro do aparelho estatal e por ter se ocupado da reforma da Constituição e da Escola e o segundo, pela sua ligação mais direta com o modernismo literário da década de 1920 e por ser o mentor intelectual do Integralismo, movimento de forte vertente nacionalista. No Estado Novo, destaca-se a presença de Gustavo Capanema, bacharel em direito em Minas Gerais, ligado ao grupo de intelectuais do modernismo literário daquele estado, que atuou como chefe do Ministério da Educação e Saúde de 1934 a 1945. Em nossa análise nos deteremos a alguns aspectos de sua administração mais diretamente relacionados e relevantes quanto ao nosso objeto de estudo.

A hábil distorção do entendimento dos valores democráticos que se verifica nos discursos de Vargas tem sua fundamentação no pensamento e nas ações políticas do advogado e jurista Francisco Campos (1891-1968), para quem era preciso “refundar o regime democrático, livrando-o dos infrutíferos debates parlamentares, que obstaculizavam a natural relação entre o líder da nação e seu povo” (SANTOS, 2007, p. 34). Para Francisco Campos (*apud* SANTOS, 2007), a sociedade de massa requeria um modelo político mais ágil, ancorado na figura carismática de um líder, identificada com os desejos da nação:

As massas encontram-se sob a fascinação da personalidade carismática. Esta é o centro da integração política. Quanto mais volumosas as massas, tanto mais a integração política só se torna possível mediante o ditado de uma vontade pessoal. O regime político das massas é o da ditadura. A única forma natural de expressão da vontade das massas é o plebiscito, isto é, voto-aclamação, apelo, antes que a escolha. (SANTOS, 2007, p.36)

A retórica autoritária de Campos busca legitimar o golpe, o regime ditatorial e centralizador e Vargas lança mão estrategicamente desta em seus discursos. Pela lógica de Campos, paradoxalmente, o uso da força e do autoritarismo seriam as únicas armas eficazes para garantir o futuro da democracia numa sociedade de massas. Nesta concepção, a propaganda deveria ser eficiente para atingir corações e mentes, povo e elites, e a polícia política seria indispensável para garantir a ordem e sufocar manifestações de descontentes, reflexões e questionamentos.

Nascido em 1895, Plínio Salgado pode ser considerado um representante de nossa segunda ou terceira geração republicana. Com formação escolar realizada no interior paulista e mineiro, Salgado era um literato engajado cujo pensamento e trajetória só podem ser compreendidos ao levar-se em conta o contexto do pós-guerra. Esse período tem início com a Revolução de 1930 e termina em 1937, com a implantação do Estado Novo, foi marcado por rupturas, ambigüidades e pela existência de diferentes projetos na disputa política<sup>14</sup>. Entre os principais movimentos e projetos participantes no jogo político do citado período, destacam-se a Aliança Nacional Libertadora e a Ação Integralista Brasileira (AIB), ambos motivados pelas críticas tanto ao liberalismo da República Velha, quanto aos desacertos da Revolução de 1930. A AIB foi oficialmente fundada em 7 de outubro de 1932, com o “Manifesto de Outubro” e existiu legalmente até dezembro de 1938, um ano após o golpe do Estado Novo que impõe aos partidos políticos a condição de ilegalidade.

Vários grupos e partidos de extrema direita deram sustentação ao movimento, segundo Marcos Chor Maio e Roney Cytrynowicz (2003): Ação Social Brasileira (Partido Nacional Fascista); Legião Cearense do Trabalho, de 1931, dirigida por Severino Sombra; Partido Nacional Sindicalista, de Minas Gerais, fundado por Olbiano de Melo e o monarquista Ação Imperial Pátrio-novista. Os integrantes desses grupos, em 1930, agregaram-se em torno da liderança de Plínio Salgado, redator ao lado de San Tiago Dantas, do jornal *A Razão*, fundado em 1931 e

---

<sup>14</sup> Para uma análise mais detalhada desses projetos e ambigüidades ver PANDOLFI, Dulce Chaves. Os anos 1930: as incertezas do regime. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Org.). **O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.14-37.

também da futura Sociedade de Estudos Políticos, que tinha como lema principal “Deus, Pátria e Família”.

O integralismo alinha-se ideológica e politicamente aos movimentos e partidos fascistas europeus surgidos entre o final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e a ascensão do nazismo na Alemanha em 1933. Maio e Cytrynowicz (2003, p. 42)<sup>15</sup> apontam a AIB como a mais importante organização fascista na história do Brasil, pela adesão significativa, “pela expressiva participação no debate político dos anos de 1930 e, particularmente, pela atração exercida sobre extensa gama de intelectuais que discutiam os destinos do país”. Os principais líderes do integralismo foram Plínio Salgado, Miguel Reale e Gustavo Barroso.

Além dos ideólogos anteriormente referenciados, na base do pensamento político que se constituiu em doutrina para o Estado Novo estão os movimentos intelectuais dos anos 1920, notadamente aqueles ligados ao modernismo. Muitos intelectuais modernistas integraram-se ao projeto político-cultural proposto, principalmente pela ligação com Gustavo Capanema. Do grupo de intelectuais mineiros, que se fez notar pela publicação de *A Revista* (1925),<sup>16</sup> cabe destacar a presença de Carlos Drummond de Andrade e Gustavo Capanema que desenvolveram significativo trabalho no Ministério da Educação e Saúde, dentro dos propósitos pedagógicos do regime de formar um novo homem para uma nova nação, o que acabou por incluir também a proposição de uma nova arquitetura.

Segundo Fernando Correia Dias (1975), ao analisar a gênese e a expressão grupal do modernismo em Minas, a expressão “espírito moderno” de origem europeia e que passou a circular intensamente não tinha um sentido unívoco nos usos que faziam dela os modernistas da década de 1920 no Brasil. A expressão certamente passou a expressar de modo difuso a atitude de assimilação das grandes transformações por que passava o mundo no pós-guerra, no início do século XX. Grandes mudanças

---

<sup>15</sup> MAIO, Marcos Chor; CYTRYNOWICZ. Ação Integralista Brasileira: um movimento fascista no Brasil (1932-1938). In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Org.). **O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.39-61.

<sup>16</sup> Sobre o grupo mineiro ver DIAS, Fernando Correia. Gênese e expressão grupal do modernismo em Minas. In: Ávila, Affonso. *O modernismo*, São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 165-177.

eram então operadas no plano das ideias, das mentalidades, dos costumes, com a consolidação de uma sociedade mais urbana, das tecnologias, da organização social e política, da difusão do pensamento e do conhecimento.

Ainda que expresso de múltiplas formas, o “espírito moderno” é o denominador comum que lança as bases de um ideário característico da experiência mineira. No grupo de Belo Horizonte<sup>17</sup>, temos como nomes centrais: Carlos Drummond de Andrade, Martins de Almeida, Pedro Nava, Emílio Moura, João Alphonsus, Affonso Ávila; no grupo variante que compunha o corpo editorial de *Leite Crioulo* – João Dornas Filho, Guilhermino César e Aquiles Vivacqua; no grupo de Cataguases que compunha o corpo editorial da revista *Verde* – Martins Mendes, Rosário Fusco, Ascânio Lopes, Enrique Resende, Fonte Boa, Oswaldo Abritta, Camilo Soares e Francisco Inácio Peixoto, além do pianista Renato Gama e do cineasta Humberto Mauro. Em todas essas manifestações grupais, segundo Dias (1975), identificam-se três aspectos característicos do modernismo mineiro: a tradição repensada; a conciliação das lealdades; e o apelo à razão.

O primeiro aspecto refere-se à postura dos modernistas mineiros frente ao passado: “Não se trata de romper com todo o passado intelectual da região, mas, ao contrário, de valorizá-lo de forma crítica (grifo nosso)”. (DIAS, 1975, p.171)

O segundo aspecto refere-se à atitude conciliatória quanto à região: regionalismo, nacionalismo e cosmopolitismo, principalmente o europeu. Segundo Dias (1975, p. 173): “O mitigado ‘regionalismo’ mineiro revela-se em alguns temas e em certo tom de linguagem que se poderia identificar com a “mineirada”, isto é, a expressão da subcultura regional mineira.” Entretanto essa referência regionalista, no caso de Minas, conforme sublinha Dias (1975, p. 173) “não acontece como no caso do gaúcho ou do nordestino, ou sociográfico documental tendente ao típico e ao pitoresco como aparece em certos autores paulistas.” Verifica-se, no aspecto da conciliação das lealdades, uma valorização do primitivismo cultural brasileiro, o que nos remete à metáfora da antropofagia cunhada por Oswald de Andrade. Dias

---

<sup>17</sup> Ver ANDRADE. A Belo Horizonte dos modernistas: representações ambivalentes da cidade moderna, 2004. A autora examina as formas de representação de Belo Horizonte e de sua experiência urbana, nos anos 20, na perspectiva dos autores modernistas Cyro dos Anjos, Pedro Nava e Carlos Drummond de Andrade.

aponta que ainda havia nesse período restrições à mestiçagem com excessiva preocupação com a assimilação dos imigrantes estrangeiros. A mestiçagem deixa de ser encarada negativamente somente a partir da década de 1930, destacando-se, nesse contexto, a contribuição da obra de Gilberto Freire (PEREIRA, 1999). Os modernistas mineiros preocupavam-se em conciliar, enfim, o espírito regional, do país e o da influência estrangeira. Essa postura vai se manifestar de várias formas, dentre elas a arquitetura, como analisaremos mais adiante: o espírito conciliador moderno vai gerar, evidentemente, uma arquitetura moderna.

O terceiro e último aspecto apontado por Dias (1975) refere-se à nova mentalidade que compreende o mundo pela racionalidade emancipadora e não pelo misticismo. Compreender e intervir na realidade pela via da razão é imperativo para grupos que se propunham a derrubar uma velha ordem e serem atores na reorganização de um país em crise: “os jovens intelectuais estão preocupados com a instabilidade política, com a caótica multiplicidade de lideranças inautênticas, com o espírito de revolta, com a desordem” (1975, p. 174). A imagem convencional delineada e difundida sobre o grupo mineiro é a de mais prudente, moderado e tímido que o grupo paulista, questão que convida a uma reflexão sobre a permanência desse perfil do mineiro na contemporaneidade.

Para Dias (1975), o grupo mineiro exerceu dupla e saudável influência na vida mineira: a primeira sobre o limitado público leitor da época e sobre os meios intelectuais e a segunda sobre o grupo do poder. As relações entre intelectuais e administradores foram estreitas nessa época e teve consequências no nível nacional. Este fato nos ilumina a relação dos intelectuais com o poder no Estado Novo, aspecto central para compreendermos por quê e como a arquitetura moderna se consolidou e foi instrumentalizada para dar uma face à nação nas décadas de 1930 e 1940, questão seminal deste estudo. Por dentro da administração, o seu espírito moderno – uma visão crítica, sensível e atualizada da realidade – muito contribuiu para transformar numa verdadeira elite do poder, imediatamente antes da Revolução de 30, a velha oligarquia regional que se implantara com a Primeira República, em 1889. No contexto de uma verdadeira desordem, propõe-se uma centralização do poder como remédio imediato e urgente para a crise institucional

por que passa o país. Essa preocupação em reinstaurar a ordem e reconstruir Estado-nação abriu os caminhos para a instalação do regime centralizador e autoritário de Vargas.

É curioso como intelectuais de correntes tão distintas – modernistas de diferentes orientações políticas, integralistas, positivistas, socialistas e católicos – trabalharam paralelamente num denominador comum, na tarefa de construção de um Estado nacional. Estrategicamente, em nome desta louvável “construção nacional” de um país em crise, o Estado Novo conseguiu cooptar ou domesticar muitas cabeças pensantes e vozes dissonantes contrárias ao regime ditatorial. Esse trabalho, anterior à conjuntura acima analisa alguns aspectos da ideologia do Estado Novo que repercutem de forma mais direta no campo cultural e arquitetônico. Não se trata aqui de se reconstituir historicamente o regime em toda sua abrangência, abarcando todas as suas dimensões, mas de identificar em seus pressupostos conceituais e suas ações as condições e razões para o surgimento e a instrumentalização da arquitetura moderna com fins políticos. Segundo Oliveira (1986), ao esclarecer as afinidades e as diferenças entre fascismo e nacionalismo:

Foram os ideais nacionalistas – aqueles que reforçam a autoridade do Estado e do chefe como construtores da nacionalidade – os que mais empolgaram nossos intelectuais, principalmente os que buscavam novas soluções para o que consideravam uma crise insuperável da liberal-democracia, ou, como muito frequentemente escreviam, o “demoliberalismo”.

O nacionalismo supõe a identificação de todos os membros de uma sociedade com um destino comum, destino cujos traços se originam no passado, são identificáveis no presente e asseguram um futuro comum. Enquanto o nacionalismo romântico enfatiza o grupo primário e a comunidade, o nacionalismo do século XX assenta-se sobre crescente identificação entre nação e Estado. (OLIVEIRA, 1986, p.26)

Esse aspecto do nacionalismo como um fator que define um destino comum desejável, baseado num passado conhecido – tradição – e assegura um futuro – a modernidade – é fundamental para compreendermos a adesão ou a afinidade ideológica entre o modernismo e o Estado Novo que propiciou o surgimento e a consolidação de uma nova arquitetura: a arquitetura moderna, que pretendeu ser a expressão de seu tempo, sem antagonizar com a tradição construtiva do período colonial, considerada genuinamente brasileira e sem contaminações de estilos

estrangeiros passadistas – como eram consideradas as manifestações ecléticas e neocoloniais – alheios à verdadeira cultura nacional, desse modo tomada pretensiosamente de modo unívoco e universalizante.

A Constituição de 1937 instaura no Brasil a centralização radical do poder e a supressão dos direitos políticos. Fechados o Congresso Nacional, as assembleias legislativas e as câmaras municipais, Vargas substituiu os governadores que se opunham ao golpe por meio de nomeação direta de interventores e deixou permanecer aqueles favoráveis ao Estado Novo. Os militares tiveram lugar de destaque, definindo prioridades e até formulando políticas estratégicas principalmente nos setores de siderurgia e petróleo, fundamentais no projeto de modernização pretendido. O regime teve por objetivo principal, dentro desse projeto de modernização: manter um Estado forte e centralizador, interventor e ator principal na promoção do desenvolvimento econômico.

Getúlio tinha um plano de governo a ser posto em prática – desenvolvimento econômico, intervencionismo e industrialização –; tinha um plano político – a ditadura, entendida como trégua social para possibilitar a expansão do país –; e tinha um inimigo objetivo a quem atribuir a responsabilidade pelas medidas excepcionais que propunha – o comunismo. (ARAÚJO, 2000, p. 23)

Para implementar a nova Constituição, fica evidente nos pronunciamentos de Vargas a argumentação baseada na necessidade de conter a desagregação, o perigo do comunismo, referenciando a radicalização política pela qual passava o país, num clima de desordem, insegurança e perda de autoridade. Nessa circunstância, o fortalecimento do Poder Executivo era apresentado como a única saída para sanar os malefícios trazidos pelo liberalismo da Constituição de 1934 que havia tornado o Estado vulnerável aos interesses privados. Estava desse modo articulada a justificativa para concentrar o poder político nas mãos do presidente da República salvador, eficiente, racional e outorgar a Constituição de 1937. Nessa centralização, destaca-se a submissão dos governadores dos estados ao governo federal e a eliminação dos órgãos legislativos, levando à criação de novas interventorias e departamentos administrativos. Quanto às medidas de garantia da centralização do poder, o golpe utilizou-se de severa repressão, atingindo não somente comunistas e

liberais, mas também aqueles com afinidades ideológicas com o novo regime que se supunham seus aliados: os integralistas.

Nesse momento, junto com os demais partidos políticos, a Aliança Integralista Brasileira foi fechada por decreto presidencial e, em reação, foi deflagrado o levante integralista em maio de 1938, logo eficientemente desarticulado.

Para difundir a ideologia nacionalista e populista do regime e para exercer a censura aos meios de comunicação, escondendo manifestações de oposição, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). A construção da identidade nacional, bem como as expressões do seu ideário de autoritarismo, paternalismo e modernização junto às camadas populares foi forjada e amplamente difundida por esse Departamento. No plano administrativo, o governo investiu na modernização, procurando qualificar e capacitar tecnicamente o funcionalismo para o que criou o Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP). Nos recrutamentos, nos critérios de seleção, o mérito e a capacidade técnica substituiu a indicação política e a filiação partidária de praxe. Anos depois, a preocupação com a capacitação de pessoal para trabalhar na administração pública deu origem à criação da Fundação Getúlio Vargas e a necessidade de contar com dados estatísticos confiáveis levou à valorização do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (FUNDAÇÃO..., 1997, s.p.).

No plano econômico, o governo Vargas foi marcado pela estatização e pela criação de diferentes órgãos para implementação de novas políticas de industrialização e urbanização. Durante o Estado Novo, estudos e discussões eram desenvolvidos nos órgãos técnicos que assessoravam o governo na elaboração e na execução de políticas públicas. Setores empresariais também tiveram acesso ao aparelho estatal, o que resultou, por exemplo, na criação do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI) e do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC), em consonância com a política de capacitação dos trabalhadores da indústria e do comércio, setores fundamentais no projeto de modernização e desenvolvimento econômico. A orientação decisivamente intervencionista na economia fez surgir as primeiras companhias estatais. A partir de 1937, o binômio Estado-economia tornou-se indissociável.

A política econômica do Estado Novo conduzida pelo Ministro da Fazenda Sousa Costa caracterizou-se pela criação de conselhos regulatórios nas áreas de finanças, comércio e recursos energéticos, como o Conselho Nacional do Petróleo e o Conselho Nacional das Águas e Energia Elétrica. Esse foi o tempo da negociação da dívida externa e também da entrada do Brasil na Guerra, que ao mesmo tempo em que impôs limites à importação, estimulou a industrialização e promoveu a retomada do crescimento econômico. No contexto de agravamento da situação política na Europa em 1938 e a percepção dos EUA da necessidade de ter o continente americano a seu lado, o Brasil obteve ganhos significativos com a assinatura de acordos com o governo norte-americano. Em 1939, o país foi favorecido pela liberação do câmbio e pela alta do preço do café no mercado internacional. Nos anos de 1940-41, houve expansão do crédito do Banco do Brasil e o crescimento industrial ganhou novo impulso. Em 1943, o Plano Sousa Costa diminuiria consideravelmente o volume da dívida e o pagamento de juros pelo Brasil. Neste contexto, nos primeiros anos da década de 1940, foram criadas as primeiras grandes estatais brasileiras. A Companhia Siderúrgica Nacional, a Companhia Vale do Rio Doce, para exploração de jazidas de ferro de Minas Gerais, a Companhia Nacional Alcalis, para produção de barrilha, a Fábrica Nacional de Motores e, em 1945, foi constituída a Companhia Hidrelétrica do São Francisco, com o objetivo de abastecer de energia elétrica o nordeste do Brasil. Nem todas essas iniciativas teriam sua plena realização imediata. A Fábrica Nacional de Motores, por exemplo, não teve êxito como projeto empresarial. Quanto ao petróleo, somente após 1946 houve um real crescimento de produção, sendo que a primeira refinaria só entraria em atividade em 1947-48. Todas essas iniciativas se pautaram pela forte participação estatal nas políticas de crescimento industrial, traço típico do governo Vargas que iria persistir no desenvolvimento do país posteriormente.

No campo cultural, o projeto de modernização de Vargas incluiu estrategicamente a revalorização de tradições nacionais por meio da ação do Estado no campo cultural. O governo criou instituições que atuaram nos campos da educação formal, do teatro, da música, do livro, do rádio, do cinema, da imprensa, do patrimônio cultural, da arquitetura. Na construção e expressão da identidade nacional contou com a participação de artistas e intelectuais e, por meio do DIP e do Ministério da Educação e Saúde, chefiado por Gustavo Capanema, articulou uma dupla estratégia

voltada tanto para a classe popular, quanto para as elites. O Ministério da Educação e Saúde Pública, conduzido por Gustavo Capanema durante todo o período de vigência do Estado Novo, ocupava-se não somente da educação, mas fundamentalmente da tarefa de criar as condições de formação de um novo homem, uma nova sociedade para um país moderno. Em carta ao presidente Getúlio Vargas, em 14 de junho de 1937, Capanema afirma que, segundo Cavalcanti (2006), o Ministério da Educação e Saúde se destina a preparar, a compor, a afeiçoar o homem do Brasil. Ele é definido como o verdadeiro Ministério do Homem.

Para atingir os objetivos traçados, era necessário educar as camadas populares por meio do desenvolvimento da “alta cultura do país, sua arte, sua música, suas letras.” (CAVALCANTI, 2006). Além de criar o novo homem, era necessário também formar uma nacionalidade, o que pressupunha tornar o país homogêneo, anulando ou neutralizando diferenças regionais e raciais que caracterizariam negativamente o Brasil, conforme pregava Oliveira Vianna, cujas ideias foram muito difundidas convenientemente na época, atribuindo à miscigenação o “atraso brasileiro”. Assim, o projeto de modernização era monolítico, centralizador e totalizante.

Gustavo Capanema cercou-se de intelectuais que o assessoravam, entre eles os protagonistas do Movimento Moderno no Brasil: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Mello Franco de Andrade, Lucio Costa entre outros. Dos projetos desenvolvidos pelo MES resultaram a implantação da Universidade do Brasil, o SPHAN, e o Instituto Nacional do Livro. No ensino, foi consumada uma reforma no secundário, estimulada a criação de cursos profissionalizantes e, no ensino superior, deu-se a afirmação dos princípios católicos na educação, o que deu origem à abertura de faculdades católicas e à criação da Pontifícia Universidade Católica. O DIP era o instrumento eficaz para pôr em prática as estratégias de formação do “novo homem do Brasil”, por meio da atuação pedagógica da música, da educação física, do cinema, do rádio e da habitação. Para muitos as afinidades entre o fascismo e o que se poderia chamar de varguismo são evidentes.

A homogeneidade cultural necessária para a construção da identidade nacional dependia do controle dos meios de comunicação, do engendramento de valores,

crenças, normas que constituem uma cultura política. No DIP iriam reunir-se os remanescentes do modernismo conservador representado pela corrente dos verde-amarelos. Esse grupo traçou as linhas mestras da política cultural do governo voltada para as camadas populares. A ideologia do regime autoritário era propagada por cartilhas infanto-juvenis, por programas de rádio, jornais de circulação nacional, pelo cinema, estando presente também nas manifestações culturais populares, no carnaval, nas festas cívicas. Conforme aponta Peter Burke (2005), vários estudos recentes chamam a atenção para o papel das festividades políticas na construção da comunidade, numa perspectiva construtivista do campo da história cultural: “Essas ações coletivas não apenas expressam, mas também reforçam o sentido de identidade coletiva dos participantes.”

Dentre os veículos de comunicação, o rádio merece destaque na difusão efetiva da ideologia do Estado Novo. A Rádio Nacional transmitia em seus programas de larga audiência normas de comportamento e valores convenientes ao regime. Numa estratégia popular, instituíram-se concursos musicais nos quais a opinião pública elegia seus astros. O resultado dos tais concursos era divulgado solenemente pelo programa “Hora do Brasil”. Em 1941, inspirado no modelo americano radiofônico de jornalismo, foi criado o “Repórter Esso” com notícias procedentes da United Press International (UPI), enquanto a Rádio Mauá, ligada ao Ministério do Trabalho, popularizava a imagem de Vargas (FUNDAÇÃO..., 1997).

A noção de cultura política é complexa e multifacetada e vem sendo um objeto central de discussão nos campos da história cultural e da história política, no entendimento dos *fenômenos políticos*. O conceito foi criado na década de 60 por Almond e Verba (1963), segundo Kuschnir e Carneiro (1999), a partir da combinação multidisciplinar de perspectivas sociológicas, antropológicas e psicológicas no estudo de tais fenômenos. O objetivo era, de acordo com esses autores, incorporar nas análises da política da sociedade de massas contemporânea uma abordagem comportamental que contemplasse aspectos subjetivos das orientações políticas, tanto do ponto de vista das elites, quanto do público desta sociedade. Para os autores, a noção de cultura política refere-se ao “conjunto de atitudes, crenças e sentimentos que dão ordem e significado a um processo político, pondo em

evidência as regras e pressupostos nos quais se baseia o comportamento de seus atores”.

Uma cultura política é uma resultante de influências diversas, um conjunto de representações de caráter normativo, como nos aponta Serge Berstein (1998), quando enfatiza a importância do papel dos meios de comunicação na difusão das representações normalizadas que a constituem:

(...) é a composição de influências diversas que acaba por dar ao homem uma cultura política, a qual é mais uma resultante do que uma mensagem unívoca. Esta adquire-se no seio do clima cultural em que mergulha cada indivíduo pela difusão de temas, de modelos, de normas, de modo de raciocínio que, com a repetição, acabam por ser interiorizados e que o tornam sensível à recepção de ideias ou à adoção de comportamentos convenientes. Que o cultural prepara o terreno do político aparece desde já como uma evidência de que alguns retiraram estratégias. (BERSTEIN, 1998, p. 357)

No caso de Vargas, o momento político e cultural foi propício para a eficácia da propaganda de apelo nacionalista e paternalista que marcou o processo de recepção do seu programa de governo. No plano político, o Brasil não contava com uma estrutura democrática consolidada a preservar e nem sequer com uma tradição de partidarismo nacional moderno (LEVINE, 2001) e, no plano cultural, o desejo de rompimento com os valores da República Velha e de modernização fomentou as representações culturais que reforçavam a estratégia nacionalista – a arquitetura, a música, o cinema, o rádio, o futebol –, na meta a que o Estado Novo se propôs atingir: reinventar o Brasil e redefinir os contornos de sua identidade nacional.

O conceito de cultura política, de acordo com Motta (1996) “pode ser caracterizado como o conjunto de normas, valores, atitudes, crenças linguagens e imaginário, partilhados por determinado grupo, e tendo como objeto fenômenos políticos”. Nesse contexto, tem-se que o nacional-estatismo do Estado Novo se define como uma cultura política na experiência republicana brasileira. Vale destacar nas análises subsequentes como a arquitetura moderna e as instituições de memória passam a figurar como elementos constitutivos desse conjunto.

### **3.3 A arquitetura moderna no Brasil: origens, condicionamentos sociais e políticos, particularidades.**

Depois de uma coisa, vem outra; ser moderno é – conhecendo a fundo o passado – ser atual e prospectivo. Assim, cabe distinguir entre moderno e “modernista”, a fim de evitar designações inadequadas.

A arquitetura dita moderna, tanto aqui como alhures, resultou de um processo com raízes profundas, legítimas e, portanto nada tem a ver com certas obras de feição afetada e equivocada – estas sim, “modernistas”. (COSTA, 1995, p. 116)

O modernismo na arquitetura guarda influências e afinidades, mas difere-se do modernismo literário da década de 1920. A literatura modernista teve grande influência do movimento surgido em Paris, marcado pela valorização do instintivo, do primitivo, do antiintelectual (PEDROSA, 1981). A busca pelo redescobrimto da identidade do país, de seus valores autóctones que configura o primitivismo e o nacionalismo ideológico que caracterizam as obras de literatos, escritores políticos, músicos não figuram como as preocupações centrais que orientam o modernismo arquitetônico, como podemos deduzir da afirmação de Lucio Costa, grande mentor e protagonista do movimento, referindo-se, anos depois, ao grupo que liderou:

Eles se tornam modernos sem se aperceber disso, preocupados unicamente em estabelecer de novo a conciliação da arte com a técnica e de tornar acessíveis à maioria dos homens os benefícios agora possíveis da industrialização. (COSTA, 1995, p.168)

Por volta de 1930, jovens arquitetos passaram a estudar obras de grandes mestres europeus da chamada “nova arquitetura”, sob orientação de Lucio Costa, dentre eles: Walter Gropius, a esta época integrando a Bauhaus, de onde seria em breve expulso pelo nazismo; Mies van der Rohe e, principalmente, o pensamento de Le Corbusier. O contexto econômico de desequilíbrio com a queda da exportação do café, decorrente da crise de 1929 em New York, fazendo decair um domínio agrário para dar lugar a uma nascente ordem industrial, e as implicações na ordem política, contribuiu para a formação de uma postura revolucionária no campo da arquitetura.

O modernismo arquitetônico, nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial, na década de 1930, desenvolveu-se rapidamente, não dando tempo a um

crescimento mais natural. A ditadura brasileira, com base nas suas estratégias totalitárias e autoritárias de propaganda, buscou atrair os jovens arquitetos que, numa contradição a ser examinada, utilizaram-se do poder de ação do regime ditatorial para pôr em prática suas ideias de transformação social implícitas na “nova arquitetura” ou arquitetura moderna (PEDROSA, 1981). Em 1926, o jovem estudante de arquitetura em Roma, que veio a tornar-se um expoente da arquitetura moderna brasileira, Rino Levi, enviara ao jornal *O Estado de São Paulo* um artigo solicitando medidas urgentes de planificação das cidades, considerando as condições do País. Em 1927-1928, Warchavchik constrói, em São Paulo, a casa da Rua Santa Cruz e em 1930 a residência, localizada na Rua Itápolis, que ficou conhecida como Casa Modernista.

O grau de coletivismo, de interesse social, de compromisso com a democratização do acesso aos benefícios da industrialização e da urbanização decorrente, vai definir modernismos distintos<sup>18</sup> na experiência brasileira, que a historiografia muitas vezes universaliza.

Lucio Costa teve importância fundamental na consolidação do campo arquitetônico, como um dos precursores da arquitetura moderna no País, na definição de conceitos e práticas de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional e, cabe ressaltar, na formação e na trajetória de Oscar Niemeyer que, mesmo antes de se formar arquiteto, em 1934, ofereceu-se para trabalhar como desenhista no escritório de Costa. Filho do Engenheiro Naval Almirante Joaquim Ribeiro da Costa e de Alina Ferreira da Costa, Lucio Costa nasceu em Toulon, na França, em 27 de fevereiro de 1902. Devido às atividades profissionais do pai, estudou em Newcastle (Inglaterra) e Montreux (Suíça). Em 1917, voltou para o Brasil. Estudou pintura e arquitetura na Escola Nacional de Belas-Artes, diplomando-se em 1923. Foi nomeado diretor desta mesma instituição em 1930, ocupando o cargo durante os anos de 1930 e 1931. Na direção da Escola, Costa combateu o passadismo sem sentido, o academicismo que

---

<sup>18</sup> Ver *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, de Hugo Segawa (1997), obra em que o autor aborda criticamente a arquitetura moderna no Brasil, a partir da análise de processos socioeconômicos constitutivos de modernidades distintas, o que fundamenta uma periodização que rompe com a corrente historiografia totalizante, unívoca e apologética do movimento moderno.

dissociava a arquitetura de suas funções políticas e sociais, enfrentando o tradicionalismo conservador reinante naquele período.

Depois de uma visita à cidade de Diamantina, em 1924, definitiva para os rumos de seu pensamento e prática como arquiteto, Lucio Costa tornou-se um estudioso da arquitetura barroca colonial de Minas Gerais e foi convidado a dirigir a Divisão de Estudos e Tombamento (DET)<sup>19</sup> do SPHAN, cargo que exerceu até 1962, tendo sido o principal mentor das concepções sobre patrimônio histórico e artístico nacional naquele momento fundador. Em 1929, o arquiteto franco-suíço Le Corbusier visita o Brasil e faz uma série de conferências, também em Buenos Aires, cujas publicações têm notável difusão de sua doutrina moderna e grande influência no pensamento e na prática arquitetônicos, como analisaremos mais profundamente mais adiante, bem como a “Casa Modernista” e o manifesto “Acerca da Arquitetura Moderna” de Gregori Warchavchik. A doutrina corbusiana e a obra de Warchavchik serviram de base teórica para as reflexões e a inquietação já presente como potência em Lucio Costa.

Costa publica o texto *“Razões da Nova Arquitetura”*, em 1934, que interpreta o ideário corbusiano e estabelece os fundamentos da arquitetura moderna no Brasil, que passam a ser seguidos por vários arquitetos no país, inclusive por Niemeyer. Anteriormente, no começo de sua prática profissional, consoante com a manifestação neocolonial, Lucio Costa passa a ver no legado barroco “um passado de verdade” e no modernismo a resposta mais adequada a suas proposições nos campos da arquitetura e do urbanismo, numa tentativa de conciliar tradição e inovação de modo coerente com seu tempo. O modernismo seria, neste sentido, para Costa, uma retomada da verdade, de uma postura correta frente à arquitetura e suas dimensões éticas e estéticas.

Em 1936, o projeto vencedor do concurso público realizado para o edifício-sede do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, em estilo neocolonial marajoara, de Arquimedes Memória, foi rejeitado pelo Ministro Gustavo Capanema, que contratou

---

<sup>19</sup> Para maior compreensão do pensamento e atuação de Lucio Costa na DET/SPHAN ver PESSOA, 2004.

Lucio Costa para a realização de outra proposta. Costa convidou Le Corbusier para elaborar o novo projeto assistido por uma equipe já formada por arquitetos também classificados no concurso com propostas modernas, entre eles Niemeyer. Costa foi o arquiteto responsável pela construção do edifício em sua primeira fase, de 1936 a 1939. A importância deste episódio para o campo da arquitetura será analisado mais adiante. Em 1938 projetou, com a contribuição de Oscar Niemeyer, o pavilhão brasileiro da Feira Universal de Nova York, obra que difundiu a arquitetura moderna brasileira no cenário internacional. Em 1957, venceu o concurso nacional para a elaboração do Plano-Piloto de Brasília, o que o tornou mundialmente conhecido. Passou então a receber convites para projetar diversos planos urbanísticos. Dos projetos desenvolvidos pelo MES resultaram a implantação da Universidade do Brasil, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN – o qual analisaremos mais detalhadamente no próximo capítulo – e o Instituto Nacional do Livro.

Em *“Razões da Nova Arquitetura”* (1934), Lucio Costa aponta para o *descompasso* entre a evolução da técnica e a sociedade e critica as construções daquele tempo por refletirem, em sua grande maioria, *“uma completa falta de rumo, de raízes”*. As expressões “rumo” e “raízes” traduzem bem a síntese proposta pela chamada nova arquitetura por ele defendida: harmonia entre tradição e modernidade, correlação entre passado e futuro.

Nesse texto-manifesto, reativo e por vezes acidamente irônico, no combate ao academismo e ao anacronismo das correntes ecléticas, neocoloniais e neoclássicas, dissonantes e vazias de significado numa sociedade cada vez mais urbana e industrial, o autor atribui ao advento da máquina a crise da arquitetura naquele momento, defende a conciliação entre arte e técnica e ressalta a função social e ética da arquitetura:

De todas as artes é, todavia, a arquitetura – em razão do sentido eminentemente utilitário e social que ela tem – a única em que mesmo naqueles períodos de afrouxamento, não se pode permitir – senão de forma muito particular – impulsos *individualísticos*.

Personalidade, em tal matéria se não é propriamente um defeito, deixa, em todo caso, de ser uma recomendação. Preenchidas as exigências de ordem social, técnica e plástica a que, necessariamente, se tem de cingir, as

oportunidades de evasão se apresentam bastante restritas; e, se, em determinadas épocas certos arquitetos de gênio revelam-se aos contemporâneos desconcertantemente originais (Brunellesco no começo do século XV, atualmente, Le Corbusier), isto apenas significa que neles se concentram em um dado instante preciso – cristalizando-se de maneira clara e definitiva em suas obras – as possibilidades até então sem rumo de uma nova arquitetura. Daí não se infere que, tendo apenas talento, se possa repetir a façanha: a tarefa destes, como a nossa – que não temos nem um nem outro –, limita-se a adaptá-la às imposições de uma realidade que sempre se transforma – respeitando, porém, a trilha que a mediunidade dos precursores revelou. (COSTA,1995, p. 111)

A dimensão artística da arquitetura, para o autor, está mais ligada a sua relação com a técnica e sua função social do que com a liberdade criativa e com a genialidade do autor, mais com seu aspecto coletivista que individualista, personalista. O gênio “desconcertantemente original” é o agente transformador que capta o instante das novas possibilidades. Esta visão coaduna com o aspecto missionário de construção e expressão de uma nova sociedade assumida pela nova arquitetura ou arquitetura moderna, da qual o arquiteto e urbanista foi um dos principais atores.

O texto aponta os princípios fundantes da nova arquitetura possibilitados pela nova técnica construtiva decorrente do desenvolvimento industrial, que reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais e das formas de produção do ambiente construído. Defende que a ossatura independente, quer seja de concreto, quer seja metálica, ou seja a independência entre estrutura e vedação e os princípios decorrentes deste: a planta livre, com grandes vãos e espaços fluidos; as janelas corridas ou os chamados panos de vidro conferindo liberdade compositiva às fachadas, o jogo plástico do equilíbrio entre cheios e vazados; a cobertura em laje plana e o terraço-jardim; o térreo livre e integrado a áreas externas possibilitado pela solução de pilotis. Em *“Razões da Nova Arquitetura”*, Lucio Costa apresenta e defende, portanto, os princípios corbusianos que definem a linguagem e o significado universal da arquitetura moderna, a arquitetura que se faz coerente com o mundo industrializado e com um país que almeja lançar-se para o futuro.

A presença de Le Corbusier na formação da ideologia que fundamenta o modernismo arquitetônico brasileiro protagonizado por Lucio Costa é decisiva. Uma breve análise de sua biografia e trajetória como pensador da arquitetura e do

urbanismo será útil para compreendermos e contextualizarmos historicamente as bases de sua doutrina.



Figura 9: Le Corbusier e Lucio Costa no Aeroporto do Galeão, Rio de Janeiro, 1962.

Fonte: BARDI, 1984, p. 87.

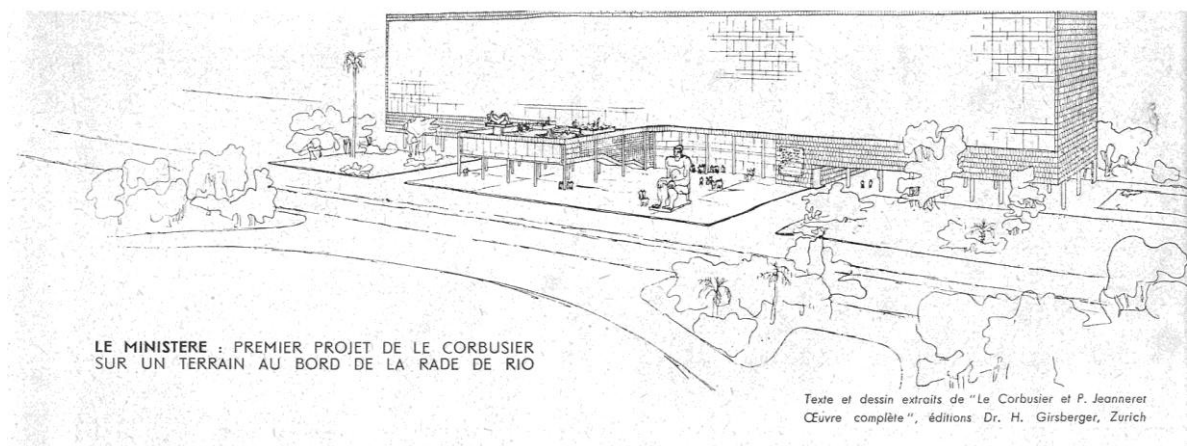


Figura 10: Primeiro Projeto de Le Corbusier para o Ministério de Educação e Saúde, 1947.

Fonte: Revista L'architecture d'aujourd'hui

Charles – Edouard Jeanneret, que adotou o nome Le Corbusier, nasceu em 6 de outubro de 1887, em La-Chaux-de-Fonds, uma cidadezinha suíça, célebre por sua indústria relojoeira, desde o século XVIII. A tradição de uma burguesia laboriosa orienta sua formação que, como seu pai e avô, o faz tornar-se um excelente fabricante de relógios e ingressar aos 13 anos na Escola de Arte de La-Chaux-de-fonds. No processo de produção artesanal, num tempo de pré-fabricação industrial, ocorre a intervenção na forma do objeto, na sua ornamentação: é o tempo áureo da Artes Aplicadas. Na sua juventude, Le Corbusier vivencia o momento de discussão, na Europa industrializada, sobre as relações entre arte e técnica, entre a formação e consolidação de uma sociedade urbano-industrial e a conservação de valores e tradições expressos na arquitetura e nas artes pelo ecletismo historicista.

Em 1908, Adolf Loos publica “*Ornamento e Delito*”, obra seminal em que expõe e denuncia a falta de sentido daquela situação em que o ornamentista precisava trabalhar 20 horas para ter o salário de um trabalhador que faz jornadas de oito horas. Com a crise da tentativa de conciliação entre arte e indústria, a Escola de Arte de La-Chaux-de-Fonds, sob nova direção, enfatiza o meio cotidiano, o *habitat* e o espaço doméstico, estendendo a formação dos alunos à arte decorativa e à arquitetura: Le Corbusier se envolve com o ideal de uma nova arte decorativa e o programa de um novo artesanato para a cidadezinha suíça, se distanciando em grande parte dos princípios loosianos.

Em 1906, projeta e constrói a *Villa Fallet*, residência decorada com um repertório ornamental em que a repetição das formas geométricas predomina sobre a imitação da natureza típica da manifestação europeia *Art Nouveau* vigente. Em 1907, começam as viagens de iniciação do jovem arquiteto: Florença, Veneza, Viena, Paris. Em 1910, em viagem a Berlim, Le Corbusier testemunha a valorização do papel dos arquitetos na definição de uma estética industrial moderna, o que é fundamental na sua formação. Em 1911, viaja para a Grécia e Constantinopla. Iniciam-se, nesta experiência, suas investigações sobre as origens da arquitetura clássica e seus cânones estéticos e construtivos. A consequência é a redescoberta da arquitetura como espaço e da harmonia compositiva no estabelecimento de

padrões e sistemas plásticos, o que vai influenciar definitivamente sua prática arquitetônica dali em diante:

#### A lição de Roma

A arquitetura consiste em estabelecer relações comoventes com materiais brutos.

A arquitetura está além das coisas utilitárias.

A arquitetura é assunto de plástica.

Espírito de ordem, unidade de intenção.

Sentido das relações; a arquitetura trabalha com quantidades.

A paixão faz das pedras inertes, um drama. (LE CORBUSIER, 1981, p.103)

As lições do passado não conduzem a uma postura conservadora na criação arquitetural, mas estabelece padrões a serem interpretados e expressos por uma nova linguagem sintonizada com a era da máquina e com a matéria de seu tempo:

#### Os traçados reguladores

No nascimento fatal da arquitetura.

A obrigação da ordem. O traçado regulador é uma garantia contra o arbitrário. Proporciona a satisfação do espírito.

Traçado regulador é um meio; não é uma receita.

Sua escolha e suas modalidades de expressão fazem parte integrante da criação arquitetural". (LE CORBUSIER, 1981, p.41)

Em 1920-21, foram publicados em Paris dez ou doze artigos desde o primeiro número de *L'Esprit Nouveau* (publicado em outubro de 1920, em parceria com Amédée Ozenfant), sob a assinatura Le Corbusier, nome que então se imprimia pela primeira vez. Segundo Segawa (1997), até 1922, onze brasileiros constavam como assinantes da revista, entre eles os modernistas de São Paulo, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, o estudante da Escola Nacional de Belas-Artes Jayme da Silva Telles, seu irmão, o engenheiro-arquiteto Francisco Teixeira da Silva Telles e o engenheiro Roberto Simonsen, da Companhia Construtora de Santos. Lucio Costa revela que foi seu colega, contemporâneo de escola, Jayme da Silva Telles, formado em 1926, quem o mostrou, numa aula, *L'Esprit Nouveau*. (SEGAWA, 1998, p. 93-95)

Le Corbusier considera que a arquitetura está descompassada com relação aos avanços da indústria dos transportes, do mundo da máquina e deve ocupar seu papel central na transformação social decorrente do desenvolvimento industrial e

das cidades. A comparação entre o desenvolvimento da arquitetura e dos meios de transporte, também presente no discurso de Lucio Costa, é recorrente em seus textos e surge como manifesto em *Por uma Arquitetura*:

Olhos que não vêem

1. Os Transatlânticos

Uma grande época começa.

Um espírito novo existe.

Existe uma multidão de obras de espírito novo; são encontradas sobretudo na produção industrial.

Os hábitos sufocam a arquitetura.

Os "estilos" são uma mentira.

Estilo é uma unidade de princípios que anima todas as obras de uma época e que resulta de um espírito caracterizado.

Nossa época fixa cada dia seu estilo.

Nossos olhos, infelizmente, não sabem discerni-lo ainda. (LE CORBUSIER, 1981, p. 57)

2. Os Aviões

O Avião é um produto de alta seleção.

A lição do avião está na lógica que presidiu ao enunciado do problema e à sua realização.

O problema da casa não está colocado.

As coisas atuais da arquitetura não respondem mais às nossas necessidades.

No entanto os padrões da habitação não existem.

A mecânica traz consigo o fator economia que seleciona.

A casa é uma máquina de morar. (LE CORBUSIER, 1981, p. 69)

3. Os Automóveis

É necessário tender para o estabelecimento de padrões para poder enfrentar o problema da perfeição.

O Parthenon é um produto de seleção aplicada a um padrão.

A arquitetura age sobre padrões.

Os padrões são coisa de lógica, de análise, de estudo, escrupuloso; são estabelecidos a partir de um problema bem colocado. A experimentação fixa definitivamente o padrão. (LE CORBUSIER, p. 87)

Para o autor, o desenvolvimento da técnica e das formas de produção do ambiente construído e das cidades coloca novas questões a serem enfrentadas pela arquitetura, que deve libertar-se do passadismo e do academicismo sem sentido:

Arquitetura ou Revolução

Em todos os domínios da indústria, colocaram-se problemas novos, criou-se um instrumental capaz de resolvê-los.

Se esse fato é colocado em face do passado, há revolução.

Na construção começou-se a fabricar a peça em série; a partir de novas necessidades econômicas, criaram-se elementos de detalhe e elementos de conjunto: realizações concludentes são feitas no detalhe e no conjunto. Se

nos colocarmos diante do passado, há revolução nos métodos e na amplitude dos empreendimentos.

Enquanto que a história da arquitetura evolui lentamente através dos séculos, sobre modalidades de estruturas e decoração, em cinquenta anos, o ferro e o cimento contribuíram com aquisições que são o índice de um grande poder de construção e o índice de uma arquitetura cujo código foi subvertido. Se nos colocarmos em face do passado, veremos que os “estilos” não existem mais para nós e que um estilo de época foi elaborado; houve revolução.

(...) O mecanismo social, profundamente perturbado, oscila entre uma melhoria de importância histórica ou uma catástrofe.

Instinto primordial de todo ser vivo é de assegurar um abrigo. As diversas classes ativas da sociedade não têm mais um abrigo conveniente, nem o operário, nem o intelectual.

É uma questão de construção que está na chave do equilíbrio rompido hoje: arquitetura ou revolução.” (LE CORBUSIER, 1981, p.189-191)

Nesta perspectiva, a arquitetura oferece a resposta estratégica para se manter o equilíbrio social ameaçado e evitar a revolução tida como “catástrofe” na experiência urbana do mundo industrializado. Mas o termo revolução também é empregado para designar desenvolvimento ou progresso tecnológico pelo qual deve passar a arquitetura e as cidades a partir de “novas necessidades econômicas”. O desenvolvimento da técnica a serviço da construção de habitações e grandes equipamentos urbanos de que necessitam a sociedade industrial é a essência da ideologia que fundamenta seu pensamento e suas ações no campo da arquitetura.

Em 1929 e em 1936, em visita ao Brasil<sup>20</sup>, Le Corbusier profere conferências em que expõe sua doutrina e influencia, definitivamente, os rumos do modernismo arquitetônico brasileiro. As conferências constituem-se de temas recorrentes em seu discurso, apresentando uma estrutura expositiva comum, que é assim sintetizada por Tsomis (1998) em etapas distintas: a primeira etapa, na qual Le Corbusier faz um diagnóstico da crise da cidade herdada e da arquitetura, identificando problemas de ar, som luz para a residência, problemas de circulação, de espaços coletivos, entre outros; a segunda etapa, na qual o problema é formulado em termos de usos e em termos técnicos, relacionando soluções construtivas tradicionais e decorrentes prejuízos para um bom aproveitamento da insolação; a terceira etapa, em que aponta a solução do problema por meio das novas técnicas e sistemas construtivos,

<sup>20</sup> Sobre as visitas de Le Corbusier no Brasil ver BARDI, Pietro Maria. **Lembrança de Le Corbusier**: Atenas, Itália, Brasil. São Paulo: Nobel, 1984, e TSIOMIS, Yannis (Org). **Le Corbusier** – Rio de Janeiro: 1029,1936. Paris, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998. Catálogo de Exposição realizada de dezembro de 1998 a fevereiro de 1999 no Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro.

como por exemplo o sistema viga-pilar e vedação independente que permite liberar as soluções de fachada; e, por fim, a quarta etapa, na qual aos novos problemas eventualmente acarretados pelas novas soluções, como o excesso de insolação com a “fachada livre” são apresentados dispositivos arquitetônicos capazes de sanar efeitos indesejáveis.

As novas possibilidades técnicas são analisadas numa perspectiva que não dissocia arquitetura e cidade. Ao abordar a questão tecnológica, Le Corbusier propõe também uma inovação metodológica de analisar o espaço construído, edifícios e cidades, referenciando o papel do arquiteto frente a essas mudanças. Nas conferências de 1936, destacam-se as temáticas da cidade “doente” ou “sadia”, as temáticas maquinistas”, as temáticas políticas que abordam a questão da autoridade com relação ao papel do técnico no processo de produção da arquitetura, as técnicas modernas e os novos dispositivos arquitetônicos e seus benefícios para o conforto térmico, lumínico, ambiental nos edifícios. Também abordam-se os novos modos de viver na cidade moderna, industrializada e os espaços de morar, trabalhar e de desfrutar de um lazer coletivo, sendo todas essas temáticas consideradas objeto da formação do arquiteto, do ensino, da pedagogia (TSOMIS, 1998)

Em 1938, foi inaugurada a Exposição Nacional do Estado Novo visando apresentar as realizações do Governo Federal desde 1930. A mostra, composta de vários setores, tinha como grande atração as maquetes e plantas dos novos edifícios que estavam sendo realizados de acordo com Cavalcanti (2006) no “programa de construção de grandes prédios públicos destinados a centralizar diferentes repartições de cada departamento de Estado”. Um governo com objetivos de modernização nos moldes do Estado Novo evidentemente passaria a realizar obras de arquitetura e urbanismo de vulto, exemplares e emblemáticas de seu poder na capital federal. São construídas, no Rio de Janeiro, com a tarefa de expressar monumentalidade, poder e progresso, as sedes dos ministérios do Trabalho (1936-38); Educação e Saúde (1936-43); Fazenda (1938-43); Marinha (1934-38) e o da Guerra (1938-42), os novos prédios da Central do Brasil (1936-40); da Alfândega (1939-41); do Entrepasto de Pesca (1936-39) e o Palácio do Jornalista, sede da

Associação Brasileira de Imprensa (ABI) (1936-38) sendo este último de associação de classe, porém realizado com crédito especial do Governo.

A coexistência entre o conservadorismo do classicismo eclético e o modernismo corbusiano que marcam esses edifícios expressa bem as ambivalências e contradições do Estado Novo. Com a regulamentação, em 11 de dezembro de 1933, da profissão de arquiteto, através do Decreto-lei n. 23.569 da Presidência da República, expandem-se as possibilidades de atuação desse profissional e é nesse momento que se inicia a consolidação do campo arquitetônico<sup>21</sup> no país e que são travados grandes embates entre os ecléticos e os neocoloniais e, posteriormente, entre os últimos contra os modernos, como aponta Cavalcanti (2006), em obra que analisa detalhadamente as disputas entre as diferentes correntes arquitetônicas como representações de um confronto mais amplo entre ideologias e projetos antagônicos para a nação que se almejava construir na década de 1930. Nessa disputa venceram os modernos. Para o autor, a consolidação como atores dominantes no campo arquitetônico se justifica, principalmente, pelos seguintes motivos: por terem sido os escolhidos para a realização do projeto arquitetônico do MES<sup>22</sup>; por terem investido na participação em concursos para projetos de obras públicas; por terem a primazia de criar um órgão de patrimônio histórico e artístico e, assim, passarem a arbitrar sobre o que tinha ou não valor cultural e sobre como deveria ser a normatização reguladora de novas construções em sítios históricos e finalmente pelo fato de, mediante a afirmação de um discurso ético, terem eleito a habitação popular como objeto privilegiado de atuação. Essas três frentes de trabalho foram de fato estratégias eficientes na luta por um lugar privilegiado no campo arquitetônico que naquele momento se consolidava no país.

A política cultural de Capanema, reunindo Rodrigo Mello Franco de Andrade, Lucio Costa e Oscar Niemeyer, como destaca Bojunga (2001, p. 148), “vincula o Patrimônio à modernização e Minas ao modernismo, estabelecendo um elo entre o prédio do MES e a Pampulha.” As formas estéticas e culturais construídas a partir

---

<sup>21</sup> Lauro Cavalcanti (2006) opera com o conceito de campo no sentido estabelecido por BOURDIEU (1971).

<sup>22</sup> Gustavo Capanema convida Lucio Costa e equipe, com consultoria de Le Corbusier, para projetar o MES e descarta o projeto vencedor do concurso de Archimedes Memória, em estilo marajoara, neocolonial.

desse vínculo – entre patrimônio e modernização e entre Minas e o modernismo –, principalmente a Pampulha e o Museu Histórico da Cidade, constituem objeto central desta tese. É relevante também investigar como se dá, no âmbito do Estado, a formulação da ideia de patrimônio e os fundamentos de sua representação institucional, subsumidos no projeto de construção da nação.

Durante a construção do MES, que durou de 1937 a 1945, outra obra relevante prenuncia a repercussão provocada por esse edifício: o pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York, objeto do concurso de anteprojetos vencido por Lucio Costa em 1938, em que o arquiteto renuncia à sua ideia para propor um projeto em parceria com o concorrente Oscar Niemeyer. (SEGAWA, 1997). O pavilhão destaca-se na exposição como uma arquitetura moderna que supera o racionalismo ortodoxo e concilia tradição e modernidade. Nesta obra efêmera estão presentes as características que iriam constituir a linguagem arquitetônica definitiva do modernismo arquitetônico brasileiro: pilotis, formas curvas, artes integradas, cobogó atenuando a insolação excessiva indesejada e criando uma textura compositiva no volume. Lucio Costa assim define o pavilhão como expressão do significado do Brasil no panorama mundial, justificando seu sucesso:

Em uma terra industrial e culturalmente desenvolvida como os Estado Unidos e numa feira em que tomam parte países tão mais ricos e “experimentados” que o nosso não se poderia razoavelmente pensar em sobressair pelo aparato, pela monumentalidade ou pela técnica. Procurou-se então interessar de outra maneira: fazendo-se um pavilhão simples, pouco formalístico, atraente e acolhedor, que se impusesse, não pelas suas proporções – que o terreno não é grande – nem pelo luxo – que o país ainda é pobre – mas pelas suas qualidades de harmonia e equilíbrio e como expressão, tanto quanto possível pura, de arte contemporânea. (COSTA, 1939, p. 471)

Foi a partir dessa parceria com Costa, que Niemeyer teve acesso a importantes oportunidades de trabalho: em 1938 o SPHAN lhe encomendou o projeto do Grande Hotel de Ouro Preto e em 1940, Juscelino Kubitschek o convidou para projetar edifícios públicos em Belo Horizonte, por recomendação de Rodrigo Mello Franco de Andrade: o Teatro Municipal, no centro da cidade e um conjunto de equipamentos públicos em uma região afastada situada no vetor Norte do aglomerado que fora denominado Pampulha.



Figura 11: Ministério da Educação e Saúde Pública, Rio de Janeiro, 1950.

Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

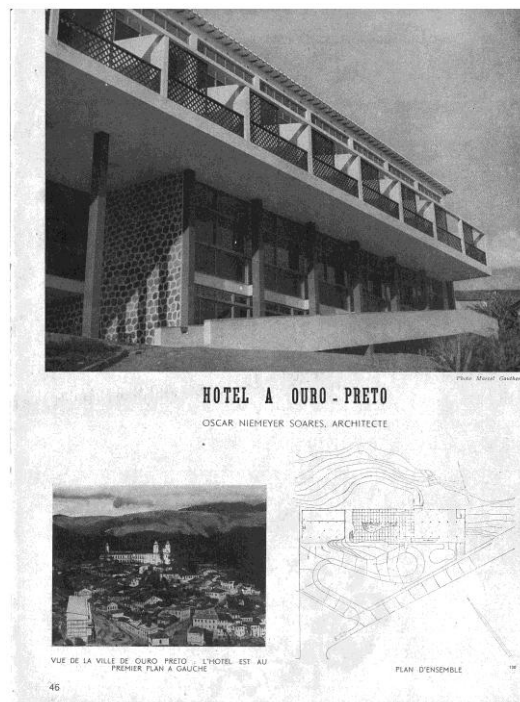


Figura 12: Hotel de Ouro Preto, 1947.

Fonte: Revista L'architecture d'aujourd'hui. Número Especial Brasil, 1947.

### **3.4 O modernismo e a construção da ideia de patrimônio cultural: a implantação do SPHAN (1937)**

Ao contrário do que ocorreu na maioria dos países, no Brasil foram justamente aqueles poucos que lutaram pela abertura para o mundo moderno, os que mergulharam no país à procura das suas raízes, da sua tradição, tanto em São Paulo nos anos 20, como no Rio, em Minas, sul e nordeste nos 30, propugnando pela defesa e preservação do nosso passado válido (SPHAN). (COSTA, 1995, p. 116)

No Brasil, a preocupação com a salvaguarda de vestígios do passado da Nação e com a proteção de objetos de valor histórico e artístico começa a se fazer politicamente relevante e implicar no envolvimento do Estado a partir da década de 1920. Já funcionavam os grandes museus nacionais, com seus acervos de objetos, mas não havia uma política específica que cuidasse dos bens imóveis. (FONSECA, 2005, p. 81)

A criação do SPHAN ocorre, como vimos, sob a luz do movimento modernista e da instauração do Estado Novo. Foram alguns intelectuais modernistas que engendraram o conceito de patrimônio adotado pelo Estado por meio do SPHAN, a partir de 1936. O Estado Novo ao assumir a função de organizar a vida social e política, suprimindo a representação política e instaurando a censura, abre espaço para intelectuais que viram naquela oportunidade, um campo para atuarem como ideólogos do regime como, por exemplo, Francisco Campos, Oliveira Viana entre outros, ou como atores no processo de construção da nação pela via da cultura, tendo como destaques Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Lucio Costa e outros.

O Ministério da Educação e Saúde foi entregue a Gustavo Capanema e compreendia o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, o Instituto Nacional de Cinema Educativo, o Serviço de Radiodifusão Educativa e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, desde 1936, sob direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Integravam ainda o MES o Conselho Nacional de Cultura e o Conselho Consultivo do SPHAN. Segundo Fonseca (2005), no MES a área da cultura foi menos marcada por conflitos ideológicos que a área da educação. Nesta última houve confronto entre os escolanovistas, Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo e Lourenço Filho, e dos católicos, tendo como maior representante e líder

mais influente junto ao ministro Alceu Amoroso Lima. No campo da educação vale destacar a criação dos cursos superiores de ciências sociais.<sup>23</sup>

O SPHAN usufruía de certa autonomia dentro do MES, ficando a área de patrimônio dissociada das políticas nacionalistas e ideológicas educacionais, o que permitiu a instauração de um campo privilegiado, dentro do Estado e do regime ditatorial, para a concretização de projetos modernistas. O Estado Novo admitia a presença desses intelectuais modernistas ligados a Capanema, devido principalmente, à sua afinidade com o tema da brasilidade e da construção da nação, embora as orientações políticas fossem divergentes. Dentre os intelectuais modernistas, Mário de Andrade teve papel fundamental na construção do conceito de patrimônio cultural, fundada no entendimento do que seria a identidade nacional, da valorização do primitivismo, da crítica à europeização do Brasil, ao academicismo, mas também na discussão sobre a função social do SPHAN. Andrade recusava a simplificação da ideia de identidade nacional e defendia a necessidade de um profundo trabalho de pesquisa e conhecimento das raízes brasileiras e a coletivização desse saber.

O anteprojeto de Mário de Andrade para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional elaborado em 1936<sup>24</sup>, a pedido de Gustavo Capanema, considerava uma minimização das diferenças entre o erudito e o popular, ampliando o conceito de cultura. Já na implantação do SPHAN, criado oficialmente em 1937 pelo Decreto-lei nº 25, há uma valorização do grau de excepcionalidade do bem e dos monumentos de “pedra e cal”, a serem considerados de relevância patrimonial, o que fez estabelecer parâmetros mais restritos e excludentes, embora verifiquem-se certas continuidades. Considera-se que, efetivamente, as diferenças entre os dois textos indicam interpretações diversas – mas que os fatos demonstram como não conflitantes naquele momento – do que esses atores consideravam as necessidades

---

<sup>23</sup> Em 1933 foi criada em São Paulo a Escola de Sociologia e Política; em 1934, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo e em 1935, a Universidade do Distrito Federal (FONSECA, 2005, p.87)

<sup>24</sup> Conforme publicação de da Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Fundação Nacional Pró-Memória - SPHAN/Pró-memória (Brasília,1982), consta à página 22 que "o plano apresentado por Mário de Andrade (Anexo IV) conciliava a experiência de outros países com as peculiaridades brasileiras, para a criação de um Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. Confirmando uma vez mais sua notável capacidade de intelectual, artista, crítico, e também de organizador, o escritor paulista oferecia, em poucas páginas, desde a fixação de definições preliminares sobre o patrimônio até um plano quinquenal de montagem e funcionamento do serviço". O Anexo IV foi datado em São Paulo, no dia 24 de março de 1936.

de uma política de preservação. E, nesse sentido a atitude de Mário de Andrade no episódio indica que ele mesmo reconhecia o acerto político, naquele momento, de apoio ao projeto em andamento no Congresso Nacional – ainda que pudesse não corresponder plenamente ao seu ideal de serviço de patrimônio (FONSECA, 2005). A autora aponta um anacronismo na crítica que se fez, a partir dos anos de 1970, tornou-se lugar comum justificar o caráter elitista do trabalho desenvolvido pelo SPHAN pelo fato, ao menos em parte, de o anteprojeto de Mário de Andrade ter sido preterido em favor do decreto-lei no. 25, de 30.11.37. Para Fonseca (2005, p.99), “o modo como essa discussão tem sido conduzida remete antes a um ponto de vista contemporâneo sobre política cultural do que aos reais conflitos da década de 1930”.

O anteprojeto de Mário de Andrade apresenta uma concepção de patrimônio cultural à frente do seu tempo, subsumida a um conceito de arte que valoriza o erudito e o popular, a conciliação entre o particular e o universal, identificando autenticidades que apontam para o valor daquilo que deve ser protegido, como se pode verificar na categorização da arte proposta:

“Obra-de-arte patrimonial:

Definição: Entende-se por obra-de-arte patrimonial, pertencente ao Patrimônio Artístico Nacional, todas e exclusivamente as obras que estiverem inscritas, individual ou agrupamento, nos quatro livros de tombamento. Essas obras-de-arte deverão pertencer a pelo menos uma das oito categorias seguintes:

- 1 – Arte arqueológica;
- 2 – Arte ameríndia;
- 3 – Arte popular;
- 4 – Arte histórica;
- 5 – Arte erudita nacional;
- 6 – Arte erudita estrangeira;
- 7 – Artes aplicadas nacionais;
- 8 – Artes aplicadas estrangeiras”.

(REVISTA..., 2002, p.271-287)

A historiadora Márcia Regina Romeiro Chuva (2009) no seu livro intitulado “Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)” evidencia as estratégias do Estado brasileiro de construção da nação mediante a invenção de seu patrimônio cultural, apresentando

de forma inédita o modo como o então SPHAN – hoje IPHAN –, nos anos de 1930 e 1940, formulou uma nova prática social de atribuição de valor a objetos e bens materiais que se transmutavam simbolicamente em elos de identidade que unem todos os membros constituintes da nação.

Depois da realização do projeto do pavilhão brasileiro na Feira de Nova York e do MES, em parceria com Lucio Costa, Oscar Niemeyer foi convidado a projetar o Grande Hotel de Ouro Preto, em 1938, e indicado por Rodrigo Melo Franco de Andrade a Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte. Niemeyer, se destaca cada vez mais e passa a exercer sua profissão em escritório particular, deixando então o quadro técnico do SPHAN. Tarcila Guedes analisa a ação do SPHAN e as diretrizes que orientaram a construção do Hotel num revelador estudo de caso, citando o documento de 19 de setembro de 1944, em que Rodrigo M. F. de Andrade apresenta os motivos da escolha do projeto de Oscar Niemeyer:

O fato de uma nova construção não correr o risco de ser confundida dentro do conjunto de edificações tradicionais de Ouro Preto, evitando-se, por essa forma a falsificação da arquitetura colonial brasileira por iniciativa dos poderes públicos (...) e finalmente por constituir o referido projeto trabalho muito valioso como obra de arquitetura. (GUEDES, 2000, p.78)

A partir dessa escolha ficaram estabelecidos os critérios e padrões a serem seguidos pelas novas construções na cidade tombada, legitimados pelo aval de Lucio Costa.

Coerentemente com a estratégia da dupla temporalidade na conciliação entre tradição e modernidade, no processo de construção de uma identidade brasileira universalizante e do Estado-Nação, em Ouro Preto tem-se dois eventos expressivos e simultâneos ao mesmo tempo em que se intervêm na paisagem homogênea e consolidada da cidade barroca, com a construção do Grande Hotel, que traz em sua linguagem arquitetônica traços característicos da nova arquitetura – moderna – somados a elementos típicos da arquitetura colonial: telhado cerâmico, treliças. O segundo evento é criado também, em 1938, o Museu da Inconfidência, em edifício do século XVIII (antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica, 1785), a exemplo de

outros museus nacionais, um lugar de memória, do passado institucionalizado, evidenciando um marco heroico nacionalista bem ao gosto da política cultural do Estado Novo: a Inconfidência Mineira (1789).

Sob a coordenação do SPHAN, a implantação do Museu da Inconfidência tem a função de abrigar objetos e documentos relacionados aos fatos históricos da Inconfidência Mineira e a seus protagonistas, e também obras de arte ou de valor histórico, consideradas expressivas para o conhecimento da formação de Minas Gerais. Em 1942 é inaugurado o Panteão, que abriga os despojos dos inconfidentes, e a inauguração do museu ocorre em 1944, em comemoração do bicentenário de nascimento do inconfidente poeta Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810). Essa iniciativa tem seus pilares em 1935, quando o presidente Getúlio Vargas (1882 – 1954), consoante com sua política nacionalista, tem a iniciativa de criar um monumento em homenagem aos personagens envolvidos na Inconfidência Mineira. Esse foi um movimento emblemático da independência brasileira, ocorrido em 1789, que tem como figura principal Joaquim José da Silva Xavier (1746 – 1789), o Tiradentes, tratado historiograficamente como o mártir da independência. Buscando reafirmar representações que exaltassem uma histórica heroica da nação, o presidente solicita a repatriação dos restos mortais dos inconfidentes, mortos no exílio na África. Em 1938, inicia-se o processo de reforma da antiga Casa de Câmara e Cadeia da antiga capital mineira Vila Rica, para abrigar as peças funerárias. O projeto de criação do museu envolve, além do presidente, o então ministro da Educação, Gustavo Capanema (1900 – 1985) e Gustavo Barroso, um dos ideólogos da área cultural. Segundo o museólogo Rui Mourão, as ideias defendidas por Oswald de Andrade (1890 – 1954) e por Mário de Andrade (1893 – 1945), procurando valorizar a cultura colonial, são determinantes na decisão de Getúlio Vargas. Como analisa Mourão, em entrevista concedida à Revista Museu, em 2003:

O museu foi muito vinculado à vida política do país, em função da sua origem, participando ativamente da movimentação que antecedeu a instalação do Estado Novo. O panteão foi influenciado pela filosofia vigente na época, que era do integralismo. Gustavo Barroso, um dos chefes do integralismo no Brasil e responsável pela área cultural, criou o Museu Histórico Nacional, com sua notável coleção, além da Inspetoria de Museus e Patrimônio no Brasil, sendo, portanto, o grande orientador de tudo. A constituição do Museu da Inconfidência recebeu influência direta dele; o panteão foi organizado exatamente nos moldes preconizados pelo

integralismo, que era de valorizar apenas o heroísmo. Na realidade, os Inconfidentes estão no Panteão de uma forma muito artificial, como verdadeiras estátuas, que apesar de lembrarem a Inconfidência Mineira, não trazem o conteúdo real do que foi o movimento e nem dão as informações completas acerca dos participantes. Nós não sabemos como as pessoas se engajaram, quais os problemas que tiveram, porque participaram, enfim, o que motivou o movimento. (MUSEU..., 2003, s.p.)

Tem-se uma temporalização de duplo sentido em eventos sincrônicos: a construção do MES e a criação do SPHAN; a construção do Grande Hotel de Ouro Preto e a criação do Museu da Inconfidência; a construção da Pampulha e a criação do Museu Histórico de Belo Horizonte, o que aponta para a relação de reciprocidade entre passado e futuro que constitui e demarca o tempo histórico do modernismo no Brasil e em Belo Horizonte, em particular. Construir um passado a rememorar, glorificar, preservar ou superar evidencia a necessidade do novo, da construção do futuro, legitimando a modernização expressa por novas formas políticas, estéticas e culturais, nas esferas local e nacional.

Essa é a gênese do processo no qual a arquitetura moderna foi sendo instrumentalizada na construção do imaginário de uma nova nação pretendida pelo Estado Novo, dentro de uma cultura política nacional-estatista, prática que continuou a ser exercida nos anos seguintes, na política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, até o limite, com a construção monumental de uma capital-símbolo jamais vista no planeta: Brasília. Do vínculo entre memória e modernização uma nova consciência histórica se forma nos anos 1940, na cidade planejada, que tão jovem já padecia “entre ficus e rosas” no país do futuro.

## **4 BELO HORIZONTE EM DOIS TEMPOS: DA EXPERIÊNCIA DA CIDADE REPUBLICANA PLANEJADA (PASSADO) AO HORIZONTE DE EXPECTATIVA MODERNISTA (FUTURO)**

### **4.1 Juscelino Kubitschek prefeito: desenvolvimentismo, modernização e estética modernista**

Nascido em Diamantina, Minas Gerais, no ano de 1902, Juscelino Kubitschek de Oliveira, “*um dos maiores mitos da era republicana*”, ao assumir a prefeitura de Belo Horizonte, em 1940, já se deparava com o problema de aceitar a indicação de um interventor, homem de força da ditadura Vargas, que é Benedito Valadares, que não condizia com suas convicções no regime democrático (PIMENTEL, 2002). De abril a novembro de 1930, o jovem médico esteve na Europa, Egito e Oriente Médio, de onde veio fascinado pela experiência da modernidade europeia e pelo novo olhar e entendimento do passado. Nessa década, tornou-se chefe político em sua cidade natal e, em 1940, tornou-se um representante do Governador Benedito Valadares naquela localidade e tinha seu consultório em Belo Horizonte, no Edifício Ibaté, projetado por Ângelo Murgel, em 1935, o primeiro arranha-céu da cidade, até aceitar a nomeação, publicada no dia 16 de abril desse ano, para prefeito da capital mineira. (SOUZA, 1998)

No discurso e nas ações de Kubitschek, nota-se a intenção modernizadora de superação de um provincianismo a ser combatido com determinação:

Centro geográfico de Minas, Belo Horizonte condensa a vida econômica, política e social do Estado. Entre menina e moça, caracteriza-se pela modernidade de suas linhas e relevos. Com efeito, delineada há quarenta e cinco anos, à beira do sertão virgem, é tão nova que ainda se lhe percebe o cheiro da terra lavrada de pouco. Mas já exuberava em realizações: grande cidade, povoada de cerca de duzentos e cinquenta mil habitantes, agita-se, produz, estuda, diverte-se, amplia-se e prospera.

Obra de audácia e tenacidade, Belo Horizonte assenta-se no domínio do homem sobre a natureza, que a emoldura de híspidas montanhas de ferro. Os elementos essenciais, de que já dispõe a farta cidade azul e verde, foram acumulados e disciplinados pela energia de suas administrações, e não representam uma dádiva fácil das circunstâncias naturais.

A dez quilômetros do centro da cidade, a Pampulha corresponde a uma dessas concepções do gênio e do esforço dos homens que a edificaram: um lago artificial, circundado por uma avenida de quase vinte quilômetros de extensão, ali rebrilha, como uma placa de cristal, à luz do céu – espelho do mar longínquo – com uma dupla função utilitária e decorativa.

Reserva de milhões de litros d'água para a cidade que se agiganta, a Pampulha realiza, ali, um sonho do Atlântico entre as montanhas. O Casino, o Baile, o late Golfe Clube e o Parque em construção, em meio das vivendas que se vão debruçando sobre o lago. Completa, no soberbo conjunto, o núcleo turístico, em função do qual os homens submetem, por fim, Belo Horizonte, integralmente, ao seu signo de modernidade". (REVISTA..., 1944, p.3)

A modernização pretendida e levada a cabo pelo jovem prefeito envolvia, portanto, a vida econômica, política e social. A cultura não era entendida, na sua visão desenvolvimentista, como uma dimensão dissociada da vida, das demais esferas do mundo social; e sua promoção tornou-se condição seminal para qualquer cidade ou Estado que se pretendesse moderno, sendo que a política da cultura constitui parte integrante do projeto desenvolvimentista. No discurso de Kubitschek, percebe-se o objetivo funcional que justifica a criação da Pampulha para fins de abastecimento, lazer e turismo, e o entendimento de que a beleza deve ser considerada e relevante. A região reluz no discurso e na política urbana de Kubitschek com uma 'dupla função utilitária e decorativa', evidenciando a importância dada à arquitetura e à estética do empreendimento, o que é notado em um outro discurso:

A Pampulha estava lá, desafiando minhas reservas de imaginação. Um prefeito não deve pensar tão somente em coisas práticas. A beleza, sob todas as formas, precisa fazer parte de suas cogitações. Numa cidade, vivem massas humanas que sentem que são capazes de emoções e que, portanto, não prescindem de estimulantes espirituais. Em face daquele desafio, o que pretendia era aliar o útil ao agradável: criar um centro de

turismo e fazê-lo, emprestar uma ressonância de poesia à iniciativa municipal. (KUBITSCHEK, 1976, pág.19)

Niemeyer, em consonância com o pensamento de Kubitschek, costuma responder às críticas sobre sua arquitetura de formas livres que negligenciam a funcionalidade e contrariam o racionalismo moderno desejável. Ele argumenta que “a beleza também é uma função”, acabando com o falso dilema da acusação do ‘pecado’ do formalismo perante os modernos de orientação radicalmente funcionalista. Nota-se que o discurso de Niemeyer referente à Pampulha, é a coerente prática arquitetônica e apresenta uma afinidade com a política de Kubitschek, com se verá nos capítulos subsequentes.

A administração municipal de Kubitschek<sup>25</sup> privilegiou as obras de infraestrutura viária e a modernização dos serviços urbanos. Dentre as realizações constantes dos relatórios do prefeito, destacam-se: remodelação da área central da cidade, modernizando estruturas de água, luz, esgoto e telefonia; abertura de vias, saídas, ‘bocas’, com a função de articular o polo industrial criado na capital com o restante do estado; término da urbanização da Avenida do Contorno; calçamento da Avenida Afonso Pena; prolongamento da Avenida Amazonas; abertura da Avenida Presidente Antônio Carlos; criação da cidade universitária; construção do Conjunto Habitacional IAPI; criação do bairro Cidade Jardim – cujo modelo urbanístico será analisado adiante; urbanização das áreas adjacentes à orla da lagoa da Pampulha; criação do Museu Histórico da Cidade.

A relação entre política e cultura que assume outros contornos no Estado Novo de Vargas, na administração municipal de Kubitschek, a partir de 1940, vai repercutir em ações de efetiva promoção nas artes plásticas, na arquitetura e no urbanismo. A Pampulha é, sem dúvida, a expressão de maior relevância de sua administração desenvolvimentista e modernizadora; conseqüentemente, destacam-se a criação de uma escola de artes e a realização de uma exposição de arte moderna. O projeto de modernização empreendido por Kubitschek, em Belo Horizonte, inclui a

---

<sup>25</sup> Sobre a gestão municipal de Kubitschek ver CEDRO, 2010.

implementação, em 1944, do Instituto de Belas Artes, coordenado pelo artista Alberto da Veiga Guignard (1896 –1962)<sup>26</sup>.

As conhecidas obras que tematizam paisagens de Ouro Preto e de outras cidades coloniais, com ênfase nas igrejas barrocas, misturam paisagens imaginárias, espaços oníricos (as montanhas, o céu), com a representação de uma realidade cognoscível, dissolvendo o peso da própria cultura tradicional, do academicismo cerceador da liberdade do artista. Sob o olhar de Wander Melo Miranda (1999), essas obras acabam por assumir um significado emblemático no contexto de modernização experimentado por Belo Horizonte nos anos de 1940. As telas de Guignard trazem a marca do novo, na medida em que revelam a possibilidade de liberar a pintura do jugo das formas excludentes da vanguarda, abrindo-a à releitura das tradições locais, fazendo-a funcionar como um contraponto crítico aos radicalismos do projeto modernizador. Trata-se de uma arte nova que dialoga com a história, com a cultura local e regional, uma característica presente no modernismo literário e arquitetônico de Minas Gerais:

A concepção do moderno em Minas Gerais incluía a racionalidade máxima da cultura e a vinculação do saber do artista ao processo de mudança sócio-econômica em andamento, através de sua articulação com as forças institucionais da educação no âmbito da sociedade civil.” (MIRANDA, 1999, p.269)

Os cursos ministrados por Guignard criaram um novo ambiente cultural na cidade, congregando artistas, escritores, intelectuais, jornalistas e interessados em discutir as transformações significativas por que passava a sociedade no contexto da modernização. O impacto gerado pela criação da Pampulha – objeto de divergência no campo artístico e arquitetônico em âmbito nacional – e os conflitos decorrentes

---

<sup>26</sup> Alberto da Veiga Guignard nasceu em Nova Friburgo, Estado do Rio de Janeiro, em 1896. Chegou a Minas Gerais em março (1999) de 1944, procedente do Rio de Janeiro, onde se fixara em 1929, depois de adquirir formação artística na Europa, onde se destacou nos cursos feitos na Academia de Belas Artes de Munique e nos estudos complementares realizados em Florença e Paris. No Rio de Janeiro, na década de 1930, foi professor no Departamento de Artes da extinta Universidade do Distrito Federal. Trabalhou na Escola General Osório e criou, no início da década de 1940, o Curso Guignard, aberto à formação de artistas, onde praticava uma singular metodologia de ensino, com ênfase no desenho. Viveu de 1944 até a sua morte, em 1962, em Belo Horizonte.

entre os grupos conservadores e os adeptos do modernismo ganharam um espaço crítico para discussão.

Ivone Luzia Vieira (2008) afirma que coube a Guignard e à sua escola não só problematizar a disjunção entre a modernidade das obras da Pampulha e a não-aceitação delas pelos grupos conservadores, como também criar metodologias facilitadoras da aprendizagem no ensino das artes, relacionando tanto a produção quanto a recepção das obras. A necessidade de um conhecimento específico da linguagem moderna da arte na cultura artística da cidade ganha relevância na divergência entre o moderno e o tradicional academicista. Seria necessário, portanto, educar o olhar do artista e também do observador para novas linguagens estéticas, cabendo à escola formar artista e público. De acordo com as reivindicações dos modernistas de 1922 e em consonância com as discussões contemporâneas universais e direito à pesquisa estética, a proposta pedagógica da escola – localizada no Parque Municipal – envolvia uma abertura para o mundo em transformação, num contexto de redefinição de fronteiras com a Segunda Guerra Mundial, para uma cidade em pleno processo de modernização. Seria preciso a derrubada de cânones acadêmicos conservadores, de um passado a ser superado no campo das artes, da arquitetura e da política.

No ensino, Guignard adota uma metodologia que objetiva a liberdade de expressão através da ênfase na prática do desenho na formação do artista. Seus ex-alunos<sup>27</sup> destacam a técnica do desenho a *lápiz duro*, sem uso da borracha, para educar o olhar e dominar o traço, fazendo descobrir o gesto, a linha como geradora da forma. O artista deveria, para Guignard, descobrir sua subjetividade, seu próprio processo e se comprometer com a transformação humana do mundo (VIEIRA, 2008). Em 1944, os alunos do Instituto de Belas Artes apresentaram seus trabalhos em uma mostra realizada no Edifício Mariana, e Guignard inaugurou sua primeira exposição individual no salão de exposições da Casa do Livro, na sobreloja do mesmo edifício.

---

<sup>27</sup> A escola de Guignard formou uma geração de artistas que se tornaram referências no campo das artes plásticas em Minas Gerais, entre eles: Amílcar de Castro, Mary Vieira, Sara Ávila, e ainda Maria Helena Andrés, Mário Silésio, Farnese de Andrade, Álvaro Apocalipse, Marília Gianetti, que segundo Zanini (1991), “sob o olhar de Guignard”, foram elementos ativos no movimento nacional dos anos 1940 e 1950. Vieira (2008) relaciona ainda Yara Tupinambá, Jefferson Lodi, Wilde Lacerda, Petrônio Bax, Vicente Abreu, Chanina e Jarbas Juarez, como ex-alunos do mestre que realizaram obras significativas para a cultura artística da cidade.

## 4.2 A Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte: “*por uma fresta o mundo de amanhã*”

Ainda em 1944, um mês após a criação do Instituto de Belas Artes na capital, abre-se ao público a Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte, no Edifício Mariana, evento que contou com a participação dos protagonistas da Semana de Arte Moderna de São Paulo, realizada em 1922, o que apontava para uma evidente afinidade e continuidade do movimento modernista iniciado na capital paulista, “de articulação local e nacional” (VIEIRA, 1996). O evento foi organizado por José Guimarães Menegale – assessor cultural de JK – e por artistas e intelectuais do Rio de Janeiro (Jorge Amado, José Lins do Rego, Samuel Weiner e Millôr Fernandes) e de São Paulo (Sérgio Milliet, Paulo Emílio Salles Gomes, Caio Prado Júnior e Oswald de Andrade). Além da exposição, o acontecimento cultural incluiu palestras e apresentações musicais. Dentre os artistas, destacaram-se: Tarsila do Amaral, Iberê Camargo, Di Cavalcanti, Milton Dacosta, Anita Malfatti, Pancetti, Portinari, Santa Rosa, Lasar Segall, Alfredo Volpi.

A exposição teve grande repercussão na cidade, provocando calorosos debates e reações na intelectualidade mineira. Tradicionalistas ferrenhos chegaram a depredar as telas à gilete, fato que ganhou destaque na imprensa:

Ninguém é obrigado a aceitar as correntes artísticas. Essas nunca nasceram para ser impostas ao gosto popular. Pois é na diversidade de gostos e de opiniões que reside a fonte permanente da renovação estética.

Por isso mesmo só pode ser levado à conta de demonstrações selvagens o que acaba de se verificar no recinto da Exposição de Arte Moderna, instalada no Edifício Mariana. Oito dos quadros expostos foram retalhados à gilete.

A atitude do responsável por esse crime veio empanar o brilho das discussões que, em torno da arte moderna, estavam se desenrolando no cenário cultural da cidade. Se pretendia com sua atitude lavar um protesto contra a pintura moderna tal cavalheiro (aliás, muito sem cavalheirismo), apenas demonstrou ser ainda muito mais radical que os modernos, recuando até os tempos agitados do dadaísmo.” (A CIDADE..., 1944, s.p.)

A convite de Kubitschek, Oswald de Andrade vem a Minas “espiar por uma fresta o mundo de amanhã”<sup>28</sup> e participar do evento em que profere uma palestra com o título de “*O caminho percorrido*”, referenciando metaforicamente a distância geográfica entre São Paulo e Belo Horizonte, e o tempo entre a Semana de 1922 e a atual exposição. Oswald de Andrade reafirma a continuidade do projeto modernista em Belo Horizonte, vinte e dois anos depois, e confere a importância histórica ao movimento paulista:

Perguntou-me alguém se o título que dei a esta palestra “O caminho percorrido” indicava o trajeto ferroviário de São Paulo a Belo Horizonte. Não disse que não. E fiquei pensando nessa curiosa analogia em que a distância entre as duas capitais pode ilustrar uma etapa superada no tempo. O caminho percorrido de 22 a 44. São Paulo do Centenário, Belo Horizonte de Juscelino Kubitschek. Em 22, São Paulo começava. Hoje, Belo Horizonte conclui... Porque enquanto Minas procura unificar o Brasil, São Paulo se dispersou em setenta painéis e foi preciso virmos a Belo Horizonte para darmos o espetáculo duma família solidária e respeitável.

Indagar por que se processou na nossa capital a renovação literária é o mesmo que indagar por que se produziu em Minas Gerais a Inconfidência.<sup>29</sup>

No discurso de inauguração da Exposição, o prefeito esclarece seu ponto de vista sobre a arte, o artista e sua função social, o que nos aponta a dimensão política e o papel central desempenhado por ela em seu projeto modernizador: “o artista de hoje não pode se confinar à atmosfera de seu ‘atelier’. Precisa sentir a vida e através da emoção que sua arte desperta abrir à humanidade novas e surpreendentes perspectivas” (A CIDADE..., 1944, s.p).

---

<sup>28</sup> Autran Dourado, na obra “Um artista aprendiz”, em relato sobre o evento, comenta o desempenho de Oswald de Andrade e cita esta afirmativa do escritor em sua palestra, quando explica o motivo de sua vinda a Minas. Citado por BOJUNGA (2001, p. 158).

<sup>29</sup> Conferência de Oswald de Andrade, pronunciada na Exposição de Arte Moderna de 1944, em Belo Horizonte. Ver MATTAR (2008, p. 103)

### 4.3 A formação e a expansão urbana da região da Pampulha

Não constitui objetivo deste trabalho reconstituir historicamente em minúcias o processo de formação da região da Pampulha, pois não se trata de uma história urbana, mas de uma análise da criação do Complexo Arquitetônico no contexto da modernização empreendida por Kubitschek nos anos de 1940. No entanto, para o entendimento de seu significado político, econômico e sócio-cultural, é necessário conhecer o surgimento e o desenvolvimento da região, destacando os motivos que explicam a escolha do local como palco da modernidade e da modernização de Belo Horizonte.

Localizada geograficamente no vetor norte da capital, a partir da última década do século XIX, a região da Pampulha, correspondente à chamada 'Pampulha Velha', era formada por um conjunto de glebas e fazendas, que somado à área do Ribeirão Pampulha, constituiu-se numa área de expansão agrícola, responsável pelo fornecimento de produtos hortifrutigranjeiros da nova capital recém-inaugurada. Tendo seus primeiros sinais de urbanização no início do século XX, colonos italianos e portugueses fixaram-se no local, chamando-o de Santo Antônio da Pampulha e, assumindo a posse das glebas, formaram um dos primeiros polos de abastecimento de Belo Horizonte:

Entre áreas rurais de maior expressão sócio-econômica dos vetores Norte e Oeste de Belo Horizonte encontravam-se fazendas que foram, em grande parte, recortadas em glebas. Entre estas, incluía-se a Fazenda Pampulha, que recebeu, no final do século XVIII, uma pequena população de portugueses e escravos. Junto à Fazenda e ao longo do ribeirão de mesmo nome, nasceu, a partir da última década do século XIX, o que se designou, posteriormente, Pampulha Velha. Correspondendo à área de expansão agrícola, formada por um conjunto de glebas e fazendas, a Pampulha Velha teve seus primeiros sinais de urbanização no início do século XX. Naquela época, além dos colonos portugueses ali já estabelecidos, italianos também se fixaram no lugar, então denominado Santo Antônio da Pampulha. Esses colonos, ao ratificarem e assumirem a posse das glebas, formaram um dos primeiros bolsões de abastecimento de Belo Horizonte. (LEMOS, 2006, p. 60-64)

A partir do deslocamento e da convivência entre os colonos, surgiram os primeiros bairros da região: Dona Clara, Jaraguá e Liberdade; depois, os bairros Santo Inácio,

São Bernardo e Aeroporto. O registro documental mais antigo encontrado da região data de 1848, e o primeiro mapa foi de 1928, ano em que foram divididas as terras da Fazenda Pampulha, pertencentes ao casal de portugueses, Manoel dos Reis e Ana Moraes dos Reis. Em 1904, chegaram à região, compraram terras e formaram a propriedade rural, atualmente os bairros Dona Clara, Jaraguá, Vila Isabel e Aeroporto (FERREIRA, 2007, p. 45-72). O primeiro mapa apresenta as terras divididas em 47 glebas, com 32 proprietários, e foi encomendado pelo então proprietário da Fazenda Pampulha, Manoel dos Reis. Segundo Lemos (2006), Reis providenciou o cadastramento a fim de assegurar a posse da terra, frente às pressões e ameaças sofridas no início do século XX.

Como região promissora, que interligava a área urbana a Venda Nova, tornou-se local de interesse dos especuladores imobiliários. Como as glebas cadastradas possuíam em média dois a quatro mil hectares, estas chamavam a atenção dos empresários, que perceberam o seu virtual valor econômico. Ao lado do cadastramento, Dr. Manuel dos Reis registrou as principais vias que ligavam os pequenos núcleos da região, as avenidas Boaventura e Isabel Bueno. Apesar da existência dessas conexões, a ausência de um meio de transporte mais rápido dificultou o intercâmbio sócio-cultural entre a zona urbana e a região em formação. Este certo isolamento da área resultou no surgimento de um *modus vivendi* peculiar. Os moradores da Pampulha Velha eram reconhecidos pela tradição religiosa e pela dedicação ao trabalho agrícola. Devido à proximidade e fácil acessibilidade a Venda Nova, as festas e comemorações religiosas possibilitavam a integração das regiões. A cultura religiosa foi reforçada também pela presença das Irmãs Salesianas e dos Padres Orionitas no lugar (LEMOS, 2006).

Segundo relatos de Raul Tassini<sup>30</sup>, Ana Moraes era conhecida como Sá Donanna da Pampulha, e foi uma personagem importante na região. Tida como rezadeira e cartomante, construiu com seu marido, na década de 1930, a Capela de Santo Antônio de Pádua<sup>31</sup>, onde eram celebradas as festas de São João e Santo Antônio,

---

<sup>30</sup> Raul Tassini, colecionador e estudioso da história de Belo Horizonte, trabalhou no Museu Histórico de Belo Horizonte durante os seis primeiros meses de 1943.

<sup>31</sup> A construção original foi demolida dando lugar a outra maior.

de onde saíam as procissões, que se tornaram tradicionais, além de outras comemorações religiosas.

Donanna distribuía esperanças a todos os desenganados que a procurassem. Fazia voltar o sorriso aos tristes e dava animo [sic] aos que já o haviam perdido. Enfim, era a mesa de sua casa um bálsamo para as chagas do alheio, na magia das cartas [sic]! E como acontece sempre algumas cousas davam certo, outros [sic] não. Mas teria previsto na vida [incompreensível] da Pampulha, a sua ascensão a rainha e a sua destruição, a sua queda? Teria ela ao ler e reter as cartas coloridas, do seu baralho, vaticinando toda a glória e todas as graças que lhe cobrem? Teria ela previsto a queda do império fabuloso da Pampulha?<sup>32</sup>

Em entrevista concedida ao Jornal *Diário da Tarde*, em 1998, Manoel dos Reis, neto e homônimo do primeiro proprietário das terras de Santo Antônio da Pampulha e da Fazenda Pampulha, destaca: “até por volta de 1964, antes de qualquer partida de futebol havia uma missa, eleição da rainha e princesa do torneio e antes da entrega do prêmio ao campeão tinha uma procissão e outra missa.” O depoimento de Reis aponta para a preservação da cultura religiosa local verificada nas práticas sociais que identificavam a região da Pampulha Velha. Notam-se duas Pampulhas distintas, cindidas no tempo e no espaço, com identidades diferenciadas, com territórios bem demarcados por aquele que passou a ser um eixo divisor de dois tempos históricos e duas realidades sócio-espaciais: a antiga Avenida Pampulha, atual Avenida Antônio Carlos.

De um lado do eixo, existiam as glebas e fazendas que formavam a Pampulha Velha e que, parceladas, deram origem aos bairros Dona Clara, Jaraguá e Vila Isabel. Do outro lado, uma outra realidade, outras formas de ocupação e apropriação, onde atualmente situam-se o Complexo Arquitetônico da Pampulha e o campus da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. As terras onde hoje se encontra a Praça São Francisco de Assis eram conhecidas como “Mangueiras”, nome que referencia o grande número dessa espécie vegetal ali existente e que foi apropriado por um parque de diversões e um restaurante, nas décadas de 1960 e 1970.

---

<sup>32</sup> Textos e anotações de Raul Tassini, com informações referentes à Pampulha. Belo Horizonte, [19--]. 1f. Manuscritos. (MHAB, Coleção Raul Tassini, Acervo Textual, RT pe 2/569 a 601).

A Pampulha Velha surgiu do processo de formação urbana do Arraial de Santo Antônio da Pampulha, com um forte apelo de identidade e coesão social consolidado pelas práticas culturais, e como produto de um projeto de urbanização modernizador. Implementou-se a Região da Bacia da Pampulha a partir da criação da represa e da barragem, com uma outra realidade sócio-cultural e uma paisagem natural e edificada.

A região da Pampulha atingiu uma nova fase do seu desenvolvimento e de sua expansão urbana na segunda metade da década de 1930. O então Governador Benedito Valadares deu início a obras de saneamento e construção de vias e avenidas, visando a interligar o centro da cidade aos bairros mais afastados. Com o projeto de criação de um parque industrial na região oeste, priorizara-se implantar um eixo viário que levasse a esse destino e à Avenida Pampulha, que seria a ligação do centro àquela região, que se estenderia até a área onde se construía a Barragem da Pampulha, que deveria solucionar o problema de abastecimento da capital, já notório, e de suas expansões previstas. A Avenida Pampulha partia da Praça Lagoinha, tomando a direção da antiga avenida Pedro I, seguindo a direção do córrego da Lagoinha, passando pelo local onde estava sendo preparado o Bairro Popular, continuando até a Cachoeirinha e finalmente até a Pampulha em linha reta. Segundo o Relatório do exercício de 1937 do então Prefeito Otacílio Negrão de Lima, no “Arraial da Pampulha”:

Fizeram-se naquelle arraial alguns melhoramentos que necessitava.

Pavimentaram-se as ruas principais e as praças. As demais foram encascalhadas.

A cerca de arame em frente às construções foi substituída por muros artísticos, de pequeno custo.

Está aprovado o orçamento da iluminação pública.

(...) Eguaes melhoramentos serão feitos nos outros arraiaes do município.  
(PREFEITURA., 1937, p. 127)

Cercas de arame são substituídas por ‘muros artísticos’. Verifica-se a mudança na fisionomia de uma paisagem que vai pouco a pouco perdendo seus traços rurais e ganhando características urbanas. No processo de desenvolvimento urbano, a cultura de resistência dos moradores da Pampulha Velha permaneceu de maneira mais intensa até o início das obras de construção do Aeroporto da Pampulha,

inaugurado em 1933, junto aos bairros Jaraguá e Liberdade. Foi um marco divisor, pois não somente desencadeou o surgimento de novos bairros com novas atividades ligadas a serviços e práticas sociais, mas também um intercâmbio entre aquela região e outras centralidades urbanas. Nas suas proximidades, escolheu-se o local para construção de uma represa, uma lagoa artificial que iria mudar profunda e definitivamente a região da Pampulha Velha, inaugurando uma segunda modernização e um novo tempo histórico na capital mineira. O plano de urbanização da Pampulha, incluindo a criação da referida represa, foi anunciado pelo então prefeito de Belo Horizonte, Otacilio Negrão de Lima (1935-1938), em outubro de 1935.

Observando a geografia da região e o Ribeirão da Pampulha, Negrão de Lima vislumbrou a possibilidade de implantar ali uma lagoa artificial destinada ao lazer e, ao mesmo tempo, um reservatório para fins de abastecimento da cidade, em consonância com os propósitos modernistas do Governador Benedito Valadares. O projeto da represa do Ribeirão Pampulha foi, então, encomendado ao engenheiro Henrique de Novais, orientado pela seguinte demanda: a barragem a ser construída deveria ser constituída de um maciço de terra, com os recursos aconselhados para a utilização da água acumulada. “É pensamento da administração elevar a barragem, de modo a ficar a linha de flutuação na cota de 16,5m. (...) Em torno do lago, constrói-se uma avenida com a extensão de 14 km. A acumulação prestar-se-á à prática de esportes aquáticos”. (PREFEITURA..., 1937)

O local escolhido para a implantação da represa do Ribeirão Pampulha, afluente do Rio das Velhas, situava-se nas proximidades do primeiro campo de aviação da cidade, o Aeroporto da Pampulha, inaugurado em 1933, à margem esquerda da Avenida Pampulha, posteriormente chamada Avenida Presidente Antônio Carlos, que pertencia ao fazendeiro René Bernardes Carneiro. A construção da barragem foi definitiva para a formação e dinamização da região que hoje se define como Bacia da Pampulha, surgida como alternativa à região da Pampulha Velha, que, somente no final dos anos 1930, foi efetivamente incorporada à área urbana da capital.



Figura 13: Avenida da Pampulha, 1942.

Fonte: Revista Belo Horizonte na palavra do prefeito Juscelino Kubitschek. Acervo APCBH.

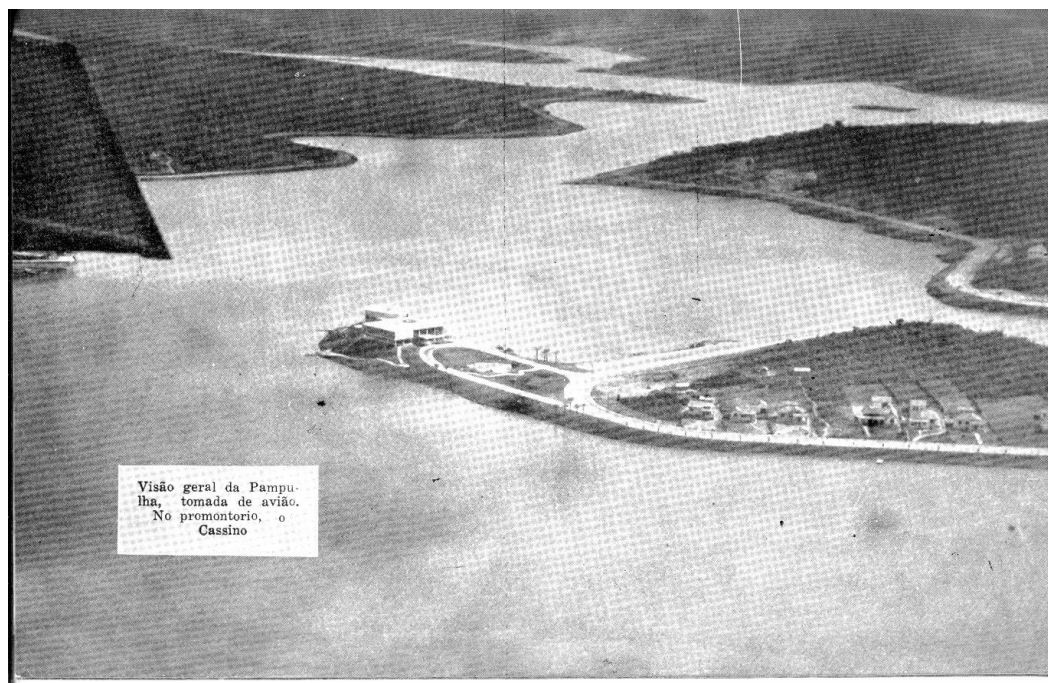


Figura 14: Vista Aérea Parcial da Lagoa da Pampulha e Seu Conjunto Arquitetônico, s/n.  
Fonte: Revista Belo Horizonte na palavra do prefeito Juscelino Kubitschek. Acervo APCBH.

A Barragem, inaugurada em 1938, tornou-se uma obra grandiosa, que pode ser assim descrita: uma faixa de concreto armado em plano inclinado, comprimida, que tinha por função sustentar o peso das águas represadas, escorado em um maciço de terra de 250.000 m<sup>3</sup>. Com uma extensão de 500 metros, na parte alta, dispunha de uma largura de 11 metros, sendo nove para uma pista e um metro para cada lado dos passeios. Apresentava ainda uma ponte de concreto armado, assentada no início da barragem, e um túnel de concreto, para conduzir a água à saída. Contava também com um 'ladrão', previsto para a ocasião das enchentes, caso a vazão não fosse suficiente pelo túnel. Em relação à ampliação do abastecimento de água da cidade, tem-se que:

Calculava-se que com a construção da represa da Pampulha, que o volume de água potável teria um acréscimo de 25.920.000 de litros diários, o que correspondia a quase 50% do até então captado. A adução concluída em 1941, três anos após a inauguração da Barragem, chegou, contudo, a menos de 10% do previsto, ou seja, com capacidade de dois milhões de litros diários. Portanto, o sistema de abastecimento de água da represa da Pampulha, pensado inicialmente como alternativa para aumentar a oferta de água para a cidade como um todo, acabou servindo apenas à própria região.(PREFEITURA..., 2002)

Inaugurada em 1942 e localizada na Avenida Otacílio Negrão de Lima, n.º 2220, a estação de tratamento de água foi construída de modo a ser movida mecanicamente e equipada com a tecnologia mais avançada da época: as máquinas vinham dos Estados Unidos. Para a execução dos serviços, foi aberta concorrência pública, e o vencedor foi o engenheiro Ajax Rabelo. A estação foi desativada em 1979, e a represa<sup>33</sup> passou então a operar como reservatório de amortecimento de pico de cheia das bacias da região.

---

<sup>33</sup> Em abril de 1954, ocorreu o rompimento da barragem e conseqüentes inundações e prejuízos em plantações, núcleos residenciais próximos, no aeroporto e nas construções da orla. O acidente teve evidentemente conseqüências políticas, expondo a precariedade das condições de vida de considerável parte da população e suscitando um questionamento sobre o "signo da modernidade" que marcou a gestão de Kubitscheck, nos anos de 1940. A reconstrução só viria a se concluir em 1958. Ver GARCIA, 2007.

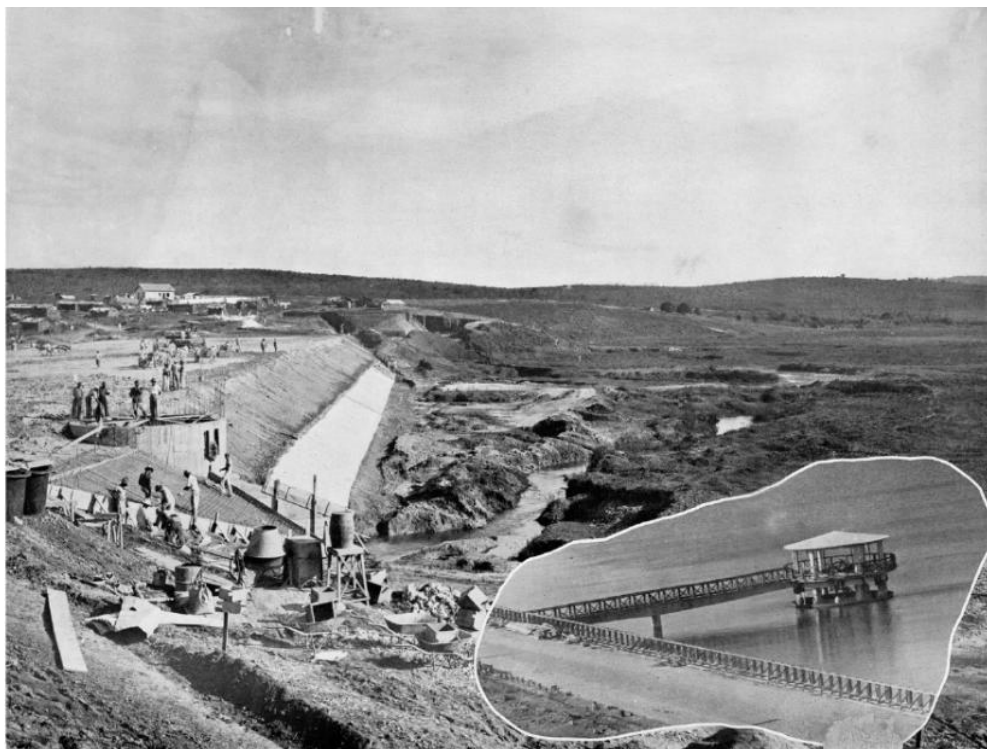


Figura 15: Obras da represa da Pampulha, s/n.

Fonte: Revista Belo Horizonte na palavra do prefeito Juscelino Kubitschek. Acervo APCBH.



Figura 16: Inauguração do Complexo da Pampulha, Cassino, 1943.

Fonte: Acervo APCBH.

No início dos anos de 1940, Kubitschek convida o urbanista francês Donat Alfred Agache<sup>34</sup> para uma visita a Belo Horizonte, visando à realização de um estudo que identificasse problemas, possibilidades de solução e potencialidades para o desenvolvimento de projetos para a Pampulha. Agache realizou vários projetos e consultorias no Brasil: Parque Farroupilha, em Porto Alegre (1935); Plano Diretor de Curitiba (1943); bairro residencial em Interlagos, São Paulo (1940); teve participação em outros planos urbanísticos com os de Vitória, Campos, Cabo Frio, Araruama, Petrópolis, São João da Barra, Atafona (SEGAWA, 1997, p.25).

São de autoria de Agache as normas reguladoras da urbanização da área correspondente à Esplanada do Castelo, antes ocupada pelo Morro do Castelo, onde se construiu o MES, um dos marcos inaugurais da arquitetura moderna brasileira, objeto de concurso público e disputa pelo domínio do campo arquitetônico da época. O grupo liderado por Lucio Costa desenvolveu o projeto a partir dos estudos de Le Corbusier, encaminhando-o ao autor, para sua apreciação, que por carta respondeu:

Seu edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública parece-me excelente. Diria até: animado de um espírito clarividente, consciente dos objetivos: servir e emocionar. Ele não tem esses hiatos ou barbarismos que frequentemente aliás, em outras obras modernas, mostram que não se sabe o que é harmonia. Ele está sendo construído? Sim? Então tanto melhor, e estou certo que será bonito. Será como uma pérola em lixo "agáchico". Meus cumprimentos, meu OK (como você reclamava). (SANTOS, 1998, p.91)

O 'lixo agáchico' era a normatização que determinava a construção das edificações nos alinhamentos dos lotes, sem afastamentos, criando 'ruas-corredores', modelo que a implantação do edifício do MES subverte radicalmente, integrando áreas externas e internas, ruas e edifícios, numa praça-jardim que rompe o paradigma da quadra fechada, gerando vazios que rompe a imponência opressora dos volumes

---

<sup>34</sup> Donat Alfred Agache (1875-1959), arquiteto e urbanista, foi contratado em 1927 para desenvolvimento de relatório contendo diretrizes urbanísticas para a capital federal, publicado em 1930 e não imediatamente implementado, com o advento da Revolução. Em 1931, seu plano foi reestudado pela chamada Comissão do Plano da Cidade e parcialmente realizado. Em 1937, com o Estado Novo, nova comissão designada para reformas urbanas no Rio de Janeiro desenvolveu projeto incorporando diretrizes do plano de 1930, tendo sido o plano que pautou o desenvolvimento urbano da cidade até os anos de 1960. (BRUAND, 1981; SEGAWA, 1997).

massivos e pesados, característicos das arquiteturas fascistas; cria uma monumentalidade mais acolhedora e leve. A arquitetura de sintaxe corbusiana, de quem é seguidor Niemeyer, opõe-se, portanto, aos padrões arquitetônicos e urbanísticos estabelecidos por Agache.

Encontrando uma cidade com um significativo déficit habitacional, um crescimento desordenado e sérias deficiências de infraestrutura na área suburbana, Agache propõe para a Pampulha a implantação de uma cidade-satélite, constituindo uma área de abastecimento hortifrutigranjeiro para toda a capital, a ser ocupada com população de baixa renda, tendo em vista a previsão do crescimento demográfico. A ideia de Agache decepciona Kubitschek, quando diz:

(...) Quanto a Pampulha, então, nossa discordância foi radical. Ao invés de uma cidade-satélite, o que pretendia construir ali era um recanto turístico. Qualquer coisa diferente de Belo Horizonte, capitalizando em benefício do plano a ser executado a beleza do cenário, com a formação de um grande lago artificial, rodeado de residências de luxo, com casas de diversões que se debruçassem sobre a água. Agache inclinava-se para o utilitarismo. Mas o meu pensamento era lírico: a natureza transformada em fator de plenitude espiritual, a serviço da comunidade. (KUBITSCHEK, 1976, p.31).

Por intermédio de Rodrigo Mello Franco de Andrade, Kubitschek, de acordo com suas intenções modernizadoras, convida Oscar Niemeyer – com a participação de Roberto Burle Marx – que concebe a Pampulha como um complexo de turismo e lazer, localizado às margens da represa iniciada em 1936, cuja barragem se concluía pelo então prefeito Otacílio Negrão de Lima (nome atual da via de 18 km que a contorna). No projeto de metas da administração Kubitschek, a represa deveria ter sua capacidade aumentada para abastecer a área em pleno processo de expansão, e o complexo deveria ser equipado com espaços de uso público, inexistentes na cidade, quais seriam: o Cassino, o late Clube, um hotel (obra não executada), a Igreja de São Francisco de Assis, a Casa do Baile e a residência do prefeito. O conjunto das obras viria a ser realizado entre 1941 e 1945. Niemeyer explica<sup>35</sup>:

---

<sup>35</sup> NIEMEYER, *apud* XAVIER, 1987, p. 131-136.

Foi nossa intenção ao projetarmos as obras da Pampulha, que elas ficassem, tanto quanto possível, como uma expressão da arte e da técnica contemporânea. (...) Temos com a maleabilidade enorme dos novos materiais um grande campo de experiências plásticas que não pode ser limitado por compromissos passadistas. Obra de arquitetura deve antes de tudo traduzir o espírito de sua época, e, se examinarmos os períodos passados que se classificaram definitivamente como padrões de boa arquitetura, verificaremos que esses são justamente os que melhor exprimiram as épocas que representaram.

Ao arquiteto, na perspectiva dos modernistas, cumpre produzir uma arquitetura sintonizada com seu tempo, utilizando-se da técnica e dos meios materiais disponíveis para exercer a liberdade da criação artística. Niemeyer privilegia a função representativa e simbólica da arquitetura, quanto à modernização e o sentido de contemporaneidade, conferindo-lhe uma autonomia que a dissocia de sua função política de transformação social, aspecto fundamental para outros modernos, como o mestre inspirador Le Corbusier. A dimensão ética da arquitetura se relaciona, para Niemeyer, ao uso coletivo e público dos grandes equipamentos urbanos.

Naquele momento do processo de expansão urbana de Belo Horizonte, a arquitetura entendida como expressão da contemporaneidade vai ao encontro da necessidade desenvolvimentista de conferir visibilidade à modernização. Pampulha deu forma a uma nova prática política e de governo, operando na construção da identidade coletiva no imaginário social, assim como ocorreria em Brasília, quase duas décadas depois, quando Kubitschek continuava a exercer a política como a arte do impossível, sempre agindo no limite da impossibilidade e mostrando aos brasileiros que eles são capazes de realizar muito além do que imaginavam. (BOJUNGA, 2001).

O complexo de turismo e lazer apresenta uma nova concepção arquitetônica, impactante em sua linguagem modernista, diversa em suas formas livres e usos. Sua singularidade e a marca do novo impressas em sua arquitetura são ainda mais evidenciadas pelo regulamento elaborado para a ocupação do logradouro, determinando o estilo que todas as construções particulares, privadas, que ali se construíssem, deveriam ter, segundo Decreto n. 55, de 1º de abril de 1939:

Art. 4º As construções com frente para a avenida marginal á represa deverão obedecer às seguintes prescrições especiais: a) estilo colonial,

neo-colonial, missões ou normando, não se admitindo, em caso algum, estilo que destoe do ambiente campestre; as pinturas externas deverão ser de cores claras, não se permitindo o revestimento de cimento penteado ou côr equivalente; (...)

Tal regulamento aponta para as claras intenções de conferir à região da Pampulha uma ambiência campestre sofisticada, e de conciliar, na produção da arquitetura urbana, a tradição com a modernização. Conserva-se o antigo para evidenciar o novo: eis o princípio da modernização conservadora que caracteriza a política de Kubitschek e do Estado Novo de Getúlio Vargas. Para Kubitschek, a construção da Pampulha ultrapassava a questão funcional e utilitária, atendendo também, e não de modo secundário, aos propósitos estéticos, dentro de um projeto de modernização.

Simultaneamente à construção do conjunto, Kubitschek iniciou, em parte, a implantação do plano urbanístico sugerido pelo francês Agache. Em 1942, deu início à construção dos primeiros bairros adjacentes à orla da lagoa, materializando a ideia de cidade-satélite, inaugurando um conjunto de novos usos que a região deveria receber ao longo dos anos. Como analisam Lemos e Bahia (2010):

A Pampulha, segundo Kubitschek, poderia constituir-se num modelo de cidade autônoma, inspirado no urbanismo culturalista moderno. Seria possível, desta forma, reunir bairros sofisticados e bairros operários, que estariam implantados próximos às atividades operárias. Ao lado desses núcleos, o poder público programou a concepção de uma cidade universitária, composta por espaços destinados à moradia estudantil e às atividades de pesquisa e de estudos. Como se não bastasse, era sua intenção prover a população de inovadores serviços de saúde, através de hospitais, sanatórios e clínicas.

Tanto o projeto construído quanto o plano proposto fizeram parte das intenções políticas, próprias da cultura moderna da época. Com a primeira fase do complexo construído, iniciou-se a busca da sua consolidação. Esta só viria com o tempo, exigindo do próprio poder público um grande esforço por parte dos governos estadual e municipal.

O Conjunto Arquitetônico foi oficialmente inaugurado em 1943, embora a Casa do Baile e o Cassino já tivessem iniciado suas atividades em 1942, e as outras obras não tivessem sido totalmente concluídas<sup>36</sup>. O Jornal *Estado de Minas*, de 12 de

<sup>36</sup> Ver INAUGURA-SE... 1942 e A INAUGURAÇÃO... 1943. Houve uma solenidade oficial de inauguração do Conjunto da Pampulha, no dia 16/05/1943, evento que contou com a presença do então Presidente Getúlio Vargas, assim noticiada pela manchete do jornal *Folha de Minas*, publicado nesta data: "um dia memorável na vida da cidade"

dezembro de 1941, traz a primeira reportagem sobre o lançamento do complexo, com a representativa definição “Majestosa afirmação de progresso, atestado de um dinamismo de uma administração – o lago e todas as obras marginais – dando a Belo Horizonte o que ela não tinha – o Cassino, o Clube, o Baile, a Represa, a Ilha dos Amores e a grande Avenida Getúlio Vargas”.

Segundo Lana (2002), em 1938 foram construídos quiosques na orla da lagoa para a inauguração da represa, na administração de Otacílio Negrão de Lima. Em 1942, a administração municipal começava a firmar contratos de concessão de serviços na Pampulha, dentre eles de exploração de embarcação a motor, à vela e a remo e de manutenção de serviço de bar nos quiosques existentes. Em 1944, o Governador Benedito Valadares inaugurou uma linha de bondes ligando o centro da cidade à região da Pampulha, ainda configurada como cidade-satélite, longínquo espaço campestre de turismo e lazer, obra que teve notável destaque na imprensa local. (INAUGURADA..., p.10)

Na ocasião da implementação da linha de bondes que levava à Pampulha, o Clube de Regatas da Pampulha realiza as ‘Regatas Governador Valadares’, visando à promoção da prática de esportes náuticos e a desejável consequente contribuição para o desenvolvimento da cidade e do Estado nessa modalidade. A manchete do jornal Folha de Minas, de 02 de julho de 1944, dia do evento, anuncia com entusiasmo: “A grande competição náutica é mais um passo para o desenvolvimento esportivo de Minas”, ressaltando a presença dos “chefes da nação e do Estado”.

A documentação consultada, principalmente da imprensa, mostra que, em princípio, os equipamentos urbanos do complexo, principalmente o Cassino e a Casa do Baile, não eram frequentados pelas populações de baixa renda ou pelos moradores da Pampulha Velha, que permaneceram do outro lado do eixo consolidado pela Avenida Antônio Carlos. A nova Pampulha não foi aceita consensualmente, sem conflitos, e o espetáculo moderno reservou-se à elite. Gradativamente, a Pampulha Velha foi se transformando, ao mesmo tempo em que a região da Bacia se consolidava e se expandia como local de moradia e de lazer. Depois da gestão de Juscelino, a partir de 1946, novos serviços de arruamento foram executados,

fazendo expandir um anel periférico de ocupação ao redor de quase toda a orla da lagoa. Essas novas expansões constituem as primeiras formações, a gênese dos bairros hoje existentes na região. Com a Pampulha, Belo Horizonte ganha notoriedade no cenário nacional e internacional da arquitetura moderna, e projeta Niemeyer como grande expoente do movimento.

Se a historiografia privilegia a Pampulha de modo a nos fazer pensar que antes dela não existia a discussão sobre arquitetura moderna em Minas Gerais, cabe ressaltar que outros arquitetos radicados na cidade já se ocupavam em debatê-la em suas práticas profissionais ou no âmbito acadêmico. Sylvio de Vasconcelos afirmava: “mesmo antes da Pampulha eu já brigava em favor da arquitetura moderna”. A relação afirmativa com a arquitetura moderna vinha sendo construída num processo desenvolvido nos primeiros salões de arte<sup>37</sup> que já contavam com a participação de arquitetos como Nicola Santolia, Raphael Hardy Filho, Virgílio de Castro, Romeo de Paoli, Shakespeare Gomes entre outros, da primeira geração de egressos da Escola de Arquitetura da UFMG (então UMG), a primeira Escola de Arquitetura do país, fundada em 1930, autônoma e não integrada a escolas de Belas Artes ou Engenharia e Politécnicas. Essa autonomia caracterizou o espírito de seus fundadores que buscavam uma instituição sintonizada com a atmosfera moderna do período, desprendido de antigos modelos. Segundo LEMOS, DANGELO E CARSALADE (2011, p.40):

A aula inaugural do novo curso foi proferida pelo professor Aníbal Pinto de Mattos, no dia dois de maio de 1931, em que abordou questões relacionadas à arquitetura e suas origens, além de voltar a sua atenção para o presente, referindo-se a seus alunos e futuros arquitetos como transformadores das cidades mineiras e difusores do progresso, ressaltando que naqueles dias a arquitetura seria “o padrão do adiantamento das grandes urbes”<sup>38</sup>.

Por essa manifestação é possível perceber as motivações dos fundadores da Escola, que acreditavam num novo tempo, numa nova maneira de trabalhar os

---

<sup>37</sup> O primeiro Salão realizado no porão do Cine Brasil, em 1936, é considerado, segundo Ivone Luzia Vieira (1987), como o marco inaugural do Movimento Modernista em Minas Gerais. Dando continuidade aos salões de arte, em 1944, foi realizada por Juscelino Kubitschek a Exposição de Arte Moderna com caráter cosmopolita, articulando o movimento local ao nacional, já visto no item 4.2 deste capítulo.

<sup>38</sup> (FIGUEIREDO, *apud* LEMOS, DANGELO, CARSALADE, 2011, p.40)

espaços e compreender a cidade e as possibilidades de transformação social por meio da arquitetura.

Em 1932, inscrevem-se os Estatutos da Escola de Arquitetura no Registro Especial de Títulos e Documentos, o que lhe confere personalidade jurídica. Logo em seguida, seus estudantes se organizaram e fundaram o Diretório Acadêmico em 1933, tendo como membros da diretoria Shakespeare Sachetto Gomes (presidente), Virgílio de Castro (vice-presidente), João Jorge Coury (1º secretário), Fildo Scarpelli (2º secretário), Juscelino Ribeiro (tesoureiro) e Raphael Hardy Filho (bibliotecário). No processo de reconhecimento da Escola, esse grupo se notabilizou pela luta empreendida e por importantes conquistas, como o decreto estadual no 11.228, assinado pelo governador Benedito Valladares Ribeiro, no dia 16 de fevereiro de 1934, no qual a Escola de Arquitetura é reconhecida como de utilidade pública, o que lhe permitia registrar os diplomas de seus formandos nas repartições estaduais. Em 1940, o Conselho Regional de Engenharia Arquitetura e Agronomia de Minas Gerais- CREA/MG, sob a presidência de João Kubitschek de Figueiredo ( que veio a assumir o cargo novamente em 1943), passa a habilitar os graduandos da Escola de Arquitetura concedendo as carteiras profissionais que lhe permitiriam uma atuação legalizada apenas em Minas Gerais. Neste mesmo ano, um novo percalço no percurso do reconhecimento da instituição, como observam LEMOS, DANGELO e CARSALADE, 2011, p.41:

“No mesmo ano de 1940, professores, alunos e funcionários foram surpreendidos com a notícia do possível fechamento da Instituição, posto que não era ainda reconhecida pelo Governo Federal. Diante dessa ameaça, o então diretor Aníbal Pinto de Mattos embarcou para o Rio de Janeiro, acompanhado de funcionários e estudantes, com o objetivo de defender e garantir a manutenção da Escola. Contando com a intervenção do então Ministro Gustavo Capanema, Mattos e seus acompanhantes encontram-se com o presidente Getúlio Vargas, para quem o Diretor lê o discurso preparado para o momento, descrevendo a trajetória plena de dificuldades financeiras e administrativas que caracterizaram a abertura da Escola, bem como a sua importância dentro do contexto de Minas e do país. O presidente Vargas responde a Mattos textualmente: “Professor, volte tranquilo para Minas, pois enquanto eu for presidente, a Escola de Arquitetura não será fechada” (FARIA, 1990, p. 82). A Escola pôde, assim, continuar o seu trabalho de formação de profissionais de arquitetura, que ganhavam cada vez mais prestígio nos contextos mineiro e nacional.

A 29 de fevereiro o então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek de Oliveira, contemporâneo à segunda direção da Escola, por João

Kubitschek, seu primo, de acordo com sua política modernizadora de incentivo à cultura e ao surgimento de uma nova geração de artistas e intelectuais, cria o Instituto de Belas Artes. Este é incorporado a Escola de Arquitetura, mas com a manutenção de sua autonomia didática. Cabe ressaltar que nessa iniciativa coube à prefeitura da capital a responsabilidade dos encargos financeiros.

De conquista em conquista, a Escola chega à vitória almejada: a 19 de dezembro de 1944, o Presidente Getúlio Vargas, juntamente com o Ministro de Educação e Saúde, Gustavo Capanema, concede à Instituição os direitos requeridos através do reconhecimento federal e os seus diplomas passam conseqüentemente a ter validade em todo o território nacional. Nesta época a arquitetura moderna começa a ganhar espaço na cidade e no país e, na mesma proporção, os arquitetos conquistam gradualmente maior reconhecimento profissional. A inauguração das obras do Complexo Arquitetônico e Paisagístico da Pampulha muito contribuiu neste processo de consolidação. Em junho de 1946, a Escola é desincorporada do Instituto de Belas-Artes e vinculada à Universidade de Minas Gerais, no mês de agosto do mesmo ano, decisão aprovada por unanimidade pelo Conselho Universitário.

Em convergência com a Universidade de Minas Gerais, os membros da Escola de Arquitetura, na medida em que a Instituição já havia conquistado o reconhecimento nacional, têm como principal objetivo a aproximação e o diálogo com as demais faculdades que compunham esse centro de ensino superior. Em 16 de dezembro de 1949, a Universidade de Minas Gerais foi federalizada com a Lei n. 971 e a Escola conclui a década de 1940 com importantes conquistas, além de ver aumentar significativamente seu número de seus alunos.

A Escola de Arquitetura ampliava suas atividades, sua importância e suas responsabilidades acadêmicas, de modo que suas instalações no edifício inicial, chamado Mercadinho, situado na Rua Gonçalves Dias, espaço doado pela Prefeitura de Belo Horizonte em 1945, tornavam-se cada vez mais comprimidas e inadequadas diante do crescimento da Instituição. Tornava-se patente a construção de uma sede permanente que permitisse que suas atividades fossem realizadas plenamente. Assim, no final da década de 1940, Shakespeare Gomes, professor e arquiteto formado pela Escola em 1937, foi indicado para realizar o projeto, contando

com a participação de Eduardo Mendes Guimarães Júnior, arquiteto formado pela Escola em 1945, que também coordenou a equipe responsável pelos projetos e pela execução da Cidade Universitária, na região da Pampulha, no desenvolvimento da proposta inicial. O edifício, concluído em 1954, é um exemplar significativo da manifestação moderna na cidade, reunindo vários elementos característicos e denotativos dessa linguagem e é atualmente um bem cultural tombado pelo Conselho Deliberativo do Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte. (LE MOS, DANGELO, CARSALADE, 2011, p. 42).

No final dos anos de 1940, os impactos do crescimento econômico e da administração desenvolvimentista de JK se fazem sentir no espaço urbano de Belo Horizonte, para além da criação da Pampulha, do embelezamento e melhoria da infraestrutura das áreas centrais e periféricas. Nesse período, é implementado o bairro Cidade Jardim, baseado no pensamento de Howard<sup>39</sup>, para quem a solução dos problemas ambientais e sócio-econômicos da cidade pós-industrial seria a adoção de um modelo urbanístico caracterizado por áreas residenciais de baixa densidade com predominância de áreas verdes, chamado “cidade jardim”. Nos anos de 1950, em lotes amplos e generosos, foram construídas, no bairro Cidade Jardim, residências de linguagem predominantemente modernista, para uma classe abastada, que ostentava seu poder econômico e viabilizava o alinhamento desejado da arquitetura com as vanguardas artísticas internacionais, numa relação simbólica de “pertencimento” ou adesão ao moderno e à modernização.

---

<sup>39</sup> Ebenezer Howard publicou em 1898 o livro *Tomorrow: A Peaceful Path to Social Reform*, que seria republicado em 1902 sob o título *Garden-cities of Tomorrow*, no qual, em busca de uma solução para os problemas ambientais e sociais da cidade pós-industrial, estabelece o conceito ‘cidade jardim’. De orientação socialista, a obra propõe a união entre os benefícios do campo e do meio urbano, através do projeto de cidades novas. Propõe-se, então, um modelo formal de cidade, onde sociedade e natureza estão combinadas de forma a oferecer uma vida ideal ao homem: “*a healthy, natural, and economic combination of town and country life*”. Seus diagramas de cidade apresentam forma circular, onde vários anéis concêntricos, cortados por ruas radiais, correspondem a um zoneamento das funções. A partir do centro tem-se: jardim circundado por edifícios de uso coletivo destinados à saúde, cultura e administração pública; parque circundado por *palácio de cristal*, onde se desenvolvem as atividades de pequeno comércio e lazer coberto; setor residencial e de jardins; grande avenida, onde se situam equipamentos, como escolas e igrejas; outro setor residencial e de jardins; setor para indústrias, mercados, lojas, depósitos e serviços localizados ao longo de uma estrada de ferro circular, e, finalmente, um cinturão verde, ocupado por áreas verdes e fazendas ou sítios produtivos. Aborda ainda sobre o planejamento e funcionamento econômico e social da cidade jardim, discursando sobre questões como propriedade, crescimento demográfico, controle público sobre as construções e a liberdade econômica.

Assim como o bairro Cidade Jardim, o bairro Pampulha possui uma concepção urbanística baseada nos modelos norte-americanos de ‘cidade jardim’, pois enfoca o bairro, e não a cidade como um todo; não prioriza uma solução mais articulada e relacional dos problemas, mas enfatiza a questão estética e a ambiência local na articulação do desenho urbano. Esse bairro configurou uma nova tipologia formal urbana, onde se destaca o uso de vegetação e uma relação do edifício com o lote: implantação com extensos afastamentos frontais ajardinados. Passeios gramados e arborizados, dando sequência aos jardins que se estendem – entremeados por piscinas, quadras e áreas de lazer – cercam e interagem com as casas posicionadas mais livremente e de maneira orgânica nos terrenos. Como bem aponta Sylvio de Vasconcellos (1963), com as mudanças de comportamento, de hábitos sociais em “que já se recebem estranhos e a casa não é mais o refúgio ou o esconderijo que resguarde as aparências” e com os novos recursos tecnológicos, a arquitetura moderna foi se configurando através de uma nova linguagem, de uma nova sintaxe: “a casa já não é mais estanque, fechada ou cúbica, mas acolhedora, aberta e franca”.

Nessa perspectiva, Cidade Jardim e Pampulha configuram conjuntos urbanos harmoniosos, caracterizados pela unidade em sua conformação, e inauguram, com sua arquitetura moderna e ambiência – decorrentes de uma nova inter-relação entre o edifício, os vazios circundantes no lote e na rua –, um novo padrão urbanístico, novas formas de morar e de ‘bem viver’ na cidade.

#### 4.4 O Conjunto Arquitetônico da Pampulha: forma livre, virtuosismo estrutural, uso público e dimensão simbólica – a espacialização da política e a arquitetura como expressão da nação moderna imaginada

A Pampulha representa a mais grandiosa das realizações do prefeito Juscelino Kubitschek. Não obstante constituir apenas um terço das obras por ele realizadas, vale por si só, para consagrar qualquer administrador, tal o volume do serviço e a imponência das obras que estão sendo terminadas naquele bairro, o mais futuroso da Capital.

Da gigantesca Barragem, passando pelo Casino, pelo Yacht, pelo Baile, pela Estação de Tratamento de Água, pelos postos médicos e de policiamento, tudo foi e está sendo feito com o máximo carinho.

A Pampulha, que já realizou o milagre de uma Copacabana dentro de Belo Horizonte, será dentro em breve o bairro mais chic da Capital, onde a belesa natural e a mão do homem se uniram para dar ao belo-horizontino a visão de um verdadeiro paraíso terrestre. Visão mágica de um sonho oriental, ela esplenderá ao sol ou ao luar da cidade, numa consagração perene ao seu grande realizador.<sup>40</sup>

Considerando a relevância cultural e histórica do conjunto Arquitetônico da Pampulha, os seus edifícios compositivos são analisados tendo como referências principais os discursos publicados de seus atores principais – Kubitschek e Niemeyer –, o Inventário da Arquitetura Moderna de Belo Horizonte: estudo de dois bairros – São Luiz e Cidade Jardim (2002), trabalho realizado pela Gerência de Patrimônio Histórico e Urbano da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, do qual fui coautora e os artigos veiculados pelos jornais e revistas da época, considerando serem elas bastante reveladoras das intenções e conceitos que orientaram a criação do empreendimento, bem como a recepção pela mídia e pela população de Belo Horizonte.

Além da mídia impressa, as fontes de informação são os próprios edifícios aqui entendidos como espaços *identitários, relacionais e históricos*<sup>41</sup>, na medida em que pretendem constituir uma identidade coletiva imaginada, princípio de sentido e extensão para quem o vivencia; reafirmam a relação de coexistência com o meio e com o outro, como espaços públicos e por se inscreverem no tempo que conjuga

<sup>40</sup> Trecho extraído da matéria “Belo Horizonte completa 45 anos de existência”. Revista Alterosa, dez. 1942, p.70-71.

<sup>41</sup> Opera-se aqui com o conceito definido por Marc Augé (AUGÉ, Marc. **Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas, São Paulo, Papirus, col. Travessia do século, 1994). De lugar antropológico, em oposição ao ‘não-lugar’, caracterizado pelos três atributos: identitário, relacional e histórico. Por analogia, considera-se o espaço arquitetônico, vivencial como espaço antropológico.

identidade e relação, definindo uma estabilidade mínima. Os edifícios do Conjunto Arquitetônico da Pampulha se inscrevem, assim, num espaço-tempo definido, num tempo histórico construído socialmente. Acredita-se que esse processo investigativo, assim estruturado, possa subsidiar a discussão acerca da questão da arquitetura como expressão simbólica, central neste trabalho.

#### 4.4.1 O Cassino

Lembro o cassino funcionando, as paredes revestidas de ônix, as colunas de alumínio, e a grã-finagem da cidade a se exibir elegante pelas rampas que ligavam o térreo ao salão de jogos e à boate. (NIEMEYER, 2000, p. 19)

O edifício do Cassino é um dos mais emblemáticos projetos de modernização empreendido politicamente e o que melhor expressa as mudanças de costume, as novas formas de sociabilidade oferecidas pelo Conjunto da Pampulha. Como revela o discurso de Niemeyer acima, o projeto se pautou na intenção de criar um edifício nobre, cuja espacialização e transparência permitissem ver e ser visto no teatro da vida social. A declaração de que o projeto foi feito numa única noite reforça o mito da genialidade criadora, da primazia da forma gestual dos arquitetos e professores de arquitetura daquela geração. Além dos materiais de acabamento de alto padrão, da própria sofisticação de sua arquitetura de linguagem completamente nova, o Cassino tinha uma programação de apresentações musicais de alto nível, com atrações internacionais para receber a elite belo-horizontina, com seus nobres jogadores e suas elegantes esposas. (PREFEITURA..., 2002)

O projeto estrutural é do engenheiro Joaquim Cardozo, que trabalhou com Niemeyer em vários outros projetos. A unidade de linguagem arquitetônica e estrutural, a coerência entre forma e estrutura denotam uma parceria entrosada, um bem-sucedido processo de concepção e construção da obra. Na sua implantação em uma colina elevada na orla que lhe confere uma evidência em relação ao conjunto – como a da Acrópole de Atenas –, o Cassino já se impõe com destaque, com um grau de importância mais elevado. Ergue-se como símbolo, como edifício-síntese

dos preceitos arquitetônicos modernos e como representação da modernização pretendida que seria capaz de romper com o provincianismo reinante na capital mineira. A hierarquização espacial também se faz notar na *promenade* que lhe dá acesso, nos jardins frontal e circundante de Burle Marx, que se encarregam de valorizar o edifício e promover a transição entre o espaço público da Avenida e o espaço semi-público do Cassino. A arquitetura é, neste caso, notadamente ritualística na percepção do espaço-tempo.

A solução estrutural típica do modernismo, onde há uma independência entre os elementos de sustentação e de vedação e o uso dos pilotis, permite uma liberdade na organização dos espaços internos e uma ambientação cenográfica no jogo de volumes e rampas. O volume prismático regular e transparente criado para o salão de jogos apresenta-se como uma caixa de vidro, com rampas ligando os diferentes níveis. Do térreo, chega-se ao salão de jogos e à boate percorrendo uma rampa escultural. Os materiais traduzem o luxo: paredes revestidas de ônix, colunas revestidas por aço inoxidável – uma inovação para a época e um jogo cenográfico de espelhos de cristal. A este volume, associa-se o corpo curvilíneo e translúcido que abriga a pista de jogos e a boate, denominada *grill-room*. No volume lateral anexo ao retangular, situam-se a área de serviço e os banheiros. Seu 2º pavimento era originalmente ocupado por cozinha; atualmente destina-se à área administrativa.

A iluminação reforça o efeito cenográfico dos ambientes internos. Toda ela nos salões é embutida na laje de concreto, característica comum nas obras de Niemeyer. Na iluminação indireta, de efeito, mais pontual, para se destacar pontos focais, foram utilizadas lâmpadas de brilho prateado. Além da setorização funcional, o espaço criado apresenta, nos seus ambientes visualmente articulados, na fluidez, na transparência e no jogo reflexivo das imagens, a clara intenção de promover a visibilidade. A intenção de Kubitschek foi bem traduzida pela arquitetura de Niemeyer para o edifício, como mostra sua declaração constante no relatório apresentado ao Governador Benedito Valadares:

Procuramos, desta forma, preparar o Cassino para o turismo. Visamos antes de tudo, dar à BH, uma obra que não só refletisse o seu vertiginoso progresso, como ainda se tornasse um espelho da cultura mineira. E para isso, não medimos esforços no sentido de dar à capital uma obra original,

atraente e moderna, assim como aparelhá-la convenientemente. (...) O jogo de dimensões permite uma visão agradável e sugestiva. Está dividido em duas partes, uma para a pista de jogos e outra para o grill-room. (...) Nesta, a pista de dança é toda de vidro, iluminada com lâmpadas fluorescentes e provida de um moderno processo que permite a variação rápida das cores. Há um elevador automático, por onde podem subir os artistas. De conformação circular, o grill-room é todo de paredes de vidro, ornamentado ainda com brise-soleil de fino acabamento e com cortinas apropriadas que o tornam mais atraentes. O teto é formado por uma cúpula toda revestida de material absorvente do som. A iluminação do grill permite dezenas de variações sendo ainda dotada de projetores. O palco, que tem ligação direta com os camarins, oferece agradável conjunto pela harmonia das cortinas com a iluminação. Pela disposição do palco e da pista de dança há perfeita visibilidade de qualquer parte do grill. (...) Na outra parte, no pavimento superior, se encontram os salões de festas, em comunicação com o andar térreo por meio de um plano inclinado muito suave, que dispensou inteiramente as escadas. As paredes são de vidro, exceção apenas da do lado do grill, que é bastante castigada pelo sol, à tarde, motivo por que tem um poderoso quebra-sol, de modo que a temperatura é sempre amena e agradável, quer no grill, quer no salão. (...) Os móveis confeccionados especialmente para o Cassino, pela firma Lausbisich & Hirth, estão em perfeita consonância com o estilo da obra. São em pau marfim e veludo, os do grill e da sala, de festas onde é da melhor qualidade. Na sala de espera, além dos móveis em couro e pau marfim, foram colocados tapetes persas. As cortinas e stores, em todo o edifício, impedem a ação dos raios solares sem, no entanto, constituir empecilho à ventilação, pois são móveis. O grill e o salão de festas são revestidos de passadeiras, em toda sua extensão. (PREFEITURA..., 1941, s.p.)

No Cassino, como em vários edifícios do Conjunto da Pampulha, verifica-se a integração das artes, característica moderna que remonta ao renascimento. Arquitetura, escultura, pintura e paisagismo se harmonizam na composição estética. Os jardins do Cassino foram projetados e executados por Burle Marx, e marcados pela utilização de espécies da flora regional, de plantas de baixo porte – para se destacar o edifício –, e por uma composição que reproduz os princípios compositivos pictóricos. Eles foram inaugurados em 1944. Neles, encontram-se as esculturas que causaram polêmica na época: uma estátua feminina de bronze, de August Zamoiski, denominada “Nu”, de 1943; uma outra estátua feminina também esculpida em bronze, de José Alves Pedrosa, originalmente pertencente ao jardim da Casa do Baile, e uma estátua composta de duas figuras femininas se abraçando, denominada “O abraço”, esculpidas em mármore por Alfredo Ceschiatti, em 1943.

Extratos da imprensa revelam a expectativa, o público-alvo (seleto), a preocupação com a importância turística e a satisfação com a concreta demonstração de modernização da cidade:

Abriu-se ontem o grill-room do Cassino da Pampulha, acontecimento de arte e elegância que vinha sendo aguardado com justificada ansiedade, não só pelo conforto e beleza das instalações daquela nova casa de divertimentos com que passa a contar a capital mineira, como pelos programas que ali serão apresentados com artistas do maior renome no mundo. O Cassino da Pampulha, que constitui excelente instrumento para o desenvolvimento do turismo, pelos prazeres que pode oferecer aos visitantes, alcançou ao abrir seus salões um notável sucesso. Todo o grill-room estava cheio dos elementos destacados de nossa sociedade e de distintas famílias, que trouxeram dali magnífica impressão, diante do espetáculo de beleza, apuro, graça, arte e elegância que puderam admirar. Trata-se de uma atração das mais soberbas, que, ao mesmo tempo, é uma dádiva à nossa sociedade elegante e de bom gosto, e motivo de regalo para os visitantes de Belo Horizonte, que ali terão, num ambiente seleta, oportunidade de passar momentos do maior prazer e encantamento. Por serem consideradas como a abertura de gala, as três primeiras noites de funcionamento do grill-room, a exemplo do que sucedeu ontem, hoje e amanhã será exigido traje de rigor para as pessoas que irão participar dos jantares dançantes de gala e assistir aos shows artísticos, ali passadas às 24 horas. Essa exigência, mesmo nessas noites, só se refere à parte do grill, estando as demais dependências e diversões da casa inteiramente abertas ao público, podendo ser freqüentadas por pessoas que se trajem a passeio. (BELO..., 1942, p. 11)

O Cassino funcionou plenamente até 1946, quando foi desativado pela proibição dos jogos de azar no Brasil. Conhecido também por “Palácio de Cristal”, apelido que denota bem a percepção de sua nobreza, o edifício ficou por quase uma década fechado, tendo sido reaberto como museu em 1957, após uma mobilização iniciada em 1955 pela prefeitura e pela população belo-horizontina. Hoje a edificação abriga o Museu de Arte da Pampulha.

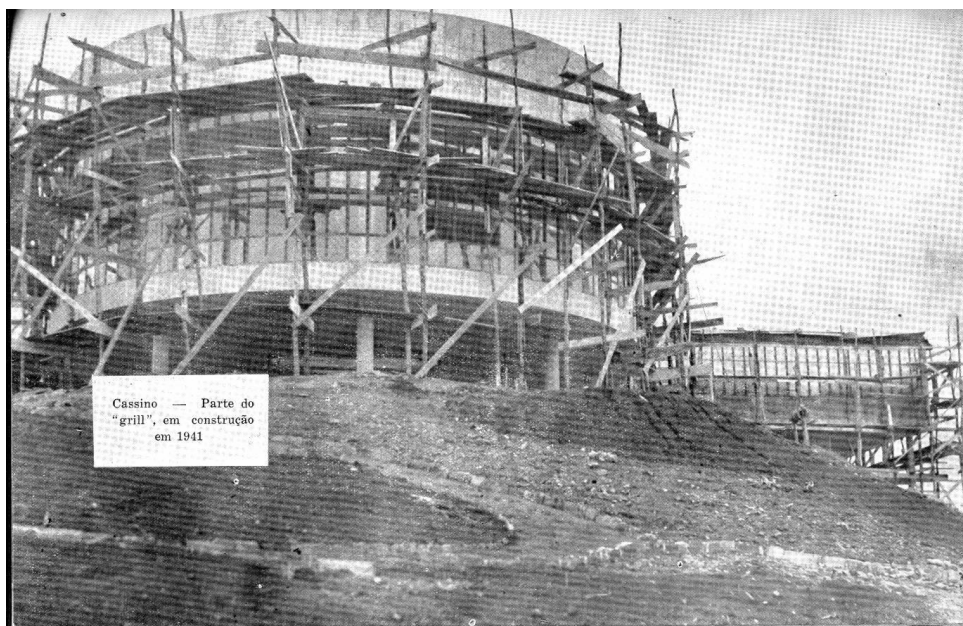


Figura 17: Obras de construção do Cassino, 1941.

Fonte: Coleção Belo Horizonte. Acervo MHAB.



Cassino — Entrada,  
vendo-se o bronze ali  
colocado

Figura 18: Cassino, s/d.

Fonte: Coleção Belo Horizonte. Acervo MHAB.

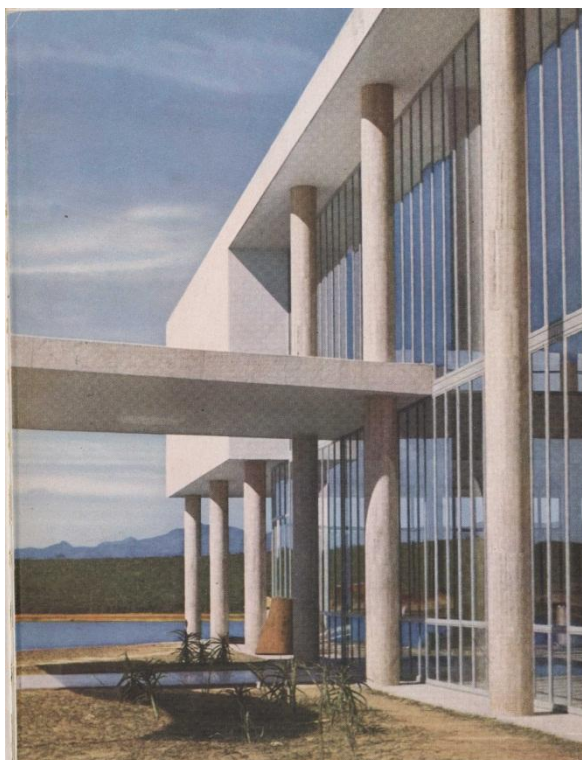


Figura 19: Cassino da Pampulha, 1943.

Fonte: Brazil Builds.

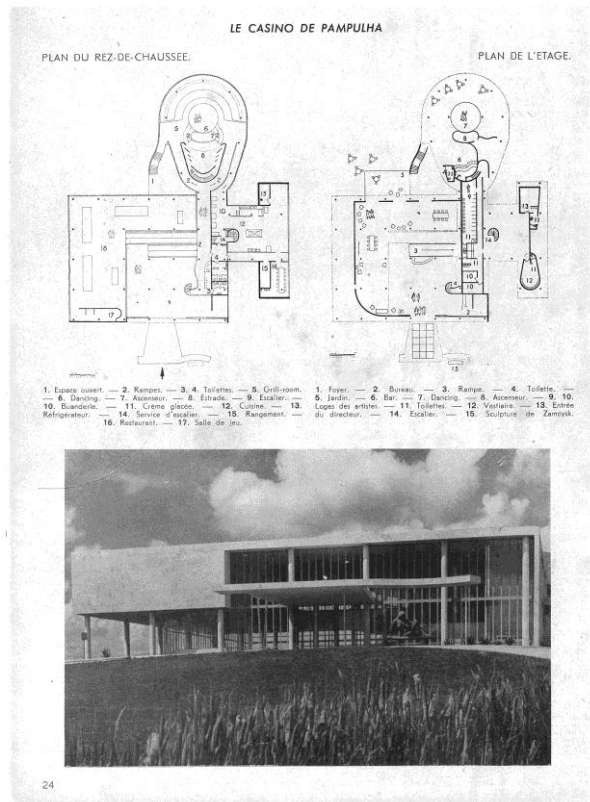


Figura 20: Cassino da Pampulha, 1947.

Fonte: Revista L'architecture d'aujourd'hui.

#### 4.4.2 A Casa do Baile

Eu [Niemeyer] fiz a marquise da Casa do Baile em curva, que às vezes explicava, dizendo para melhor me fazer entendido, que elas seguiam as curvas da ilha, mas na verdade era o elemento plástico da curva que me interessava. (XAVIER, 1987, p. 232)

“Foi na Casa do Baile – o restaurante – que com mais desenvoltura, das curvas me ocupei, a marquise a acompanhar os limites da ilha, solta e ondulada como a desejava.”(NIEMEYER, 2004, p.19)

Se o Cassino destinava-se a um público seletto e externava essa intenção na sua implantação, volumetria e nos nobres materiais de acabamento, à Casa do Baile<sup>42</sup>, localizada no lado oposto da Lagoa, cabia outra tarefa. Numa pequena ilha artificial, ligada à calçada por uma ponte, foi implantado um pequeno restaurante com salão de dança, equipado com cozinha e toaletes, palco externo e camarins, contendo

<sup>42</sup> Sobre esse edifício, ver BAHIA, 2008.

generosa área externa, com a função de atrair e atender a um público mais popular. Vale comentar como essa função e caráter estão expressos em sua arquitetura. Implantada na pequena ilha, a Casa do Baile tem sua forma definida a partir de duas circunferências internamente secantes, que geram o volume principal, de onde se desprende uma marquise sinuosa que referencia as curvas das margens da represa e gera um espaço externo cenográfico, singular. Esta marquise, com iluminação embutida, é apoiada por colunas expressivas, que também contornam todo o volume e termina em um pequeno volume de forma amebóide, revestido por azulejos decorados, comportando banheiros e camarins. À frente, há um pequeno palco circular revestido por pastilhas brancas hexagonais, cercado por um lago também de forma amebóide. (PREFEITURA..., 2002)

Diferentemente do edifício do Cassino, a Casa do Baile não conta com materiais de acabamento tão nobres e luxuosos, tendo sua expressividade em sua sutil singeleza; se articula ao espaço público, à Avenida, de modo menos solene e mais convidativo. Completamente integrada à calçada, a ponte se oferece como caminho para a área externa definida pelo volume transparente, a marquise, o lago e o palco. Depois da ponte, o transeunte já se encontra num espaço ambivalente, decorrente da interação interior / exterior, e pela própria espacialização, pelo uso de grandes panos de vidro no volume do salão. Nota-se a continuidade no revestimento de calçada portuguesa, em toda a área externa, do ritmo dos pilares que demarcam a estrutura e dos jardins – de autoria de Burle Marx –, antes, ao longo de toda a porção frontal do terreno, e depois da ponte. Essa interação espacial foi a solução arquitetônica encontrada para caracterizar a Casa do Baile como um espaço supostamente mais popular, menos excludente e restrito que os demais edifícios do Conjunto.

Destaca-se o uso do azulejo em parte do revestimento externo do volume principal e no guarda-corpo ao longo da área sob a marquise, com o mesmo padrão do utilizado no late Clube e no Cassino. Essa é notadamente uma estratégia para conciliar a tradição – colonial e barroca – e estética moderna, passado e presente, e para conferir certa unidade e coerência ao Conjunto Arquitetônico.

Com a finalidade de criar na Pampulha um centro de reuniões populares, a Prefeitura mandou projetar o edifício do Baile, local destinado às diversões populares, havendo, portanto, duas finalidades na execução desta obra – a de valorização artística da Pampulha e a função social, como diversão sadia para o povo. (grifo nosso) (...). O Baile é um edifício em forma redonda, em estilo também moderno e atraente, com as paredes externas revestidas em azulejos com desenhos em cores azul e branca, especialmente feitos para a obra, e internamente coberto de madeira clara, tendo um salão em área de 300m<sup>2</sup> para as danças. Está situado numa ilha artificial, do lado oposto ao do Cassino, ligado à Av. Getúlio Vargas por uma ponte artística com 11m de vão. Uma parte das paredes é de vidro, tomando para o lago completamente livre. (...) Em conjunto, é o que a Pampulha representa para a cidade (grifo nosso). Cada uma das realizações da municipalidade se completa por outra, de maneira que, isoladamente ou no todo, as obras visam a dar a Belo Horizonte o que ela há muito parecia reclamar – o incentivo ao turismo. (PREFEITURA..., 1941, p. 43)

Tanto o discurso de Kubitschek, como as várias matérias veiculadas pela imprensa confirmam o aspecto de representação cultural da arquitetura moderna da Pampulha, no sentido pensado por Roger Chartier. Mais que expressar ou refletir, os edifícios constituem uma realidade social de um determinado tempo da cidade, uma identidade coletiva que perdura na memória social do belo-horizontino. O que se entende por *popular*? Quem é a categoria social do “povo”? Ao se considerar o discurso do então prefeito, torna-se instigante indagar para quem são é oferecidas a diversão sadia e o acesso à arte.

A Casa do Baile, após alguns anos, transformou-se em restaurante privado, sofrendo várias intervenções danosas, porém reversíveis. Esteve alternadamente sob administração privada e pública, abrigando vários usos e passando por lamentáveis períodos de descaso do poder público e dos órgãos responsáveis pela salvaguarda do patrimônio histórico-cultural de Belo Horizonte (2008). Após permanecer um longo período desocupada, chegou a ficar em péssimo estado de conservação, até passar por obras de reforma e restauração, em 2002, quando foi reaberta como um espaço cultural vinculado à Secretaria Municipal de Cultura (hoje Fundação Municipal de Cultura), com o propósito de constituir um centro de referência de Arquitetura, Urbanismo e Design, ainda em vigor.

O Conjunto Arquitetônico da Pampulha pode ser percebido como signo da modernidade, expressão da nação moderna imaginada, como materialização de um

tempo histórico que articula, no tempo presente, o passado – ainda que somente pelas referências à arquitetura colonial barroca reinterpretada na linguagem moderna, visto que não dialoga com a cultura urbana existente da “Pampulha Velha” e da cidade, de um modo geral – e uma expectativa de futuro. Forma livre, virtuosismo estrutural, espacialização cenográfica conferida aos espaços coletivos, de uso público, são aspectos do Conjunto e do processo de modernização que ganhou concretude e significado a partir da arquitetura política e cultural do tempo que a produziu e que a constitui. Na modernização de Belo Horizonte empreendida politicamente na década de 1940, a Pampulha simbolizou a tarefa de simbolizar um tempo presente diverso e, notadamente, o futuro. Sendo que a construção do passado coube ao Museu Histórico, a ser destacado o próximo capítulo.

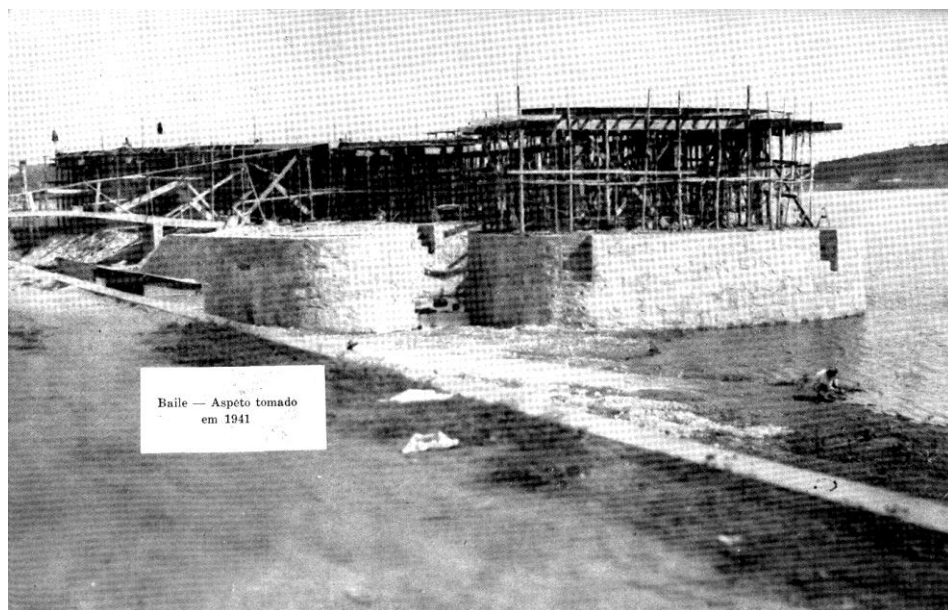


Figura 21: Obras de construção da Casa do Baile, 1941.

Fonte: Coleção Belo Horizonte. Acervo MHAB.



Figura 22: Casa do Baile, 1943.

Fonte: Brazil Builds.

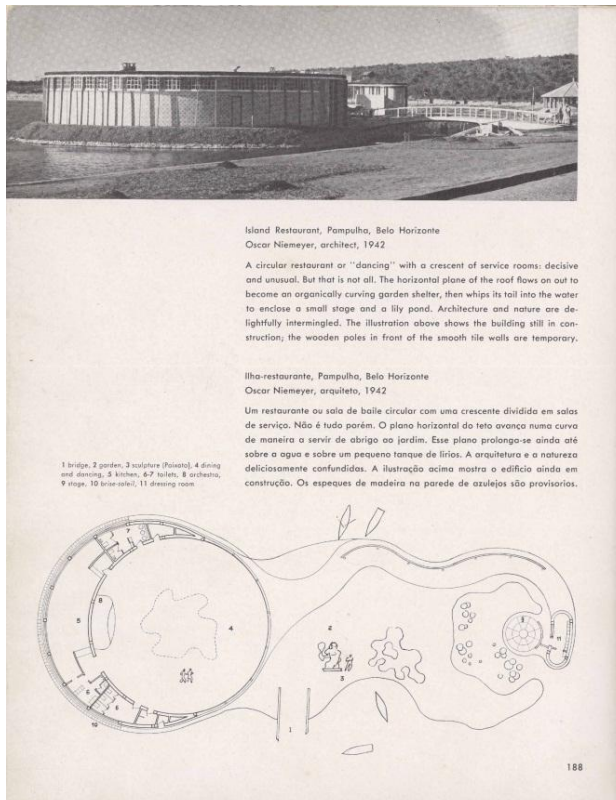


Figura 23: Casa do Baile, 1943.

Fonte: Brazil Builds.

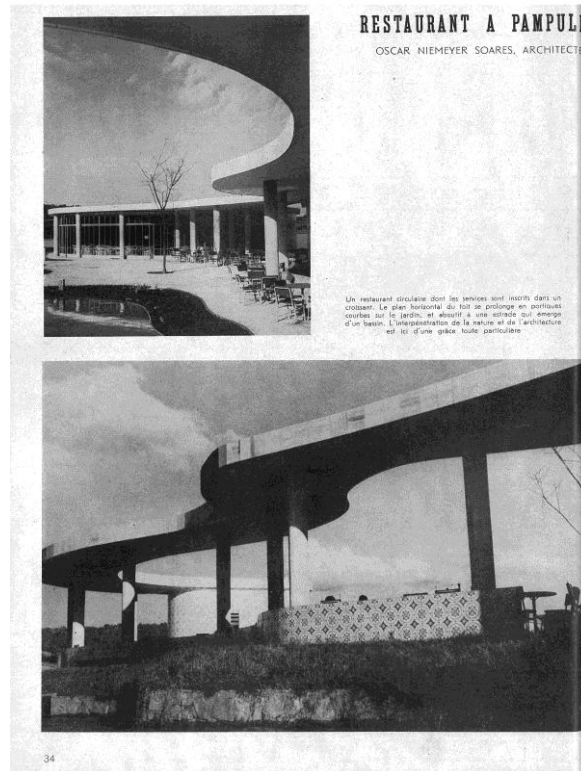


Figura 24: Cassino da Pampulha, 1947.  
Revista L'architecture d'aujourd'hui.

#### 4.4.3 A Igreja de São Francisco de Assis

Era um protesto que eu levava como arquiteto, de cobrir a igreja da Pampulha de curvas, das curvas mais variadas, essa intenção de contestar a arquitetura retilínea que então predominava. (BELO..., 2002, p. 38)

Obra mais icônica da cidade de Belo Horizonte, a Igreja São Francisco de Assis foi concluída em 1945, não obtendo, porém, sua sagração pela Cúria Metropolitana, na época representada pelo Arcebispo Dom Antônio dos Santos Cabral, sob alegação de que uma casa de Deus não poderia fazer parte de um conjunto em que figuravam jogos e boates (LANA, 2002). Em 1º de dezembro de 1947, o SPHAN promoveu o tombamento preventivo da Igreja, fato inédito, pois nunca uma obra havia sido tombada decorridos apenas quatro anos de sua construção, reconhecendo-a como Patrimônio Nacional. Somente em 1959, o templo foi abençoado por Dom João Resende Costa, e a primeira missa foi celebrada. A Cúria argumentou que o

Pontificado de João XXIII (1958-1963) era favorável à presença do estilo moderno na arte sacra, com a renovação das diretrizes deliberadas no Concílio Vaticano II.<sup>43</sup>

Para melhor compreender a posição do clero frente à modernidade da arte nas construções religiosas, será bastante útil a análise de algumas publicações contemporâneas do período de criação até a sacração (1942-1959) da Igreja de São Francisco de Assis, representativas do pensamento católico daquela época. Em artigo da Revista Eclesiástica Brasileira (REVISTA..., 1946, p. 331-340), intitulado *Arte Cristã e Arte Sacra*, o Padre Dinarte Duarte Passos expõe seu entendimento religioso do conceito de arte, diferenciando o materialismo do espiritualismo na ideia do artista, de progresso e tradição. Segundo Passos, a ideia é “quase como a alma da obra artística”, o que pode ater-se às coisas materiais ou de utilidade, não ultrapassando a beleza física – o que constituiria o “materialismo na arte”. Ele cita a arquitetura grega, em que predomina o ideal de uma simples beleza sensível ou expressa algo transcendente, acima do mundo material, sensível – o que constituiria o “espiritualismo na arte”. De acordo com esse pressuposto, a arte cristã seria a que “se inspira de espiritualismo, (...) verdadeira Bela Arte, não tanto pela perfeição da forma, mas melhormente, pela elevação superior de seus nobres ideais.” (PASSOS, 1946)

Nessa perspectiva, a arte cristã nasce de uma dupla inspiração: a humana e a divina; esta última, – aponta Passos –, é igualmente dupla: “a possessão da alma do artista pela graça e a iluminação de sua inteligência pela verdade divina. A inspiração é o que se chama, em arte, de *ideia* ou *ideal cristão*” (PASSOS, 1946, p. 332). O *ideal cristão* é, portanto, ‘expressar Deus nas obras de arte’, sendo Ele o belo absoluto. O *Homem* seria, por excelência, o objeto da arte; ele é, como imagem e semelhança de Deus, na arte, o ideal absoluto sob forma sensível, encarnada. A missão da arte é tornar Deus presente. De acordo com essas premissas, Passos (1946, p. 335) define a arte cristã como aquela que tem o sinal do Cristianismo, que tem necessária e obrigatoriamente o ideal de fé, diferentemente de arte sacra. A arte sacra – ou sagrada – é definida como aquela destinada à Igreja que depende

---

<sup>43</sup> Para uma análise interpretativa sobre as dimensões estéticas e ideológicas da Pampulha e, especialmente, para uma análise mais detalhada sobre a reação do clero frente à proposta moderna da Igreja São Francisco de Assis nas décadas de 1940 e 1950 ver CAMPOS, 1983.

estritamente da ciência teológica e da liturgia. Uma arte, dita sacra, que não realizasse todas as condições requeridas por seu destino, não seria bela.

O autor também a define como “ciência que estuda os monumentos, antigos ou modernos, de inspiração cristã, no intuito de fundamentar naqueles e de expressar nestes, para o presente e o futuro, a história dos dogmas e a disciplina da Igreja”. Como ciência, segundo Passos, a arte sacra tem então suas leis particulares determinadas nos diversos documentos pontifícios, nas prescrições litúrgicas, no sentir comum e tradicional da Igreja. O Código de Direito Canônico concretizou-a no cânon 1164, quando se trata da construção e reparação das igrejas: “formas aceitas pela tradição cristã e Leis da Arte Sacra”. A palavra *forma* não é aqui entendida como tipo ou modelo a ser copiado, mas como uma ideia, um conceito, um plano geral dentro de certas prescrições litúrgicas consideradas indispensáveis, que conferem caráter à obra. Não se refere a alguma forma externa determinada, nem a uma técnica convencional.

A tradição seria uma *“linha continuada de esforços no mesmo sentido, para adaptar a um mesmo ideal e a necessidades idênticas e diversas, as várias circunstâncias de lugares, tempos e habilidades artísticas”*. O texto salienta que a forma deve ser ditada pela tradição, pelo ideal católico e pelas prescrições litúrgicas. A matéria e a forma constitutivas do objeto ou construção devem ser próprias ao uso a que se destinam. A arte sacra é utilitária, funcional, finalista – deve servir a Deus e suscitar a fé –, e pedagógica, segundo as prescrições litúrgicas.

Referente às relações da arte com o culto, com os fiéis, e do artista com a obra, as leis da arte sacra determinam:

1. *O artista e a obra como tal hão de desaparecer*

Esta lei anula a subjetividade criadora do artista, condenando qualquer expressão de personalidade e sentimentos próprios. O aspecto autoral deve render-se à obrigação de diluir a criação artística num todo coletivo cujo fim é ‘o mesmo fim que se propõe a Liturgia’.

2. *Como serva da Liturgia deve a Arte Sacra ser facilmente inteligível, e de certo modo universal.* (PASSOS, 1946, p. 338)

As produções artísticas devem, segundo a Lei, servir ao ensinamento dos fiéis, à formação cristã de seu espírito e de seus costumes. O ensinamento deve ser universal, capaz sempre de despertar e expressar os sentimentos de espiritualidade e tradição cristã, independente dos tempos, lugares e artistas. Nas leis, encontram-se as justificativas possíveis para a incompreensão e recusa da nova linguagem da estética moderna pela Igreja nas décadas de 1930, 1940 e 1950: a pretensão de universalidade levou a um tradicionalismo restrito, transformado em conservadorismo, que não se abre para novas formas de expressão artística mais sintonizada com seu próprio tempo. Dentro de tais preceitos, não surpreende que a obra de Niemeyer e Portinari, significativamente autorais e inovadoras, tenham sido sumariamente rejeitadas.

No interior da igreja, onde se representa a via sacra, e também no mural, Portinari expressa a dor na fisionomia dos santos, enfatiza o sofrimento humano e, desse modo, como analisa Campos (1983), pode levantar a questão de que não há saída para o cristão; não há como ele fugir da angústia. A salvação através da fé não teria em si a exclusão da infelicidade. O interior da capela de São Francisco não obedeceria à função de estimular a “adoração” dos fiéis, mas de instigar o indesejável questionamento – para a Igreja – do ser no mundo diante de Deus.

Segundo o autor, se a arte deve, *para corresponder ao fim que a Igreja dela pretende – aliás, ao seu próprio fim – ser espiritualizada, divinizada, encarnar o espírito da religião a que serve*, o modernismo que tudo invadiu e quer destruir pretendeu, aos olhos conservadores da Igreja, *paganizar também a arte religiosa*. Pio XI, manifestamente contra a estética moderna, ao inaugurar a Pinacoteca Vaticana, em 27 de outubro de 1932, declara que as figuras da arte moderna são verdadeiras deformações dos seres naturais. Para cumprir a devida função das igrejas como *mansões de Deus e casa de orações*, a arte e a suprema razão têm que se inspirar nesse fim se quiserem ser sagradas. De outra maneira, explica Passos (1946, p. 339), não será nem sagrada, nem racional; portanto, não será humana ou digna do homem, tornando-se *arte amoral*, na medida em que nega sua própria razão de ser: *a de aperfeiçoar uma natureza essencialmente moral*. A visão de mundo finalista medieval, que a natureza existe para o homem que tem como fim

Deus, e o postulado da função moral e religiosa da arte, negando sua autonomia, de fato são antagônicas da modernidade caracterizada pela crença na racionalidade emancipada e na afirmação da subjetividade.

Como observa Campos (1983), há indícios de que a Igreja do século XX não superou o tomismo, não atingindo, assim, a filosofia das luzes que reconheceu o indivíduo, em fins do século XVII. A Igreja Católica vê-se, no seu dogmatismo conservador, até para garantir sua sobrevivência nos novos tempos, forçada a se posicionar com relação ao progresso, tão desejado e valorizado na modernidade, como se deduz do discurso de Passos, quando endossa a crítica de Pio XI à arte moderna, definindo-a como arte amoral:

Lembremos, entretanto, não se significar que isto condene a Igreja ou despreze o progresso. Ao contrário, a Igreja, escreveu Pio XI: 'favoreceu sempre o progresso das artes.' Aliás, é ele uma consequência da sua catolicidade" (PASSOS, 1946, p.339).

Padre Dinarte Passos finaliza seu artigo esclarecendo que não há contrassenso entre a aceitação ou até a promoção do progresso pela Igreja, simultaneamente à exigência da conservação da tradição. O argumento parte da premissa de que o progresso é a vida da tradição. Nesta perspectiva, para o autor, a tradição é o progresso que olha para o passado e o progresso é a tradição que deita os olhos para o futuro.

Conclui-se que a relação entre passado e futuro permeia a aceitação do que seja novo. Para a Igreja Católica, a conservação da tradição assume um sentido moral, além de religioso. Na arquitetura nova e no modernismo, a referência à tradição é condição para a construção de uma identidade unificadora do país que dá legitimidade às novas proposições estéticas e sócio-culturais. No campo da política, em certos períodos da história, a tradição vincula-se ao nacionalismo.

Considerando a expressão arquitetônica do sagrado na Igreja de São Francisco de Assis, a nave apresenta forma trapezoidal, coberta por uma abóbada parabólica de seção variável que, ao se encontrar com a capela-mor retangular, ladeada pelos

volumes em abóbada da sacristia e demais dependências, cria uma diferença de altura por onde passa a luz natural que ilumina o afresco do altar-mor. No mural ao fundo do referido altar, veem-se os quadros da Via Sacra e os desenhos da azulejaria da parede posterior, do batistério e do púlpito, que são de autoria de Cândido Portinari que, indicado por Niemeyer, recebeu o convite de JK para participar da obra. O parabolóide é internamente revestido por lambris de madeira no sentido longitudinal e enfatizam o ponto focal do altar.

A entrada principal da igreja volta-se para a lagoa, e sua fachada posterior é voltada para a avenida local, onde se encontra o painel de São Francisco, de autoria de Portinari, circundada por jardins de Burle Marx. A porta de acesso principal é de vidro liso e esquadrias metálicas. Acima da porta, que se estende por toda a dimensão frontal, brises metálicos verticais controlam a grande incidência solar em determinada fase do dia. A torre sineira, de concreto, possui dois de seus lados guarnecidos por treliça de madeira. A marquise, apoiada por colunas delgadas de ferro em 'V', liga a igreja à torre.

Como obra de arte integrada, o baixo relevo em bronze – “Tentação de Eva”, de Ceschiatti, ousa ao se opor à tradição de representar, no batistério, somente o batismo de Cristo. Nas fachadas laterais, painéis de Paulo Werneck singularizam ainda mais o edifício. Toda a igreja é revestida em pastilhas de cores suaves, compostas de variações de azul e branco. O piso do interior avança para o espaço externo sob a marquise, formando um desenho sinuoso conformado pelo contraste das cores branco e preto do mármore e do granito, respectivamente.

Muitos elementos existentes na composição arquitetônica da obra fazem alusão à tradição da arquitetura religiosa mineira e franciscana. No entanto, seu desenho inusitado e inovador não permitiu que a simbologia da arquitetura presente nas curvas da igreja, na sua sineira, no coro, no púlpito, no batistério fosse imediatamente compreendida e aceita pela Igreja. Daí, as justificativas da não sacração, de que o edifício não possuía os devidos elementos sacros tradicionais, o que fez com que a Capela São Francisco de Assis permanecesse fechada por vários anos.

Como analisa Campos (1983), os anos 30-40-50 do século XX constituem um período de transição, no qual a Igreja está em crise. Houve padres progressistas e aqueles que conservaram teimosamente a tradição. Os bispos mais atualizados com a época contemporânea sagraram as igrejas, sem questionamentos, sem queixas, enquanto outros recebiam que a arte moderna subvertesse o culto. A igreja de São Francisco só conseguiu sua sagração quando a Igreja absorveu os conflitos, superando-os na política de João XXIII, conforme deliberações do Vaticano II.

Uma característica arquitetônica intrigante e surpreendente na Capela de São Francisco – afetivamente chamada ‘igrejinha’ – é a sua ‘monumentalidade’ acolhedora, que não reside, como de costume, em uma escala de grandes proporções, mas na própria singularidade e singeleza da obra. A ‘sacralidade’ do espaço está na simbologia cristã, mas também na luz, na escala e na forma acolhedora que envolve e abraça quem entra e se faz sujeito do espaço. Ao longo do tempo, a comunidade não só assimilou a linguagem estética moderna da igrejinha, como a consolidou como edifício-símbolo da cidade, como forma significativa que constitui sua identidade coletiva.

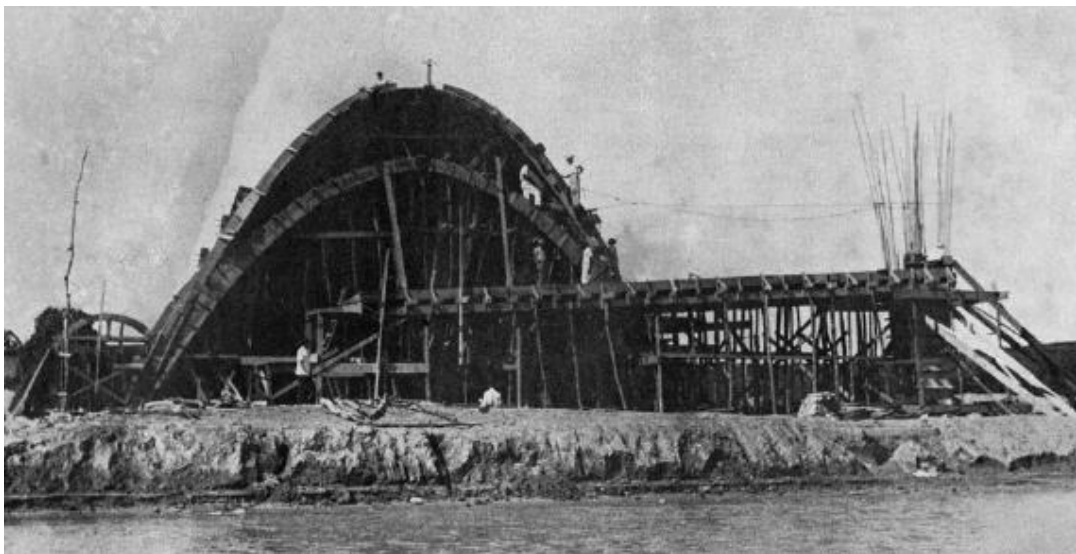


Figura 25: Igreja de São Francisco de Assis, s/d.

Fonte: Coleção Belo Horizonte. Acervo MHAB.

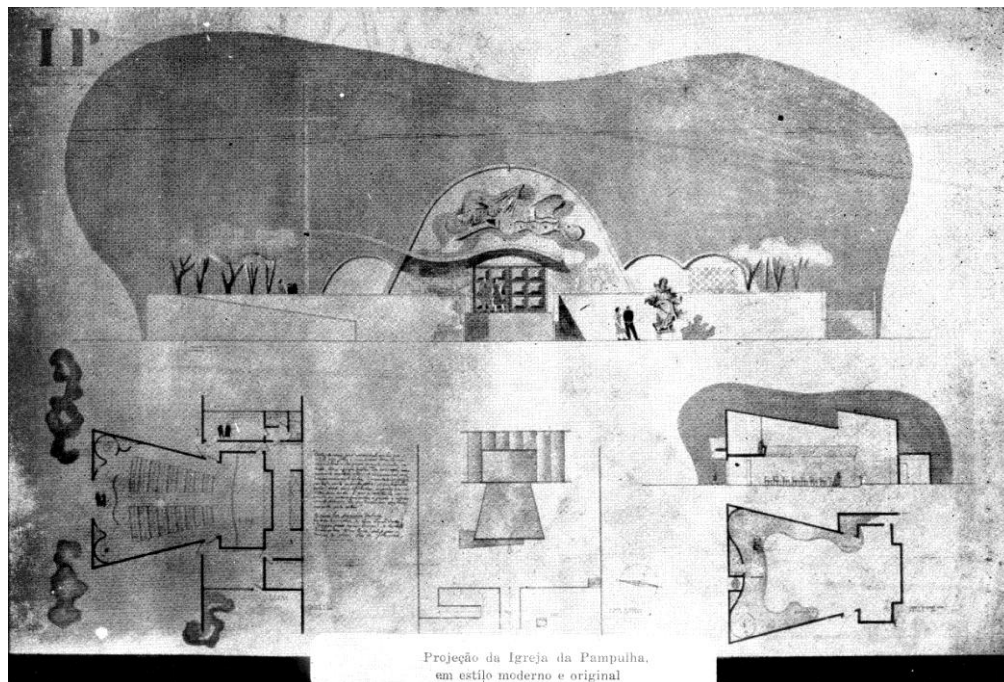


Figura 26: Igreja de São Francisco de Assis, s/d.  
 Fonte: Coleção Belo Horizonte. Acervo MHAB.

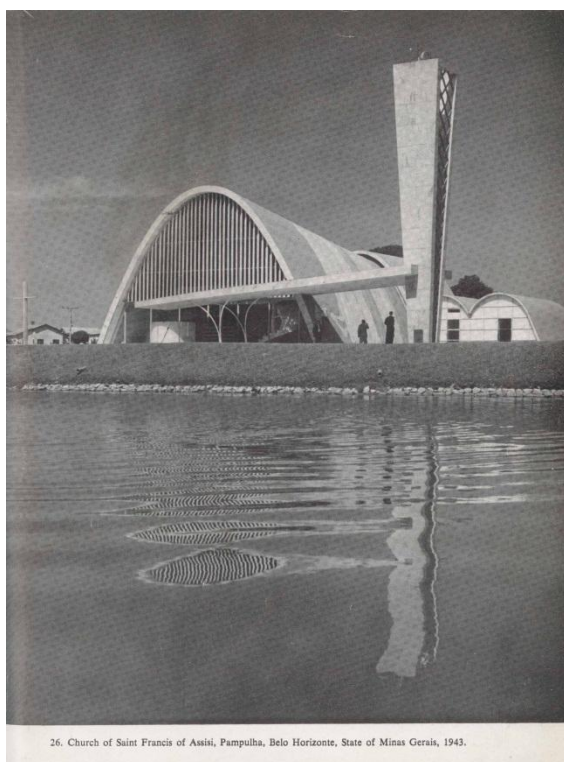


Figura 27: Igreja de São Francisco de Assis, 1943.  
 Fonte: Brazil Builds.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI



**RENAISSANCE D'UNE ANCIENNE TECHNIQUE IBERIQUE**

### AZULEJO

La Renaissance au Brésil d'une très ancienne technique du revêtement mural est due à Le Corbusier qui en a proposé en 1936 l'application du Ministère de la Santé. Cet élément décoratif a été largement employé par les architectes brésiliens.

L'Azulejo a été introduit en Espagne par les Arabes. C'est en principe un carreau de faïence à dominante bleue (ou portugaise - Azul ou Bissol), avec une peinture décorative peinte avant la cuisson, dont la fabrication et l'utilisation se sont développées surtout au Portugal. On distingue trois grandes périodes dans cet art de la céramique surfaçable.

Appartenant à la première des carreaux polychromes à surface plate ou en bas-relief. Ces éléments sont normalement dessinés d'un dessin à répétition et les motifs sont souvent employés chez les Arabes. La deuxième période est caractérisée par des carreaux à dessin bleu sur fond blanc. On a utilisé durant cette époque, soit des panneaux à grands motifs sur des thèmes bibliques, soit des carreaux à « motifs », c'est-à-dire avec un seul sujet par élément : fleurs, animaux, fruits, etc.

La troisième époque a vu la commercialisation de l'industrie céramique et la décadence de cet art : les carreaux n'étaient plus fabriqués et peints à la main, mais à la machine. Les carreaux furent appelés alors : « estampados » (imprimés, estampillés).

Exemple du Portugal au Brésil, les « azulejados » connurent une grande vogue dans le Brésil dont l'architecture et l'art ont subi une grande influence de l'inspiration du Portugal, bien longtemps avant la proclamation de son indépendance.

Le groupe CIAM des architectes brésiliens a apporté à l'utilisation de cet admirable motif décoratif un esprit de régénération qui en a fait en peu de temps un élément marquant de la nouvelle architecture brésilienne.

En Portugal, ils ont trouvé un art qui a saisi tout le parti que la peinture pouvait tirer d'une technique qui s'applique naturellement à l'architecture. Les azulejos, d'après les dessins de Portinari ont été employés au Brésil, à São Paulo. L'ancienne technique a été conservée et peinte dans des lieux sur « bisol » et glissée au ciment ou à l'émail dans des foyers à haute température. La pâte n'est peut-être pas parfaite, mais le dessin est d'une exécution excellente. Portinari a donné aussi bien de grands motifs, tels ceux de la chapelle de Penha, ou des panneaux à motifs répétés. Il a également allié les deux techniques (Ministère de la Santé) en des motifs de grande envolée de superposition à des thèmes de carreaux à motifs dessinés séparés.

Ces éléments fabriqués mécaniquement et utilisant des motifs anciens sont également employés avec bonheur à Pampulha par Niemeyer et aussi par d'autres architectes.

(Photo sur photo de Jacques Couffon, prise dans l'Architectural Review)



**EGLISE A PAMPULHA, O. NIEMEYER, ARCHITECTE « AZULEJO » DE PORTINARI. (Voir A.A. N° 9)**

**DETAIL D'UN MUR EN « AZULEJO », DU XVIII<sup>e</sup> SIECLE**

Des. Architectural Review

Figura 28: Igreja de São Francisco de Assis, 1947.

Fonte: Revista L'architecture d'aujourd'hui.

#### 4.4.4 O late Golfe Clube

Com suas linhas arquitetônicas modernas, o late, inaugurado em 1943, introduziu no Brasil o telhado com inclinação em 'V', popularmente chamado telhado 'borboleta'. O prédio tem as águas do telhado invertidas, convergentes para o centro, ao contrário do padrão tradicional. Suas proporções e sua forma foram comparadas a um barco atracado às margens da represa. Essa característica o singulariza na paisagem e lhe confere caráter identitário como bem cultural. O programa do projeto arquitetônico era de um clube comum, prevendo piscinas, quadras de esportes, incorporando a lagoa para a prática de esportes náuticos como o remo, vela e regatas. As competições eram bem divulgadas pela imprensa e certamente serviam de incentivo indutor para a promoção da Pampulha como sofisticado espaço de lazer.

Originalmente, o clube era composto de dois setores: um esportivo e outro social, este destinado a reuniões de seus sócios. No segundo pavimento, localiza-se um generoso salão de festas que contém como bens integrados uma tela de Cândido Portinari, intitulada "Espantalho" ou "O suicídio da consciência", e outra de Burle Marx, intitulada "O Esporte". O salão articula-se a um grande terraço com vista privilegiada da lagoa. As paredes são em grande parte tratadas como grandes panos de vidro, o que promove a típica integração modernista entre espaço interno e externo. Onde há insolação desfavorável, os panos de vidro são protegidos por outro elemento típico do repertório formal e construtivo moderno: o *brise soleil* metálico.

Como no Cassino e na Casa do Baile, o piso foi revestido de tacos de madeira. Na iluminação, utilizou-se a mesma solução verificada em outros edifícios de Niemeyer: luminárias embutidas na laje e arandelas. Na fachada frontal voltada para a Avenida Otacílio Negrão de Lima, parte do revestimento é de granito Juparaná. Segundo o Inventário da Arquitetura Moderna de Belo Horizonte (2002, s.p.):

Na parte térrea, encontra-se a garagem para os barcos e lanchas. Esta garagem é invadida pelo lago, facilitando o manejo das flotilhas. Além de tais instalações, o clube conta com uma piscina de 25x15 m, provida de máquinas de remoção da água, no espaço de 24 horas; três quadras de tênis, quadras para a prática de basquete e vôlei e play ground para as crianças. Próximo à piscina há uma cobertura em concreto – denominada

laje cogumelo, formada por dez módulos quadrados com sustentação central – por onde o escoamento de águas pluviais é feito, que se tangenciam formando uma grande área de sombra e de apoio às piscinas (hoje, num total de três).

Em janeiro de 1961, na administração Amintas de Barros, o Iate Golfe Clube foi vendido, passando a propriedade privada, mudando o nome para Iate Tênis Clube. A partir dessa data, muitos anexos foram construídos clandestinamente, ocupando a orla da lagoa e seu espelho d'água, descaracterizando significativamente o edifício e o conjunto.

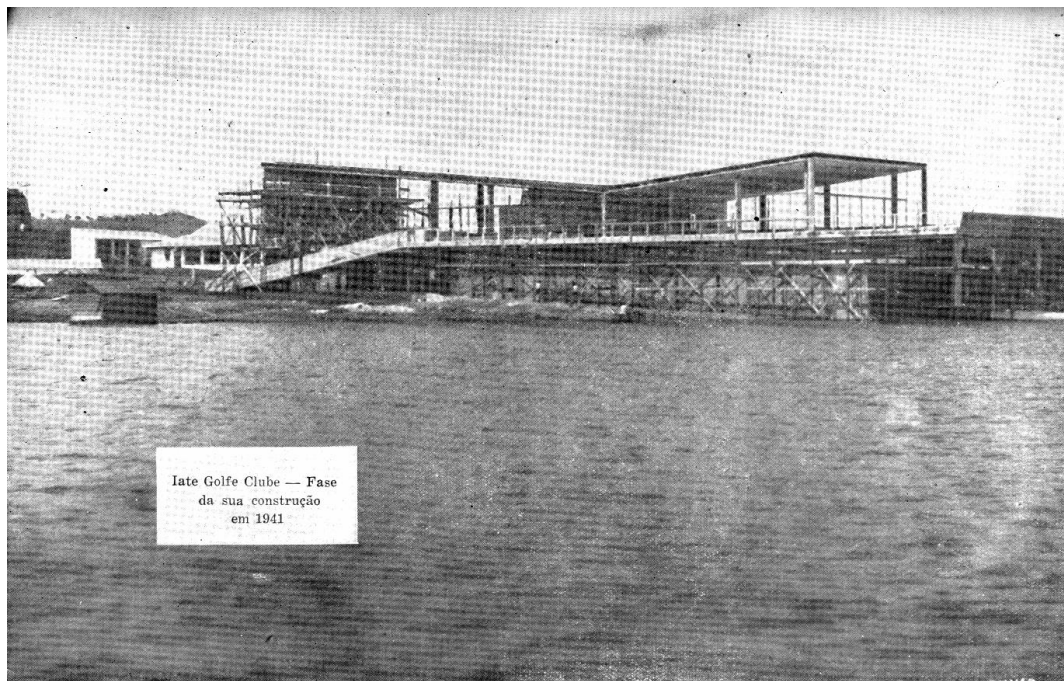


Figura 29: Iate Golfe Clube, 1943.

Fonte: Revista Belo Horizonte na palavra do prefeito Juscelino Kubitschek. Acervo APCBH.

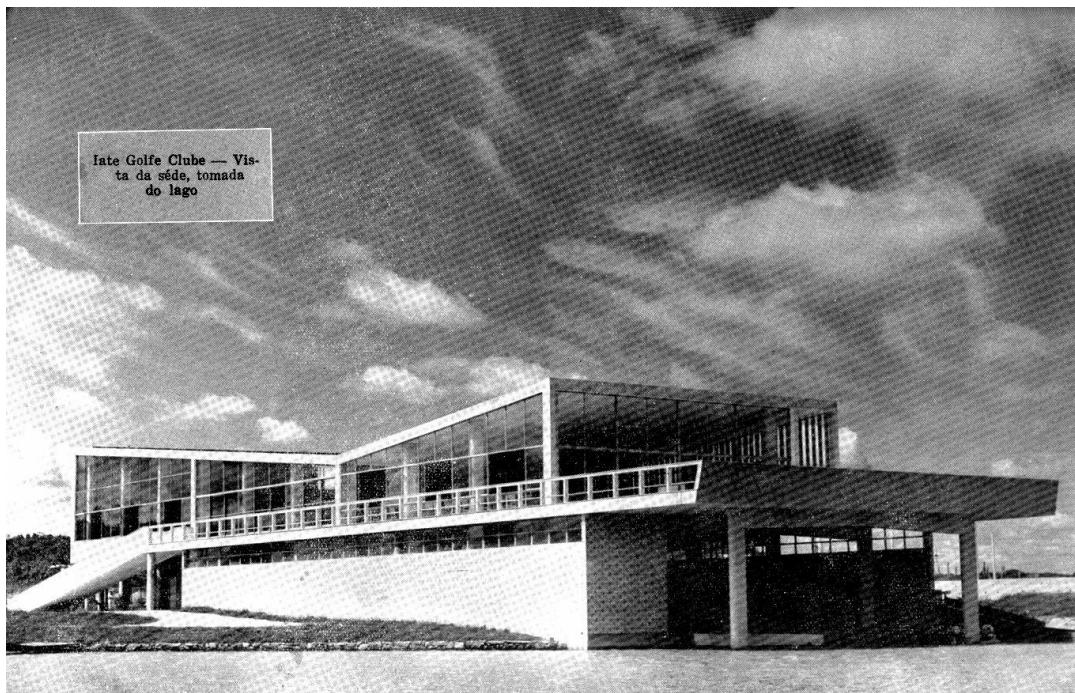


Figura 30: Iate Golfe Clube, 1943.

Revista Belo Horizonte na palavra do prefeito Juscelino Kubitschek. Acervo APCBH.

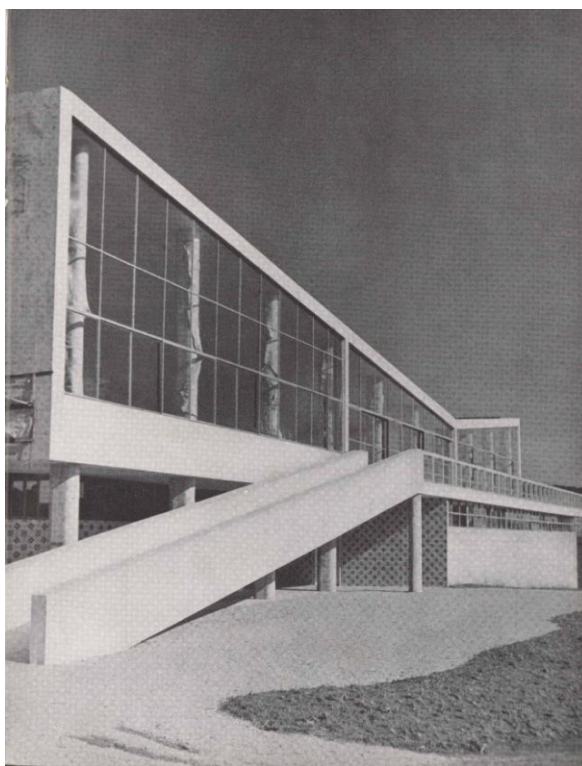


Figura 31: Iate Golfe Clube, 1943.

Fonte: Brazil Builds.

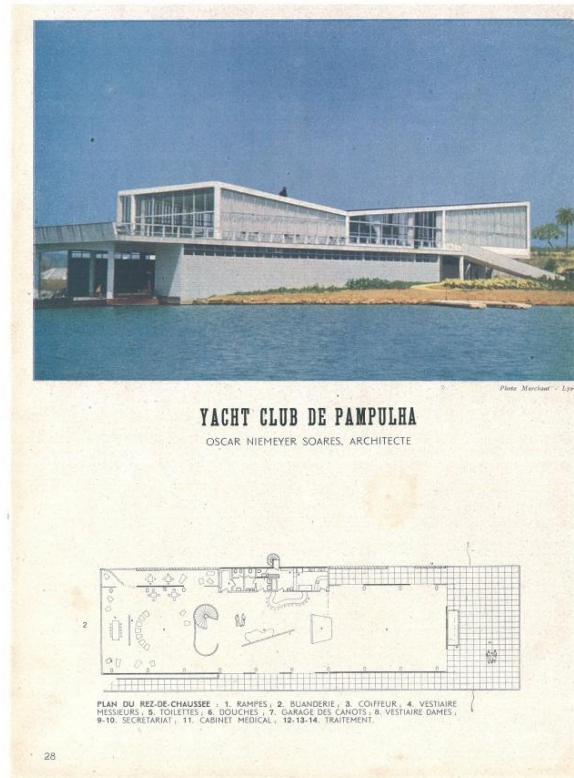


Figura 32: Iate Golfe Clube, 1947.

Fonte: Revista L'architecture d'aujourd'hui.

#### 4.4.5 A Casa Kubitschek

No conjunto Arquitetônico da Pampulha, destaca-se a residência projetada por Oscar Niemeyer em 1943 para o então prefeito Juscelino Kubitschek, às margens da Lagoa, conhecida como Casa JK. Construída para ser um modelo de “bem-viver” e sugestão de ocupação para a região, a Casa JK tem no seu vasto recuo frontal jardins de Burle Marx; na varanda e no pátio interno, painéis de Volpi e Paulo Werneck. Sua espacialização é tipicamente moderna, com áreas sociais, íntimas e de serviço, integrando ambientes internos e externos, com espaços para o lazer e notável clareza formal. Coberturas convergentes para o centro configuram o chamado telhado borboleta, solução também usada no edifício do Iate Tênis Clube “à semelhança da Casa Errazuriz, de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, de 1930” (SEGAWA, 1998). A essas características essencialmente modernas somam-se elementos característicos da arquitetura colonial de Diamantina, na fachada

posterior: janelas com esquadrias azuis, treliças, baldrame de pedra, telhado com beiral. O hibridismo resultante dessas arquiteturas é revelador, o que viria a ser, mais tarde, a expressão da singularidade do modernismo brasileiro.

Em várias obras modernas, como a chamada Casa Modernista de Warchavchik, em São Paulo, obra considerada pela historiografia como marco inaugural do modernismo brasileiro, resta saber se foi uma questão de escolha ou de contingência a sobreposição de características modernas ao tradicionalismo do sistema construtivo e da espacialização. A Casa JK – ou Casa Kubitschek –, bem tombado pelos órgãos de preservação nas instâncias federal, estadual e municipal, foi adquirida pela Prefeitura de Belo Horizonte em 2005, e passará a ser de uso público como instituição de memória, núcleo do Museu Histórico Abílio Barreto, vinculado à Fundação Municipal de Cultura.



Figura 33: Casa JK, 1943.

Fonte: Revista Belo Horizonte na palavra do prefeito Juscelino Kubitschek. Acervo APCBH.

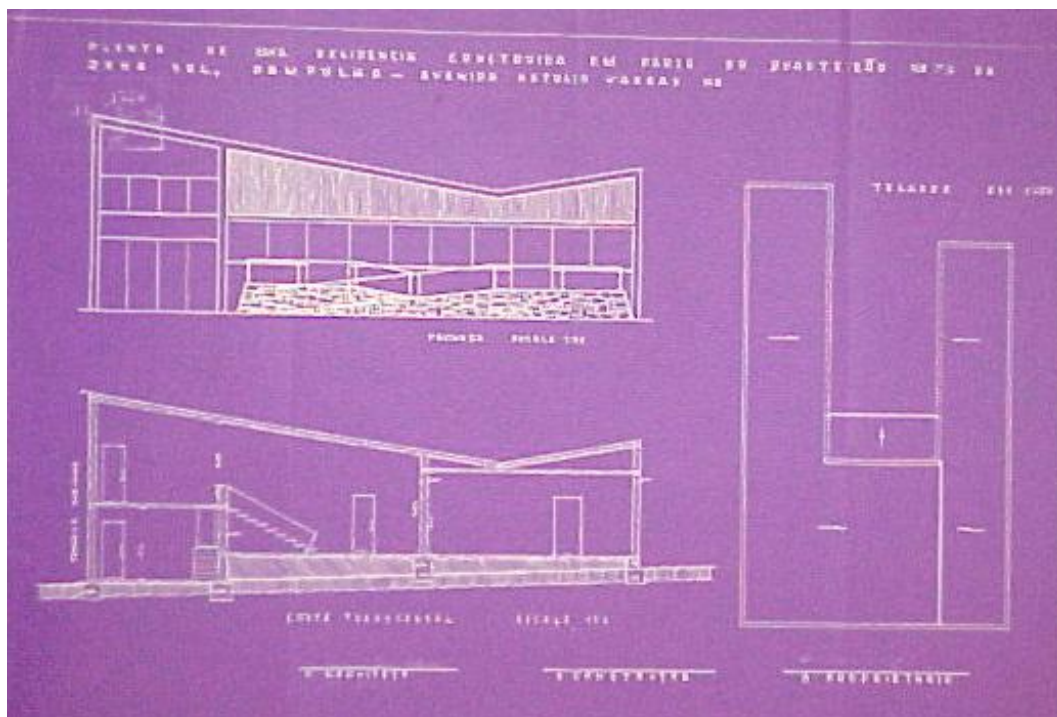


Figura 34: Casa JK s/d.

Fonte: Coleção Belo Horizonte. Acervo MHAB.

#### 4.5 A recepção da Pampulha na perspectiva internacional

Em 1943, o Museum of Modern Art (MoMA), de Nova York, inaugura a exposição *Brazil Builds*. Acompanha a mostra um livro-catálogo resultante da visita ao Brasil do arquiteto e vice-presidente do MoMa, Philip L. Goodwin (1885-1958) e do fotógrafo G. E. Kidder Smith (1913-1997), onde foram feitos registros da arquitetura tradicional barroca, do Império e da contemporânea, ou *Nova Arquitetura*.

Além de Nova York, a mostra circulou entre 1943 e 1945 por várias cidades da América do Norte (Boston, Filadélfia, São Francisco, Pittsburgh, Toronto, Cidade do México) tendo sido exibida também em Londres. No Brasil, foi exposta inicialmente no Rio de Janeiro, seguindo para Belo Horizonte, São Paulo, Santos, Campinas, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre e Jundiaí (CARRILHO, 1998).

O evento *Brazil Builds* se insere no conjunto de ações da ‘política da boa vizinhança’ desenvolvida pelo então presidente americano Franklin Roosevelt (1882-1945) na América Latina, no intuito de congrega aliados estratégicos na Guerra Mundial que devastava a Europa. Getúlio Vargas, na época, praticava uma política ambígua de neutralidade, manifestando amizade com nazistas e norte-americanos. Nesse contexto, o Brasil obteve recursos dos Estados Unidos para implantar a Usina Siderúrgica de Volta Redonda. No plano cultural, o nacionalismo varguista surge como uma invenção de um Brasil representado num imaginário popular de grande difusão no exterior. É o período do samba-exaltação de Ary Barroso; da consagração da atriz, cantora e dançarina Carmen Miranda (1909-1955); e do personagem ‘Zé Carioca’, de Walt Disney, compondo uma iconografia de uma aquarela histórica do “Brasil-brasileiro, terra de samba e pandeiro”.

No prefácio do livro-catálogo, Goodwin se refere ao Brasil como *nosso futuro aliado*. O volume de 200 páginas se divide em duas partes: *obras antigas* e *obras modernas*. A visão estrangeira de Goodwin reforça o binômio tradição-modernidade e destaca obras pouco conhecidas pelos brasileiros, segundo Mário de Andrade. O autor expõe sua percepção da existência de várias vertentes constitutivas do

modernismo praticado no Brasil. Dentre outras arquiteturas, Goodwin destaca o Grande Hotel de Ouro Preto e o conjunto da Pampulha (Oscar Niemeyer). Sobre o *Brazil Builds*, Mario de Andrade comenta:

Eu creio que este é um dos gestos de humanidade mais fecundos que os Estados Unidos já praticaram em relação a nós, os brasileiros. Porque ele virá, já veio regenerar a nossa confiança em nós, e diminuir o desastroso complexo de inferioridade de mestiços que nos prejudica tanto. Já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado, diante desse livro que prova possuímos uma arquitetura moderna tão boa como os mais avançados países do mundo. Essa consciência de nossa normalidade humana só mesmo os estrangeiros é que podem nos dar. Porque nós, pelo mesmo complexo de inferioridade, ou reagimos caindo num por-que-me-ufanismo idiota, ou num jeca-tatuísmo conformista e apodrecente.

(...) Nós temos que nos conformar com a nossa mestiçagem tanto de sangue como intelectual. Nós nunca seremos uns arianos, e talvez graças a Deus! *Brazil Builds* é um livro que nos regenera em nosso valor normal. Nós não somos nem melhores nem piores que as outras nações (...). (ANDRADE, 1980, p. 26)

O sucesso internacional da publicação teve um efeito de promoção de autoconfiança e autoestima para sanar o renitente ‘complexo de inferioridade’ dos brasileiros em relação à mestiçagem como um aspecto negativo. O reconhecimento da nossa arquitetura pelo estrangeiro legitima as proposições modernistas, e o que antes poderia ser considerado atraso passa a ser tomado como virtude idiossincrática, ligada à conciliação da tradição revalorizada com a modernidade, sintonizada com o que há de mais desenvolvido no mundo ocidental.

O designer, escultor, arquiteto e professor suíço Max Bill foi o autor das primeiras críticas negativas à arquitetura moderna brasileira, com muita repercussão entre os arquitetos brasileiros. Convidado a vir ao país para proferir uma palestra em 1952, depois de ter sido laureado com o Grande Prêmio Internacional de Escultura da I Bienal de São Paulo, em 1951, com a obra “Unidade Tripartida”, o então reitor da *Hochschule für Gestaltung*, (localizada na cidade de Ulm, Alemanha) Max Bill, criticou duramente a maioria das obras que visitou, em entrevista dada a Flávio d’Aquino para a revista Manchete. Em setembro de 1953, a revista Habitat (12) publicou a entrevista em que Bill resume as principais opiniões que expressou na época de sua visita. Sobre o edifício do Ministério da Educação e Saúde, MES, declara:

Quanto ao edifício do Ministério da Educação, não me agradou ao todo. Falta-lhe sentido e proporção humana; ante aquela massa imensa o pedestre sente-se esmagado. Não concordo, tão pouco, com o partido adotado no projeto, que preferiu condenar o pátio interno construindo sobre pilotis. (...) Os azulejos quebram a harmonia do conjunto, são inúteis, e, como tal, não deveriam ter sido colocados. (ARTE..., 1980, p.49-50)

E sobre a Pampulha, dez anos após a construção, acusa o desacordo com a função social da arquitetura e o formalismo gratuito:

(...) Aliás, a arquitetura moderna brasileira padece um pouco deste amor ao inútil, ao simplesmente decorativo. Ao projetar-se, por exemplo, um conjunto como a Pampulha, não se levou em conta sua função social. O sentimento de coletividade humana é aí substituído pelo individualismo exagerado. A coletividade é formada por indivíduos, mas o individualismo destrói a coletividade. Niemeyer, apesar do seu evidente talento, projetou-o por instinto, por simples amor da forma pela forma; elaborou-o em torno de curvas caprichosas e gratuitas com sentido arquitetural apenas para si mesmo, é evidente. O resultado disso é um barroquismo excessivo que não pertence à arquitetura nem à escultura. Afirmo, mais uma vez, que em arquitetura tudo deve ter sua lógica, sua função imediata. (ARTE..., 1980, p.49-50)

Sobre os arquitetos brasileiros, Max Bill destaca a obra de Affonso Reidy e de Lucio Costa, fazendo críticas negativas também ao Parque Guinle, por ser destinado a uma classe de nível econômico elevado, enquanto existia o sério problema da habitação popular. As posições declaradas de Max Bill geraram uma grande reação e polêmica entre os protagonistas da arquitetura moderna brasileira pouco habituados à crítica arquitetônica. Até então, a visão estrangeira dos críticos, teóricos e historiadores sempre foi predominantemente favorável e até enaltecedora da arquitetura brasileira, sendo eles Siegfried Gideon, Leonardo Benevolo, Gilo Dorfles, Reyner Banham. Ao contrário, Max Bill, Bruno Zevi e Nikolaus Pevsner fizeram duras críticas à 'escola brasileira', sendo defensores de uma postura funcionalista e tecnologista, contrária a manifestações historicistas na arquitetura moderna, como observa Segawa (1997, p. 108). Dos edifícios projetados por Niemeyer não pertencem ao chamado *International Style* e são obras que prestam força, têm poder, e ostentam uma grande carga de originalidade, mas são, enfaticamente, anti-rationais (PEVSNER, 1961).

O Conjunto Arquitetônico da Pampulha pode ser percebido como signo da modernidade, materialização de um tempo histórico que articula no presente o

passado – ainda que somente por meio da reinterpretação de aspectos da arquitetura colonial barroca na linguagem moderna, visto que não dialoga com a cultura e as práticas urbanas existentes na “Pampulha Velha” e na própria cidade como um todo – e o futuro na expressão concreta estética e cultural da nação moderna imaginada. Na modernização de Belo Horizonte dos anos de 1940, à Pampulha coube expressar principalmente o futuro.

## **5 A CONSTRUÇÃO DO PASSADO NO PROJETO DE MODERNIZAÇÃO: A CRIAÇÃO DO MUSEU HISTÓRICO DE BELO HORIZONTE**

### **5.1 O processo de formação**

A criação do Museu Histórico de Belo Horizonte ocorre num momento em que, sob o regime ditatorial do Estado Novo, foram implantados no Brasil o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e vários museus de caráter nacional e regional, dentro de um projeto político de construção de um Estado-Nação. Nessa cultura política, a narrativa histórica, por meio de museus, monumentos, edifícios e cidades, tem uma função estratégica de promover um sentido comum de propriedade e identidade coletivas. Por meio do Decreto n. 91, de 26 de maio de 1941, o prefeito Kubitscheck realiza sua primeira iniciativa referente à preservação da memória histórica e urbana da cidade, criando a Seção de História do Arquivo Municipal, vinculada à Inspetoria do Expediente, anexa ao Arquivo e destinada a identificar e guardar o acervo existente sobre a história de Belo Horizonte. Coadunando com a criação do SPHAN, em 1937, e as subsequentes políticas de integração de ações de preservação do patrimônio histórico a projetos de modernização, Kubitschek, em 1942, desapropria e restaura o casarão que abrigava a antiga sede da Fazenda do Leitão, localizada no antigo Curral del Rei. Em 18 de fevereiro de 1943, o prefeito inaugura naquele casarão o Museu Histórico de Belo Horizonte – MHBH, cuja organização inicial coube ao jornalista e historiador autodidata Abílio Velho Barreto.

O Casarão passou a ter uma significativa dimensão simbólica no imaginário social coletivo dos belo-horizontinos, como um berço primordial remanescente do extinto Curral del Rei, lugar de origem da cidade planejada. Preservar a memória histórica com a criação do Museu e, ao mesmo tempo, apontar e antecipar o futuro da cidade moderna, com a Pampulha e suas novas formas de viver e conviver, são as ações que definiriam uma ‘arquitetura’ política e cultural do tempo no projeto de modernização de Belo Horizonte empreendido pelo prefeito.

A dupla temporalidade da modernidade e da modernização de Belo Horizonte, nos anos de 1940, revela-nos que a noção de moderno e a consciência histórica se dão a partir da relação de reciprocidade entre passado e futuro construída no presente. Não há modernização sem formas novas e sem a referência do passado que, dialeticamente, enfatiza, por contraste, o momento presente e o futuro imaginado.

Busca-se, particularmente, compreender e examinar o que seria, naquele momento, a função museal e a reconstituição histórica de um passado coletivo da cidade, examinando o pensamento que orientou as medidas políticas para a criação do MHBH e a formação de seu acervo<sup>44</sup>. O MHBH foi implantado no interior de um bairro intitulado Cidade Jardim, criado de acordo com conceitos modernistas, com um novo modelo urbanístico, onde se preservou uma área remanescente da chamada Fazenda Velha, no antigo Curral del Rei, cuja sede existente foi restaurada. A paradoxal e intencional harmonia entre o novo e o antigo pode-se perceber no modo como foram descritas a espacialização e a experiência de visitar o Museu:

Percorrendo as salas da Fazenda Velha e desfilando diante daquelas peças e quadros antigos, que assinalam o passado e fases da evolução da capital, e, depois, chegando à varanda ampla da mesma fazenda e estendendo a vista para a cidade moderna, não se sabe o que é maior dentro de nós: se a emoção pelo que vimos lá dentro, ou pelo panorama de progresso que se descortina, banhado dessa luz admirável de Belo Horizonte. E acabamos reconhecendo que as duas emoções se confundem no entusiasmo pela obra civilizadora dos mineiros e amor à capital de Minas. (GATO, 1943, s.p.)

O Museu começa se formar na gestão do prefeito Otacílio Negrão de Lima (1935-1938):

A formação do Museu Histórico de Belo Horizonte começa em 1935, quando Abílio Barreto foi convidado pelo então prefeito Otacílio Negrão de Lima (1935-1938) a organizar o Arquivo Geral da Prefeitura. Pautado por paradigmas da Escola Metódica, segundo a qual a comprovação histórica deve obrigatoriamente se dar por pesquisa e seleção de documentos oficiais, Barreto dedicou-se ao estudo do passado, valorizando

---

<sup>44</sup> Ver ALVES, 2008. A autora analisa, operando com os conceitos de *Michel de Certeau* as tensões criadas na formação do acervo do MHBH, na medida em que se institucionalizou um determinado passado para a cidade, entre as *estratégias* das autoridades (Prefeitura e SPHAN: órgãos fundadores do Museu) e as *táticas* estabelecidas nas *práticas cotidianas* daqueles que trabalharam na Instituição, destacando a atuação diversa de Abílio Barreto e Raul Tassini, tomados como atores fundamentais nesse processo.

*preciosidades históricas* e arquivando documentos mediante uma prática que pode ser entendida como *memorialística*. (ALVES, 2008, p. 22).

Ao Museu, na perspectiva de Barreto, caberia realizar uma reconstituição histórica da cidade, baseada em documentação oficial. De 1935 a 1940, quando é apresentado um relatório de atividades ao Inspetor do Expediente, Abílio Barreto ocupou-se da organização do Arquivo Geral, por meio da separação em seções: de requerimentos, ofícios e outros papéis; seção de maços (canhotos, cadernos e documentos esparsos); seção de livros e documentos encadernados; seção de livros impressos (decretos, relatórios, mensagens, almanaques e outros) e seção da biblioteca. O Museu só seria implantado de fato em 1941, por meio do Decreto 91, assinado por Kubitschek. A importância dada à Biblioteca por Barreto, dentro dessa concepção historiográfica e museal. O MHBH deveria se estabelecer não somente como memória histórica, mas como um local de sua produção, mediante estudo dos objetos de seu próprio acervo. Como observa Alves (2008), naquela época a escrita da história era feita por instituições, como o Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais (IHGMG) e o Arquivo Público Mineiro (APM); mas, de posse de documentos autênticos, coerentemente com a prática de Barreto, o MHBH também poderia, como outros museus do Brasil, ocupar-se da memória histórica descritiva.

No Relatório, entre a exposição das dificuldades de organizar o amontoado de papéis administrativos no porão do edifício onde funcionava a Prefeitura, na Avenida João Pinheiro, Barreto faz referência a ações e intenções que delineiam um projeto de museu:

(...) Entre as cousas que existiam no Arquivo e as ainda da Câmara Municipal, existiam alguns quadros, bustos, plantas e mapas, chaves das últimas casas do arraial de Belo Horizonte e a primeira grinalda metálica que fora depositada na sepultura do Cemitério do Bonfim. Tínhamos reservado uma sala anexa ao Arquivo, aonde íamos reunindo esses e outros objetos preciosos para o futuro museu que viesse a organizar em Belo Horizonte. Mas a sala a tal fim destinada foi ocupada pela seção de material de expediente, e os objetos aí existentes foram transportados para um salão do quarto pavimento da Prefeitura, terminada, então, a nossa responsabilidade pela guarda e conservação desses objetos.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> BARRETO, Abílio. "Relatório apresentado ao senhor Inspetor do Expediente e Comunicação da Prefeitura de Belo Horizonte pelo encarregado da organização do Arquivo Geral, a 1 de fevereiro de 1940, sobre o andamento dos trabalhos desse departamento da Administração Municipal". Belo

No porão do edifício da Avenida João Pinheiro, era impossível organizar o Arquivo, o que levou a Prefeitura a destinar um espaço provisório no pavimento inferior de um edifício situado à Rua da Bahia, onde funcionava a Inspetoria Técnica, até que, em 09 de novembro de 1937, o Arquivo fosse instalado no prédio chamado “Palácio da Municipalidade”<sup>46</sup>, atual sede da Prefeitura, localizado à Av. Afonso Pena, 1212. A existência ou não de documentos oficiais comprobatórios pautou os critérios de eleição de objetos e documentos na formação do acervo do Museu por Abílio Barreto. Para serem consideradas *preciosidades históricas*, os objetos deveriam ter a garantia de procedência que se dava obrigatoriamente por documentos escritos. Cabe ressaltar a opção por uma reconstituição da história que só considera como atores os membros da elite econômica e política.

Em 1941, Abílio Barreto realizou duas viagens técnicas ao Rio de Janeiro, onde visitou diversas instituições correlatas, empreendendo uma pesquisa sobre procedimentos técnico-metodológicos e funcionais. Na primeira viagem, priorizando as instituições federais, ele visitou o Museu Histórico Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Nacional de Ciências Naturais e a Casa de Rui Barbosa. Visitou ainda o Museu Quinta da Gávea, o Museu Imperial de Petrópolis, museus escolares e particulares. Nessa viagem, reuniu farto material que orientou seus critérios na organização, instalação e funcionamento do futuro museu de Belo Horizonte. (MUSEU..., 2003)

Em relatório enviado ao prefeito, em 20 de agosto de 1941, Barreto revela que o Museu Histórico Nacional foi o que mais se aproximou de um modelo ideal para o de Belo Horizonte; e foi com base nesse conceito que ele elaborou o Regulamento do Museu Histórico de Belo Horizonte, documento que estabelece critérios e procedimentos relativos à aquisição e conservação de acervo, funcionamento da

---

Horizonte, 3 de janeiro de 1940. Datilografado. MHAB. Acervo Textual. Arquivo Privado Abílio Barreto. AB dfl/002.

<sup>46</sup> O “Palácio da Municipalidade” (1936-1939) é um exemplar da manifestação *Art-Déco*, projetado pelo arquiteto italiano Raffaello Berti. Caracterizado por apresentar uma linguagem plástica massiva, que destaca a solidez do volume, a geometrização rigorosa da forma e o uso de materiais e técnicas inovadoras para a época (concreto armado, ferro e vidro), apresenta ainda traços da tradição classicista (monumentalidade da escadaria e do pórtico frontais) e uma ornamentação típica dessa estética, então chamada de futurista. O edifício causou impacto, o que fez com que fosse referido pela imprensa como “a vitória da arquitetura racional em Minas” (Folha de Minas, em 25 de dezembro de 1936). A racionalidade assume um valor imperativo no projeto de modernização, que recusa, na arquitetura, o classicismo eclético até então dominante nos edifícios públicos da capital.

instituição, quadro de pessoal, pesquisa de público, linha editorial, aprimoramento técnico, intercâmbio com instituições afins, etc.

Durante a segunda viagem ao Rio de Janeiro, em 1941, Abílio Barreto esteve com Rodrigo Melo Franco de Andrade, então diretor do SPHAN, com quem discutiu e definiu diretrizes para o Museu a ser implantado. A relação entre o SPHAN e o MHBH, as afinidades e as repercussões na conceituação e formação do acervo do novo Museu são evidentes. Segundo Célia Regina Alves (2008), a narrativa histórica desenvolvida por Abílio Barreto, em sua obra publicada em 1936, *Belo Horizonte; memória histórica e descritiva: História Antiga e História Média*, prevalecerá como versão legítima e oficial do passado da cidade – consoante com o conceito de patrimônio histórico definido, em parte, pelo SPHAN. Esta fundamentará as medidas políticas de implantação, de seleção do núcleo inicial do acervo e a primeira exposição do MHBH. Institucionalmente, no momento de sua implantação, o Museu estava vinculado à Prefeitura Municipal, tendo Barreto como funcionário organizador, e o SPHAN como órgão federal deliberativo de ações orientadas pela política cultural estabelecida nacionalmente. Neste estudo, serão abordadas as convergências e divergências conceituais do projeto museológico de Barreto com as diretrizes estabelecidas pelo SPHAN.

## 5.2 O casarão-relicário e os pavilhões do porvir: a espacialização do tempo histórico na narrativa do Museu

A escolha do Casarão para sede do Museu justifica-se, em parte, por ser considerado a última edificação remanescente do antigo Arraial do Curral del Rei, de arquitetura representativa da tipologia residencial rural da época. A permanência do Casarão pode ser explicada pelo fato da expansão urbana na região só ter ocorrido em meados da década de 1940. As outras poucas residências restantes, de localização mais central na cidade, não mantiveram suas características arquitetônicas originais, tendo passado por reformas que alteraram substancialmente suas fachadas. (TASSINI, *apud* ALVES, 2008, p. 28).

Considerando a função de construir um passado a ser narrado para a comunidade de Belo Horizonte, a existência da Fazenda Velha surge como solução na procura do lugar capaz de promover o diálogo dos tempos:

O sítio da Fazenda Velha resolvia um problema que parecia perturbar a consciência dos líderes políticos do tempo: a cidade republicana tinha, na época de sua fundação, tratado de arrasar os próprios antecedentes e, naquele momento, não conseguia encontrar ligações visíveis com o passado que se construía, de modo sistemático, para a nação.

[...] Quando da decisão de instalar lá o acervo de relíquias reunidas por Barreto, a própria edificação parece ter assumido, nos planos do organizador, o papel semântico de executar a passagem do visitante do presente (o exterior) ao passado (as exposições situadas no interior). (BITTENCOURT, 2004, p. 40)

A Fazenda do Leitão, onde o referido Casarão é sede, foi assim intitulada em homenagem ao seu proprietário, Domingos Gomes Leitão, que também deu nome ao Córrego que passava em seu território. Em 1864, passou a pertencer ao Capitão Francisco Luís de Carvalho, abastado proprietário de outras terras no antigo Curral del Rei, que dividiu seu patrimônio após o falecimento de sua esposa, D. Francisca Cândida de Jesus, com quem teve dez filhas e quatro filhos. Na divisão, metade da Fazenda do Leitão passou a pertencer à sua filha Rita Maria, e a outra metade foi adquirida por seu genro, Cândido Lúcio da Silveira, que construiu a casa-sede, por volta de 1833.

Em 1894, a referida fazenda foi desapropriada pela Comissão Construtora da Capital, passando a pertencer ao Estado<sup>47</sup>. Consta na Escritura da desapropriação que os antigos proprietários poderiam ser retirados os itens seguintes: as benfeitorias, exceto o sobrado; fazer todas as colheitas que puderem e retirar do mato todas as madeiras, até 31 de março de 1895, quando entregarão a fazenda e o sobrado livres e desembaraçados”.<sup>48</sup> Segundo Alves (2008), após a entrega do imóvel pela família de Cândido da Silveira, logo depois da desapropriação, a Fazenda teve diversos usos. Entre 1895 e 1896, o governador Crispim Jacques Bias Fortes encomendou ao geólogo Henri Gorceix, um dos fundadores da Escola de Minas de Ouro Preto, a implantação de um viveiro de plantas e sementes, administrado pelo agrônomo francês Leon Quet, que passou a residir na casa-sede.

Entre 1896 e 1899, no intuito de diversificar as atividades econômicas e incrementar a ocupação de áreas no entorno da Capital, o Estado criou núcleos coloniais para o incentivo do estabelecimento de imigrantes em pequenas propriedades agrícolas. No vale do Córrego do Leitão, instalou-se a colônia Afonso Pena, administrada por Eliseu Jardim. Emancipada em 1910, a colônia e o restante das terras da Fazenda destinaram-se à plantação de piteiras, exploradas pelo imigrante português Antônio Dias, que construiu uma fábrica de artefatos utilizando como matéria-prima a fibra da planta.

---

<sup>47</sup> Foi encontrado recentemente o croqui da Fazenda do Leitão, desenhado por técnicos da Comissão Construtora da Capital, em estudo feito no MHAB sobre as Cadernetas de Campo daquela Comissão. O croqui registra a existência e a localização de alguns elementos compositivos da Fazenda, como a senzala, o moinho, os engenhos, a fornalha, o chiqueiro e o galinheiro. Ver: *Caderneta de Campo da Comissão Construtora da Nova Capital*. Manuscrito. 1894. Localização: MHAB. Acervo Textual. Coleção Comissão Construtora. CCDT. 02. 098. p.7.

<sup>48</sup> MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO. *Velhos horizontes: um ensaio sobre a moradia no Curral del Rei*, 1997, p.16-20.



Figura 35: Antigo Casarão Sede da Fazenda do Leitão, com edícula lateral, s/d.

Fonte: Acervo APM.



Figura 36: Antigo Casarão Sede da Fazenda do Leitão, s/d.

Fonte: Acervo MHAB.

Posteriormente, o Governo Federal passou a administrar a área da Fazenda, instalando a Enfermaria do Posto Zootécnico Federal, do Ministério da Agricultura. Finalmente, em 26 de setembro de 1938, a propriedade foi doada para o Estado de Minas Gerais e adquirida pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Nesta oportunidade, o então prefeito José Oswaldo de Araújo (1938-1940) manifestou a intenção de instalar ali um museu, o que não se concretizou naquele momento. Quanto às áreas agrícolas, em pouco tempo foram sendo incorporadas pela zona suburbana, originando novos bairros, permanecendo a Fazenda do Leitão em área não urbanizada até a década de 1940, quando foi criado o bairro Cidade Jardim.

A casa-sede da Fazenda é uma representante típica das construções rurais brasileiras do século XIX. Apresentando uma tipologia de sobrado, desenvolve-se em dois pavimentos e tem um sistema construtivo composto de estrutura de madeira independente, do tipo 'gaiola', com vedações de pau-a-pique, esquadrias de madeira e cobertura em telha de barro do tipo 'capa e canal', também chamada colonial. A sustentação da edificação se dá pelo arcabouço constituído de quadros compostos pelos montantes verticais chamados esteios, que são fincados no solo, e recebem os montantes horizontais que se dividem em três tipos: no nível do piso constituem os baldrames; no pavimento superior são os madres; e na base da cobertura denominam-se frechais. Este sistema de travamento permite que as cargas advindas do telhado e das paredes sejam distribuídas, e não concentradas, quando transmitidas ao solo. Nesse sistema construtivo, a estrutura é autônoma das vedações que não têm, portanto, nenhuma função estrutural, mas apenas de fechamento.

As vedações do Casarão são paredes feitas com o sistema de pau-a-pique, constituídas de paus roliços, entrecruzados com ripas e amarrados com cordas ou embiras, conformando uma trama rígida capaz de sustentar o barro que preenche, manualmente, os vazios da amarração. Esse sistema foi bastante utilizado na arquitetura colonial mineira, tornando-se uma tradição de construção local.

As portas e janelas são de madeira, com folhas cegas, abrindo para fora, ou do tipo guilhotina, com vidro, provavelmente introduzidas na primeira obra de restauração

da casa em 1941. Na época da construção da Fazenda do Leitão, esse tipo de esquadria já era bem utilizado nas grandes cidades e em algumas áreas rurais. No Curral del Rei aparecem raramente, sendo mais comuns as janelas com folhas de treliças ou gelosias (MUSEU..., 1997, p. 22-23).

O corpo principal da casa é coberto por um telhado de quatro águas, que se prolonga até cobrir a varanda frontal e proteger a fachada posterior. No bloco contíguo, agregado, também chamado de ‘puxado’<sup>49</sup>, a cobertura é composta de telhado de três águas. Os prolongamentos do telhado, chamados beirais, protegem as paredes de pau-a-pique, apresentam madeira aparente e um conjunto de elementos que se denomina ‘cachorrada’, além de um forro de tabuado liso conhecido como ‘guarda-pó’.

O piso era de terra batida no primeiro pavimento e nas imediações da edificação; provavelmente de ladrilho de barro nas áreas de serviço e de tabuado corrido apoiado sobre barrotes fixados à estrutura de ‘gaiola’ composta de montantes verticais e horizontais travados. A documentação faz deduzir que o forro de esteira de taquara trançada com desenhos geométricos – muito comuns na arquitetura residencial mineira – era utilizado nos espaços mais nobres do Casarão, enquanto os espaços mais secundários não recebiam forros, exibindo telhas vãs.

Supõe-se também que a pintura deveria ser a mais tradicional na arquitetura colonial brasileira do período: paredes caiadas de branco e peças de madeira pintadas com cola, têmpera ou óleo, ou tingidas por corantes. Quanto à espacialização da casa, sabe-se que o sobrado, à época de sua construção, não tinha uma ligação interna entre os dois pavimentos. A escada hoje existente foi construída em 1942 para atender ao aspecto funcional do Museu. (MUSEU..., 1997, p. 25).

Basicamente, o espaço é organizado no primeiro pavimento como um bloco que contém uma parte central aberta e ampla, ladeada por cômodos menores. Este

---

<sup>49</sup> O termo “puxado” não se refere somente a acréscimos posteriores a uma edificação original, pelo que muitas vezes assume um valor pejorativo, indicando desacordo e desarmonia, mas também a blocos que se constroem como extensões do volume principal dominante, num processo aditivo de construção e composição volumétricas. (MUSEU..., 1997, p.26).

pavimento articula-se com a área externa e tem usos variados, de acordo com as atividades funcionais e domésticas desenvolvidas na Fazenda, destinando-se também a acomodações de empregados e escravos, guarda de equipamentos e produtos. No segundo pavimento, nota-se na porção frontal uma varanda coberta em toda a extensão da fachada, de onde se tem acesso à sala principal, para a qual se abrem os quartos, conformando uma alcova no centro. Um corredor à esquerda, já integrado ao bloco agregado ao corpo principal, ou *puxado*, leva a outros quartos e à sala de jantar, articulada a um cômodo menor – provavelmente destinado à despensa e à cozinha.

Segundo o levantamento arquitetônico de Sylvio de Vasconcellos, em 1941, para o projeto de restauração da casa, a cozinha localiza-se na área do *puxado* e articula-se por uma escada a uma varanda localizada em oposição à escada de pedra existente. As informações sobre a localização da cozinha não são conclusivas. Prospecções arqueológicas apontam para a existência de um fogão de lenha no pátio nos fundos da casa, o que supõe uma outra cozinha separada do corpo principal da edificação, possivelmente utilizada para atividades mais pesadas, como foi definido no ensaio sobre a moradia no Curral del Rei:

O sobrado da Fazenda do Leitão, como exemplar da arquitetura vernacular, retrata uma forma de apropriação do espaço muito comum nas casas mineiras. Sem um planejamento rígido deliberado, a disposição e o uso dos cômodos nessas residências são definidos pelo risco de geometria elementar, pela conveniência construtiva e pelas demandas do cotidiano familiar. (MUSEU..., 1997, p. 27).

De fato, o Casarão da Fazenda Velha é uma construção típica e bastante representativa da arquitetura colonial mineira, que revela e evidencia, em sua materialidade, espacialização e imagem do modo de morar, a ambiência que remete ao passado que se pretendia referenciar no projeto de modernização da cidade, como tradição e identidade cultural.

Desde a implantação do Museu e durante os dois anos seguintes em que esteve na administração municipal, Juscelino Kubitschek defendeu, em concordância com Abílio Barreto, a ideia de que a sede da Fazenda do Leitão, naquela época também chamada Fazenda Velha, deveria ser considerada uma peça fundamental do acervo,

a ser recuperada e valorizada, que seria o registro número I do Livro de Tombo da Instituição. O péssimo estado de conservação fez com que o prefeito solicitasse ao SPHAN a restauração e as diretrizes referentes à adaptação do edifício para o novo uso museal.

O projeto de restauração elaborado e executado pelo SPHAN, conduzido pelo então Diretor da Seção de Minas Gerais, o arquiteto Sylvio de Vasconcellos, e supervisionado por Abílio Barreto, teve como objetivo recuperar fiel e rigorosamente a edificação em suas características originais, não admitindo modificações externas ou internas, nem expansões para abrigar o novo uso. A única intervenção foi a construção de uma escada de madeira interna, articulando os dois pavimentos. Segundo a restauradora Carla de Castro e Silva:

Vasconcellos privilegiou a apreciação estética deste bem cultural em detrimento das novas marcas deixadas por sua história, pois foram removidos todos os agregados (cômodos anexos à estrutura da casa), apesar desses agregados terem sido testemunhos dos usos correspondentes ao período de 1896 a 1939 (...). (MUSEU, 2003, p. 32)

Desde a sua construção, em 1883, a sede da Fazenda do Leitão passou por vários usos a partir de sua desapropriação, em 1894. O Casarão sofreu acréscimos que descaracterizaram sua volumetria e espacialização originais, o que interferiria negativamente na harmonia e nas proporções de suas características compositivas típicas da estética arquitetônica residencial rural mineira do século XIX. A Fazenda e o Casarão foram as expressões materiais simbólicas das origens de Belo Horizonte – capital planejada que necessitava ter alguma referência concreta de seu passado arruinado –, e também do tão almejado reconhecimento e resgate da identidade nacional, que as cidades coloniais mineiras passaram a incorporar, como expressões artísticas autênticas, como observa Bittencourt (2004, p. 42):

Predominava, no SPHAN da época, essa “apreciação estética” sobre a “abordagem testemunhal”, partido assumido, por exemplo, por Gustavo Barroso, em sua proposta de atuação da Inspeção de Monumentos Nacionais. Da mesma maneira que os funcionários do “Serviço” procuravam identificar no estilo barroco e, em particular, nas cidades coloniais mineiras uma expressão artística genuinamente nacional, originada numa “pátria profunda”, Barreto e Vasconcellos parecem ver no Casarão e na Fazenda a origem mítica, telúrica, da cidade planejada e a matriz que lhe abria a oportunidade de compartilhar do passado mineiro. A recuperação desse

passado perdido daria um novo sentido à experiência estética e política que se consubstanciava no traçado cientificamente concebido da capital.

As exigências do SPHAN não se limitaram às obras de reparação, conservação e restauração do Casarão, mas incluíam a organização administrativa e a seleção de acervo do Museu. Em carta datada de 19 de maio de 1942, que responde ao ofício de Rodrigo Melo Franco de Andrade ao Prefeito Juscelino Kubitschek, Barreto expõe e justifica a organização por ele proposta. A instituição museal seria composta de três seções, classificadas pelos objetos e por períodos: a primeira, referente ao Arraial de Bello Horizonte, antigo Curral del Rei; a segunda, contendo peças da Nova Capital de Minas Gerais; e a terceira seção constituída por itens referentes a Minas Gerais e ao Brasil.

A setorização é coerente com a história escrita e publicada por Barreto em 1928, *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva*, na qual insere a história de Belo Horizonte na saga exemplar, heróica dos bandeirantes paulistas transformados em símbolos da história do Brasil. Há nessa proposta uma consonância com a postura do SPHAN de preservar a tradição como medida civilizatória, de valorizar uma história nacional; mas também uma dissonância, com relação aos critérios do órgão federal, segundo parecer do técnico José de Souza Reis, anexo ao Ofício 871, assinado e enviado por Rodrigo Melo Franco de Andrade. Nele, Reis enfatiza que somente os objetos do primeiro grupo, referentes ao Curral del Rei, deveriam compor o acervo do Casarão, que deveria figurar como o museu do antigo povoado, abrigando somente peças contemporâneas à construção da casa-sede da Fazenda do Leitão e de Minas Gerais. O denominador comum entre os objetos do acervo seria, portanto, a temporalidade: o tratamento do acervo seria cronológico até a fundação da nova capital. O Casarão, construção tipicamente rural, não era, na avaliação do SPHAN, adequada para um museu sobre a cidade republicana e sobre o tempo presente. (ALVES, 2008)

Em ofício enviado ao Diretor do SPHAN, Juscelino Kubitschek corrobora com as proposições de Barreto. Ocorre uma evidente tensão entre a visão historiográfica do SPHAN, de Barreto e do modernista Kubitschek, para quem a modernização pretendida se ancorava estrategicamente, sem contradição, na evidência do novo,

compondo uma harmonia por contraste com o antigo, com o passado. A ação de recuperação e restauro do Casarão determinada pelo SPHAN coadunava com a ideia do tratamento de acervo atribuído a essa edificação pelos administradores; porém, trouxe à tona uma questão premente: a necessidade de aumento do espaço físico para abrigar a previsível ampliação do acervo e da conseqüente necessidade de elaboração de um projeto arquitetônico de expansão do Museu em edifícios anexos.

### 5.3 O projeto de expansão

Para atender às demandas de ampliação do Museu, Abílio Barreto vislumbrou a possibilidade de construir pavilhões anexos ao Casarão, cuidando para que ele fosse devidamente preservado em sua integridade. Nos primeiros anos de funcionamento do Museu, Barreto reclamava das limitações do casarão para seu uso museal, porque, devido ao grande número de doações, somadas às aquisições para o acervo, o edifício já não tinha espaço e dimensões adequados e suficientes para acomodar todos os objetos e documentos. O diretor tomou a iniciativa de enviar uma carta ao prefeito Kubitschek expondo a situação em que se encontrava o Museu e propondo a construção de um grande prédio de arquitetura adequada como anexo. Barreto também gostaria que fosse demarcada a área do Museu a ser preservada, dentro do novo bairro Cidade Jardim, e que fosse feito um 'parque rústico' em volta do Casarão. (MUSEU..., 2003, p. 11)

A concepção arquitetônica inicial do anexo ficou a cargo de Raul Tassini, que era técnico conservador do museu. Um croqui feito por ele, datado de 18 de abril de 1943, que teria sido anexado à carta de Barreto enviada ao prefeito, apresentava um edifício de planta em 'U', que envolveria o Casarão, formando um pátio central de transição, física e temporal, do percurso do visitante até a nova construção. No centro do pátio, seria instalado um chafariz, antes implantado na Praça da República, doado ao Museu pela Prefeitura. Projetado por Tassini tinha características ecléticas: a simetria definida por um eixo central, que destacava e monumentalizava o acesso principal, para o qual convergia o olhar do espectador; o entablamento ou coroamento com cornijas como platibanda; o alicerce revestido em cantaria, diferenciando níveis, e as colunas de fuste liso com capitéis possivelmente de estilo jônico, pela leve simulação de volutas indicadas no desenho. Coroando o volume que demarcava o acesso principal do edifício anexo, uma estátua, cujos pés seriam um relógio.

O projeto de Tassini, como se sabe, não foi implantado. Durante a década 1940 a arquitetura vinculada à estética do ecletismo era percebida como estilo menor, como academicismo sem sentido, frente ao ascendente modernismo e à revalorização do

barroco como manifestação autêntica. Além disso, o ecletismo marcou o momento da construção da capital, passando a ser identificado como símbolo da República Velha que se buscava superar em meados do século XX. A documentação existente consultada revela que Oscar Niemeyer teria sido convidado a fazer o projeto de ampliação, mas não teria se manifestado a respeito.

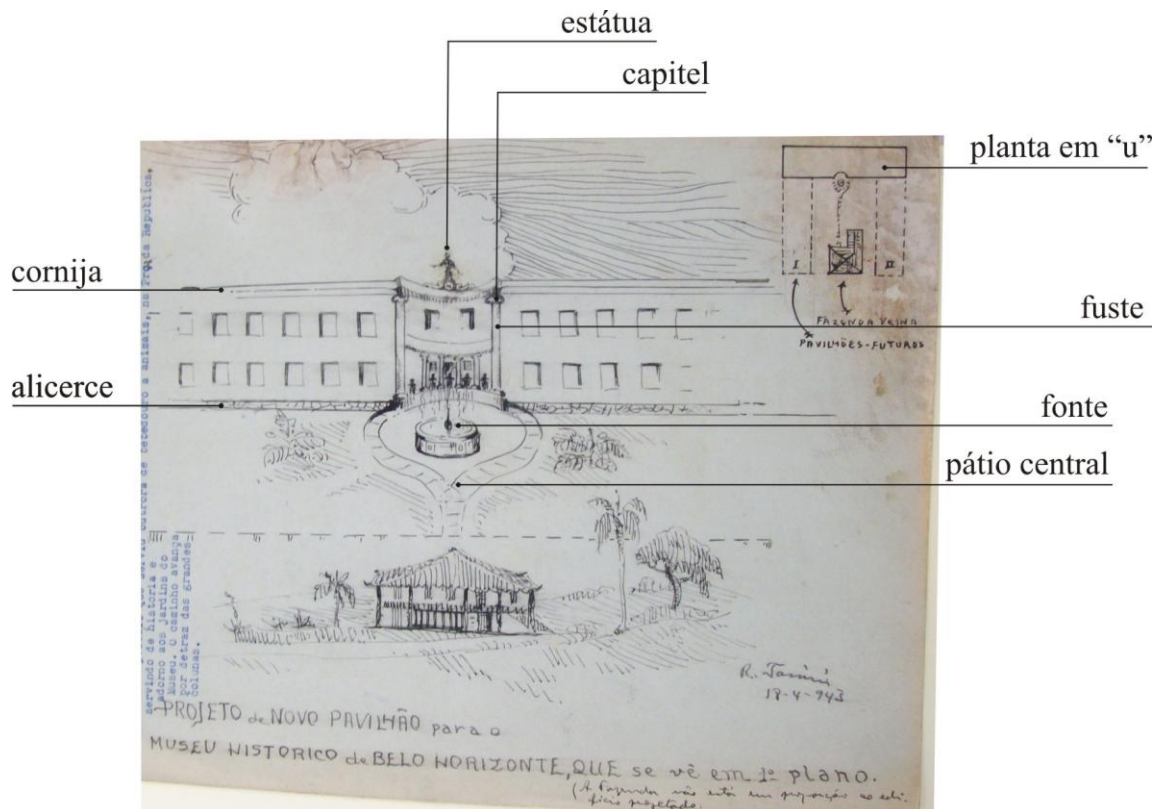


Figura 37: Croqui dos novos pavilhões feito por Tassinari, 1943

Fonte: Acervo MHAB.

Em carta enviada ao prefeito, Abílio Barreto solicita um projeto de expansão, que consistia na construção de um 'parque rústico', no entorno imediato do Casarão, que o separaria de três novos edifícios circundantes a serem construídos para abrigar novos espaços do museu, "formando interessante contraste", destinados ao tempo presente e ao futuro acervo a ser constituído (MUSEU, 2003, p.11) Atendendo à solicitação de Barreto, JK encaminha carta a Franco de Andrade, datada de 27 de janeiro de 1944, em que expõe as intenções de expansão com a construção de um novo edifício:

Perfeitamente restaurado, como foi, pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional sob vossa brilhante direção, estava aquele sobrado naturalmente indicado para ser o mostruário histórico das cousas do mencionado arraial, através de todo o passado deste, inclusive o período da Comissão Construtora da Nova Capital.

Em torno desse velho prédio tradicional com as referidas cousas históricas preciosas aí reunidas, é nosso pensamento construir um parque rústico, que o deverá separar do grande edifício e, estilo adequado, também a ser construído, e que o fechará por três lados, destinado ao grande Museu da Cidade de Belo Horizonte.

Mas enquanto não nos é possível transformar em realidade esse considerável plano do futuro grande Museu da Capital do Estado de Minas, temos reunido no velho prédio, não somente as cousas propriamente a ele destinadas, como ainda outras que deverão figurar no edifício imaginado.

E é justamente cogitando já de dar início à realização daquele pensamento, que venho solicitar o vosso valioso e autorizado auxílio, no sentido de mandardes executar, por técnicos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o projeto do futuro Museu da Cidade, fechando por três lados o futuro parque rústico e o velho sobrado da Fazenda Velha do Leitão.

Em 19 de junho de 1944, Abílio Barreto pede ao prefeito que envie uma nova carta ao arquiteto Oscar Niemeyer, solicitando que se manifeste em relação ao pedido de um projeto para a construção dos pavilhões modernos em torno da Fazenda Velha, feito anteriormente pelo diretor do Museu e até então não respondido pelo arquiteto. Fica evidente a intenção da contratação de Niemeyer para fazer com que os novos pavilhões tivessem a mesma linguagem arquitetônica – moderna – que expressa o futuro com formas novas, a exemplo de como se construía, naquele momento, o Conjunto Arquitetônico da Pampulha.

Em resposta a um ofício enviado por Kubitschek e Barreto ao SPHAN, em 1942, Rodrigo Mello Franco de Andrade afirma que o Serviço estava empenhado em assessorar a prefeitura e a direção do Museu, no tocante à organização e planejamento de exposições. Faz ponderações acerca da construção de pavilhões anexos ao museu, entendendo que não seria indicado erigir novos edifícios próximos ao casarão colonial da Fazenda Velha, por duas razões: ou os pavilhões contrastariam por suas características modernas, ou, se fossem feitos com feições

de arquitetura colonial, figurariam como jóias falsas junto a uma obra autêntica da arquitetura tradicional brasileira.

Rodrigo Mello Franco de Andrade, em relação ao Museu, não fez valer o mesmo critério com que consentiu a construção do Grande Hotel de Ouro Preto, em 1938, quando se construiu um edifício moderno que dialogava com a arquitetura colonial na altimetria, na solução da cobertura em telhas cerâmicas e nas vedações em treliças de madeira. Nem por isso figurou como uma *jóia falsa* junto de uma *obra autêntica da arquitetura tradicional brasileira*. Abílio Barreto, ao ler a resposta do diretor do SPHAN, envia um ofício a JK, reiterando a sua posição de entender como necessária a ampliação do Museu, acreditando não haver inconveniente algum na construção de edifícios de arquitetura moderna, sendo que o Museu se situava no coração do moderno bairro de Lourdes.

O arquiteto e acadêmico Sylvio de Vasconcellos, diretor da Seção de Minas Gerais do SPHAN, foi o responsável técnico designado para o projeto e execução da restauração do Casarão, sob supervisão de Abílio Barreto. Em um de seus estudos sobre a arquitetura colonial mineira, faz uma analogia entre a tipologia residencial colonial e a casa moderna, no que diz respeito às proporções compositivas, o que aponta para a questão da conciliação da 'nova arquitetura' com a tradição construtiva colonial, considerada exemplar, autêntica e legítima pelos ideólogos do patrimônio histórico e artístico nacional.

A referência a elementos característicos da arquitetura colonial está presente em várias residências modernas projetadas e construídas por Lucio Costa no Rio de Janeiro, e por Sylvio de Vasconcellos em Belo Horizonte, com algumas delas no bairro Cidade Jardim. O aspecto da exemplaridade e da lição do legado colonial tomado como modelo para a arquitetura contemporânea fica evidente quando Vasconcellos assim conclui seu estudo sobre as construções coloniais em Minas Gerais, se referindo à arquitetura residencial:

Eis nossa arquitetura tradicional doméstica. Funcionalmente caracterizando-se pela boa distribuição das plantas: parte nobre, íntima e de serviço, autonomamente entrosadas; plasticamente desataviadas e singelas, mas

agenciadas em boas proporções, harmonicamente dispostas. Composições claras, limpas, definidas, bem moduladas e rítmicas, ostentando uma saúde plástica perfeita no dizer de Lucio Costa. Se lhes falta a ênfase que civilizações mais apuradas conferiram às suas moradias, será exatamente nesta despreziosa beleza, nesta fisionomia não maquilada, que devemos buscar seu valor e importância. Aliás, não é outro o caminho que vem presidindo as melhores realizações de nossa arquitetura contemporânea.<sup>50</sup>

Em 1945, Paulo Krüger Correa Mourão, técnico em educação e em museus, foi enviado pelo SPHAN para avaliar o Museu<sup>51</sup>. Nesta ocasião, aponta como principais dificuldades da Instituição a falta de espaço e de autonomia financeira. Em relação à falta de espaço, suas opiniões vão ao encontro das ideias de Abílio Barreto, sugerindo a construção de uma capelinha, onde estariam armadas as peças do retábulo do altar da Matriz da Boa-Viagem<sup>52</sup>, e a ampliação do Museu com a construção de novos pavilhões modernos. Esses novos edifícios iriam organizar o Museu em três “temas”; Curral del Rei, Cidade de Belo Horizonte e Estado de Minas.

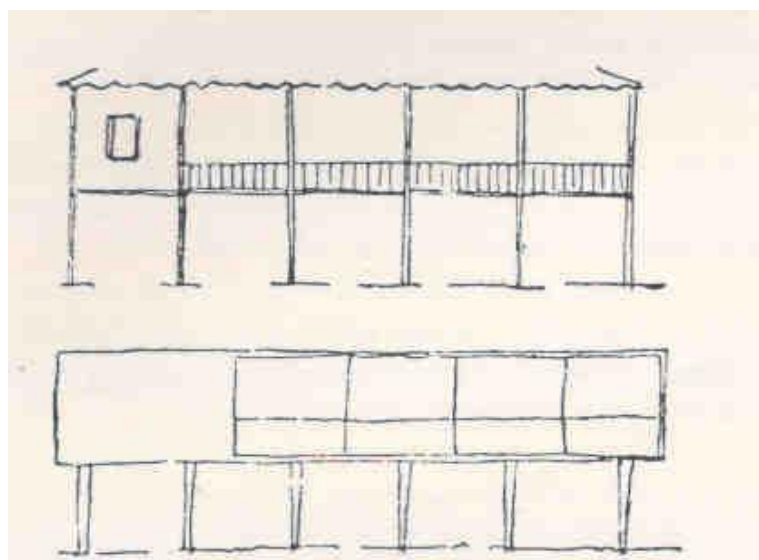


Fig. 38 – Analogia entre arquitetura rural mineira e arquitetura moderna.

Fonte: VASCONCELLOS, 1983, p.43.

<sup>50</sup> Texto extraído de estudo originalmente escrito e apresentado por Sylvio de Vasconcellos no “Primeiro Seminário de Estudos Mineiros”, da Universidade de Minas Gerais, em 1956. *Apud* VASCONCELLOS, 1983, p.44.

<sup>51</sup> DOIS relatórios sobre o Museu Histórico de Belo Horizonte: (Paulo Krüger Correa Mourão e Abílio Barreto). 10 abr. 1945 e 18 abr. 1945.

<sup>52</sup> Em carta escrita para JK, datada de 14 de janeiro de 1944, Barreto solicita a execução da capela segundo projeto do arquiteto Érico de Paula: “Rogo a V. Exa. autorizar o arquiteto Sr. Érico de Paula a executar um projeto da capela que tencionamos construir em frente ao Museu Histórico de Belo Horizonte, reproduzindo o melhor possível as linhas arquitetônicas da extinta Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem do Arraial de Bello Horizonte, antigo Curral d’El Rei, com os elementos que lhe fornecerei.” Acervo MHAB.

Com relação à postura institucional frente à política de aquisição de acervo, Maria Inez Cândido (2003, p. 16) destaca:

(...) no que diz respeito à caracterização do acervo, é importante salientar que, embora entre os critérios de seleção estivessem aqueles levando em conta atributos como excepcionalidade, pioneirismo e raridade dos bens no contexto histórico, celebrados pela política preservacionista da época, Abílio Barreto era enfático em afirmar que interessava ao Museu, fundamentalmente, conservar bens que testemunhassem a cultura do antigo Curral del Rei e da Capital, em sua forma plural.

Tal política de aquisição de acervo implicava, entretanto, na necessidade de ampliação do espaço físico da instituição, apontada pelo técnico. Por sua vez, Abílio Barreto diz já haver percebido as deficiências levantadas por Paulo Krüger Correa Mourão, e reafirma a necessidade de ampliação do Museu. De modo geral, a visita do técnico enviado pelo SPHAN parece ter se tornado uma nova oportunidade para evidenciar as justificativas e fortalecer a campanha de ampliação do MHBH frente à administração municipal e ao SPHAN. Barreto prosseguiu, ao longo da década de 1940, levando adiante suas intenções nas ocasiões em que podia referenciar tal projeto, como na seção “obras projetadas”, que constavam nos relatórios anuais do Museu e nos de seus sucessores.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> RELATÓRIO anual apresentado ao Exmo. Sr. Prefeito de Belo Horizonte, Dr. João Gusman Junior, referente ao ano de 1945. 26 jun. 1946 – Fundo MHAB



Figura 39: Maquete 3D do possível projeto de expansão do museu, com construção de três pavilhões modernistas integrados ao bem existente, destacando-o na paisagem urbana e emoldurando o casarão como bem histórico representativo da arquitetura colonial mineira, preceito de preservação presente nas ações e discursos dos modernistas do SPHAN. 2011.

Fonte: Modelagem 3D: Marcela Gonçalves Barbosa.

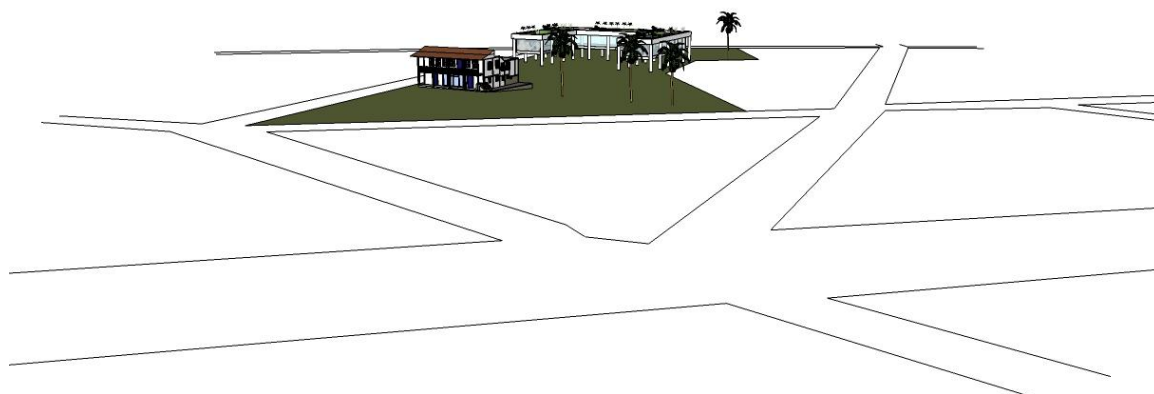


Figura 40: Maquete 3D do possível projeto de expansão do museu, a partir da construção de três pavilhões modernistas formando um pátio de transição estética e temporal entre o casarão colonial e a moderna arquitetura brasileira, s/d.

Fonte: Modelagem 3D: Marcela Gonçalves Barbosa.



Figura 41: Maquete 3D do possível projeto de expansão do museu, contendo os pontos corbusianos da arquitetura moderna; planta livre, fachada livre, janelas em fita, pilotis e terraço jardim, a exemplo do MES e de alguns edifícios do Conjunto Arquitetônico da Pampulha.

Fonte: Modelagem 3D: Marcela Gonçalves Barbosa.

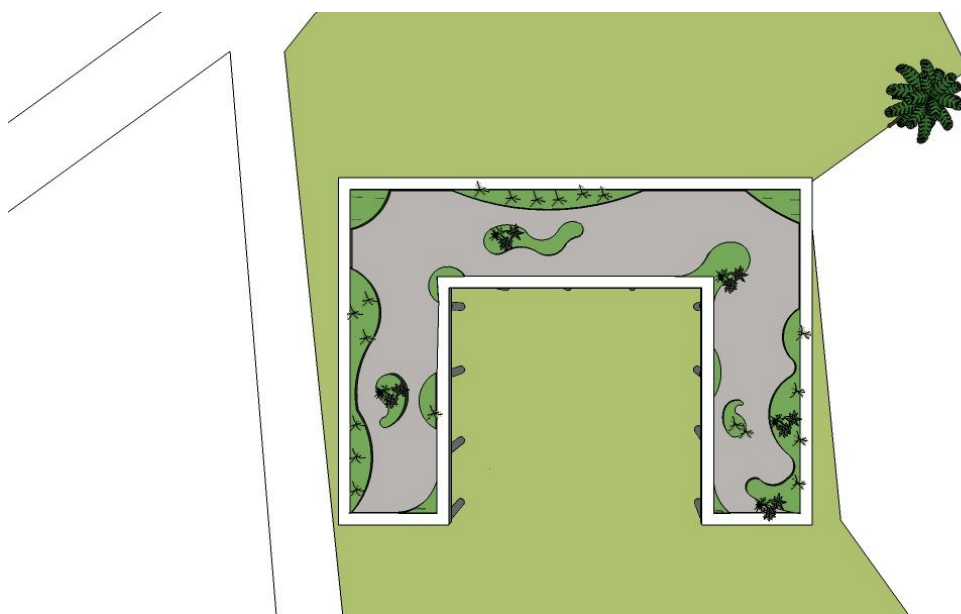


Figura 42: Maquete 3D do possível projeto de expansão do museu, mostrando o terraço jardim inspirado nas formas amebóides criadas por Burle Marx no Edifício Gustavo Capanema (MES).

Fonte: Modelagem 3D: Marcela Gonçalves Barbosa.

#### 5.4 A primeira exposição: as antiguidades da jovem cidade

“O Museu de Belo Horizonte possui as antiguidades mais novas do país”.

Mário de Andrade<sup>54</sup>

A criação de um museu histórico em Belo Horizonte, jovem cidade de 45 anos, não se deu sem controvérsias e tensões. Os jornais divulgaram a novidade, com entusiasmo, no sentido de legitimá-la e registraram as primeiras impressões. A matéria jornalística citada a seguir é uma síntese da recepção pela imprensa da época:

Belo Horizonte já tem o seu Museu. Sugere um Museu, imediatamente a ideia de que ela justifique um Museu. Entretanto, o Museu abrange o berço da capital, o antiqüíssimo Curral Del-Rei, do bandeirante João Leite da Silva Ortiz.

E na sua criação obedeceu a uma sucessão de inspirações felizes do prefeito Juscelino Kubitscheck. Primeira inspiração foi a de criar o Museu, vendo a necessidade tanto de conservar o que hoje ainda existe do passado e que de certo, se não for carinhosamente cuidado, tende a desaparecer, como de resguardar o que aos olhos dos contemporâneos não se afigura, em nossos dias de importância, e que será preciosíssima evocação no futuro. Outra ainda foi a da localização do Museu. O Sr. Juscelino Kubitschek não chamou engenheiros e não pediu um projeto imponente de um edifício, como poderia fazê-lo. Quis dar ao Museu de Belo Horizonte um “habitat” próprio e insubstituível na sua substância espiritual. O museu seria na Fazenda Velha, também chamada Fazenda do Leitão, o único prédio do Curral Del-Rei que ainda resta na capital, ontem perdido no meio da mata, tão distante da movimentação urbana e hoje, graças à expansão de Belo Horizonte, ali mesmo, tão perto de nós, no limite do bairro de Lourdes, como a balizar duas épocas.

A Fazenda do Leitão era ruína. Mas o prefeito, filho de uma cidade de tradições e amorável da História, que a designara obstinadamente para Museu, teve, com a aprovação de seu gesto, o apoio do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional que se encarregou de restaurar a velha Fazenda do Leitão, consolidando-a, sem que se perdesse a menor das características do prédio colonial. A Fazenda Velha, – (observe-se quanta emoção há nisso e como merece aquele que teve essa ideia luminosa) – é a mais impressionante peça do Museu que ela abriga. É relíquia, guardando outras relíquias...

Mas não parou aí a inspiração do jovem prefeito da cidade, que continuou até na escolha daquele que deveria organizar o Museu. Foi escolhido o historiador de Belo Horizonte – escritor Abílio Barreto – que se recomendava para essa missão, tanto por ser o primeiro a escrever a História de Belo Horizonte, o primeiro a procurar nos arquivos que antes a outros não preocupava, e que era a origem do arraial; o primeiro a fixar a figura de João Leite da Silva Ortiz, como fundador de Curral Del-Rei; e ainda homem que vive em Belo Horizonte, quando operava a transição, aos

<sup>54</sup> OLIVEIRA, João Viana de. Pouco mais de 50 anos e já possui seu museu. *Tribuna de Minas*. Belo Horizonte, 15 fev. 1952. p. 08-09, *apud* MUSEU..., 1984.

golpes demolidores da Comissão Construtora da capital... Ninguém mais enternecido pela cidade do que Abílio Barreto. E o Museu assim se fez. Lá está ele a poucos passos do bairro de Lourdes, ensinando a amar o passado e, ao mesmo tempo a reverenciar o trabalho dos mineiros. Percorrendo as salas da Fazenda Velha e desfilando diante daquelas peças e quadros antigos, que assinalam o passado e fases da evolução da capital, e, depois, chegando à varanda ampla da mesma fazenda e estendendo a vista para a cidade moderna, não se sabe o que é maior dentro de nós: se a emoção pelo que vimos lá dentro, descortinada, banhado dessa luz admirável de Belo Horizonte. E acabamos reconhecendo que as duas emoções se confundem no entusiasmo pela obra civilizadora dos mineiros e amor à capital de Minas. (GATO, 1984, s.p.)

A história a ser narrada e conservada pelo Museu pautou-se na orientação historiográfica de Abílio Barreto, fundamentada na Escola Metódica, segundo a qual a escrita do passado deveria obrigatoriamente se construir mediante pesquisa e seleção de documentos oficiais como comprovação da verdade histórica. O passado autêntico da cidade era aquele descrito na obra *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva: História Antiga e História Média*, por meio de documentos reunidos pelo autor.

A primeira exposição tratou de construir e espacializar uma narrativa que atribuiu significado aos itens expostos, de acordo com a visão historiográfica e com a prática memorialística de Barreto. A mostra informava sobre o passado do Curral del Rei, por onde passaram os heróicos bandeirantes que aqui foram personificados por João Leite da Silva Ortiz. Desse modo, vinculava-se a história oficial regional à história oficial e triunfalista nacional. Além desse aspecto, observa Alves (2008, p. 53-54):

O MHBH, na concepção daqueles que o projetaram, não seria uma galeria de fatos improváveis. Caberia, portanto, aos objetos expostos, retratar e celebrar um passado. Uma memória histórica na qual não estavam representados outros setores sociais além da elite, sobretudo a mineira. Em certa medida, era preciso retomar o passado no qual a elite letrada se construiu e realizou sua própria trajetória.

O percurso da exposição, segundo o “Catálogo das Salas”<sup>55</sup>, iniciava-se pela Sala Ouro Preto e estendia-se pelas Salas Curral del Rei, Arraial Bello Horizonte, Comissão Construtora da Nova Capital, e Sala Belo Horizonte. Tem-se uma

<sup>55</sup> MUSEU HISTÓRICO de BELO HORIZONTE. Catálogo das Salas. Belo Horizonte, 1948. 15 f. Datilografado. Localizado no MHAB, pertencente ao Fundo MHAB. Cx. 11 Pt 03/A.

narrativa cronológica, que vai dos tempos mais remotos da cidade de Belo Horizonte até a sua transformação em capital de Minas Gerais.

A Sala Ouro Preto, ponto de partida da narrativa museológica, expunha 29 objetos que referenciavam a primeira capital de Minas Gerais – Ouro Preto. Nela continham uma prensa, quadros a óleo, um retrato de Afonso Pena e uma pequena bolsa de prata pertencente ao Padre Joaquim Viegas de Menezes, fundador da imprensa no Brasil. Os inconfidentes se faziam presentes em algumas telas e objetos, como “O Chafariz de Dirceu e a Casa de Marília”, de Genesco Murta; e uma caixinha contendo um pedaço de madeira da residência do inconfidente Padre Toledo; e a tela “Panorâmica de Ouro Preto”, de Honório Esteves. Ainda expostos na sala, de dimensões exíguas, a espada de um oficial das Forças Imperiais do Brasil – estacionadas em Ouro Preto – e uma medalha comemorativa do Centenário da Escola de Farmácia daquela cidade. Pelos objetos expostos, percebe-se uma narrativa histórica institucionalizada, monumentalizada, que sacraliza heróis, em acordo com a ideologia política nacionalista do Estado Novo. (ALVES, 2008, p.54)

Na Sala Curral del Rei, são expostos 60 objetos; na Arraial de Belo Horizonte, 50 itens; na Comissão Construtora da Nova Capital, 65 documentos; e na Sala Belo Horizonte, 406 objetos, alguns deles referenciando tempos mais recentes, como os seguintes: o bastão-ponteiro usado pelo organizador do Museu no dia de sua inauguração; a tesoura usada pelo presidente Getúlio Vargas e a fita simbólica de inauguração do Conjunto Arquitetônico da Pampulha; retratos a óleo de Benedito Valadares, Gustavo Capanema, Getúlio Vargas; fotografia do local onde seria construído o bairro Cidade Jardim e outra de onde seriam instaladas as linhas de bonde para a Pampulha; fragmentos de trilhos fabricados pela Usina de João Monlevade.

Na narrativa do Museu materializada na Exposição, percebe-se uma história periodizada com base no local onde surgiu a cidade, focada em acontecimentos e atores de destaque político e social, que valoriza o passado como relíquia rústica e reafirma os paradigmas do progresso e da racionalidade que fizeram surgir uma capital planejada com vocação para o futuro e a modernização. Do arcaico e remoto

Arraial, chega-se a um destino triunfante da capital de Minas. Celebra-se uma jovem e moderna cidade com um passado digno e, principalmente, superado, numa trajetória linear do tempo e do espaço, que culmina num tempo presente que se lança para o futuro, para um horizonte sempre além, mas já visível das janelas e varandas do Casarão.

Após a inauguração, o acervo continuou a se expandir, e a evidente limitação do espaço físico do Casarão para abrigar uma cidade em desenvolvimento, uma história que é dinâmica e fluída, faz-se notar nas matérias jornalísticas:

Há dias, um ilustre diretor de Museu norte-americano, visitando a Fazenda Velha, disse ao Sr. Abílio Barreto que aquele Museu vai ser o mais curioso do mundo. Exatamente porque tendo nascido quase com a cidade, pode ser formado, através dos tempos, com as peças definidoras de todas as fases e épocas.

Hoje, a Fazenda Velha não comporta mais o que tem o Museu. Já há varias peças como, por exemplo, antigos altares, que não podem ser montados pela falta de espaço. As salas são pequenas para tudo o que aparece, tanto pela espontaneidade das doações, como pela capacidade do Sr. Abílio Barreto de descobrir coisas que devam estar no museu.

O Museu já está pequeno.

A Fazenda Velha, a relíquia que sobrou do Curral del Rei, terá de ser uma peça do Museu, mas não pode mais ser o próprio Museu.

A criação do Prefeito cresceu depressa demais, como planta de fakir (*sic*).

O Museu de Belo Horizonte já está exigindo uma construção própria e ampla para preencher seus fins. (GATO, 1944, s.p.)

Nos comentários do diretor americano e do jornalista a percepção do Museu como lugar de memória em crescimento e movimento constantes. O Museu de Belo Horizonte, por abrigar uma história urbana tão recente, parece ser tomado como guardião da história contemporânea. Sendo essa sua vocação e função, seu destino é permanecer como *locus* de um tempo histórico em movimento, que se define num tempo presente que articula passado e futuro.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modernização de Belo Horizonte, protagonizada pelo prefeito Juscelino Kubitschek (1940-1945), inserida no processo de constituição do Estado-nação empreendido pelo Estado Novo de Vargas (1937-1945), guarda afinidades com o ideário moderno surgido na década de 1920, que se desdobra nas décadas seguintes, nos campos político e cultural. Essa modernização inscreve-se no tempo histórico definido pela reciprocidade entre experiência e expectativa, entre o passado a ser materializado, mas também superado, como memória, e o futuro a ser alcançado sob forma de uma nação moderna imaginada, expressa por representações sócio-culturais e arquitetônicas.

Partindo do pressuposto conceitual de que o tempo histórico, como define Koselleck (2006, p.9), é uma construção cultural “que, em cada época, determina um modo específico de relacionamento entre o já conhecido e experimentado como passado e as possibilidades que se lançam ao futuro como horizonte de expectativas”, o modernismo foi o movimento que deu formas estéticas e culturais a esse modo específico de relacionamento entre as temporalidades, dentro de projetos políticos de modernização, nos âmbitos federal, estadual e municipal. O modernismo, como manifestação cultural, e a modernização, que se opera principalmente pelo incremento à industrialização e a planejamentos urbanos, no final do século XIX e na primeira metade do século XX, inscrevem-se no desdobramento de um processo histórico ocidental que remonta à renovação científica do século XVII, e à decorrente mudança de visão de mundo e da natureza, à crença na racionalidade e no progresso técnico.

A estratégia da dupla temporalidade verifica-se na política cultural e urbana, tanto de Vargas – na esfera federal –, quanto de Kubitschek, como prefeito de Belo Horizonte. Enquanto o Estado, a um só tempo, numa modernização conservadora, cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937) e constrói na capital federal o mais emblemático dos edifícios da arquitetura moderna – o Ministério da Educação e Saúde (1936) –, em Ouro Preto, cria-se o Museu da Inconfidência (1938), a exemplo do Museu Histórico Nacional, em 1922, no Rio de

Janeiro, em edifício do século XVIII. Também se constrói o Grande Hotel (1938) como uma obra moderna a servir de modelo para novas construções nos centros históricos, numa demonstração da possibilidade de realizar a desejável conciliação e diálogo entre a nova arquitetura e as cidades coloniais barrocas mineiras, consideradas a mais pura expressão das verdadeiras raízes da identidade nacional, a genuína tradição.

Em Belo Horizonte, no início dos anos de 1940, implementa-se o Museu Histórico da cidade e inaugura-se o Complexo Turístico da Pampulha. O passado é institucionalizado pela construção dos *lugares de memória* (os museus), como define Pierre Nora (1993, p. 7-28); e o futuro imaginado ganha uma face concreta com uma nova estética, uma nova arquitetura que nega o ecletismo dos estilos classicistas, enfatizando o desenvolvimento técnico e buscando conciliar tradição e modernidade ao expressar uma suposta unívoca identidade nacional.

O conceito de cultura política, de acordo com Motta (1996), *“pode ser caracterizado como o conjunto de normas, valores, atitudes, crenças, linguagens e imaginário, partilhados por determinado grupo, e tendo como objeto fenômenos políticos”*. Nesta perspectiva pode-se afirmar que o nacional-estadismo do Estado Novo se define como uma cultura política na experiência republicana brasileira. Nesse contexto, a arquitetura moderna e as instituições de memória passam a figurar como elementos constitutivos desse conjunto. As criações do Museu Histórico de Belo Horizonte e do Complexo Turístico da Pampulha denotam a relação de reciprocidade entre passado e futuro que perpassa o discurso e a prática política de Kubitschek, na administração municipal de Belo Horizonte. Também a consonância com as estratégias de construção da identidade nacional, subsumida à consolidação do Estado-nação do governo Vargas, processo pelo qual a ideologia do modernismo na década de 1920 e seus desdobramentos diversos fundamentaram a instituição do patrimônio histórico-cultural e a chamada nova arquitetura no Brasil.

No campo arquitetônico, foram os atores modernos que se ocuparam em definir o que seria considerado o “passado válido” a ser valorizado e preservado como patrimônio e também de como construir o novo, o país do futuro. Esse é expresso

por arquiteturas e cidades pautadas pela instrumentalização do desenvolvimento técnico e da renovação estética, para promover a modernização e o que se acreditava ser o bem-estar social. Na ideologia moderna, não há antagonismo entre desenvolvimento científico/técnico e natureza, assim como não há ruptura entre tradição e modernidade.

As fontes utilizadas nesta tese – bibliográficas, documentos, periódicos de época – revelam que na idealização e na recepção dessas ações – criação do Museu e implantação da Pampulha – há uma relação direta entre identidade e memória no que seria o segundo processo de modernização de Belo Horizonte, após a transformação do Arraial em uma cidade planejada segundo o modelo de urbanização haussmanniano de capital republicana. O tempo histórico se define no desejo de superação dos desacertos políticos e passadismos estéticos da República Velha e no voltar-se para o futuro, o que significa referenciar um passado mediante uma narrativa institucionalizada nos lugares de memória e no uso de elementos arquitetônicos coloniais, ligados a uma tradição construtiva, inseridos na linguagem plástica moderna: azulejos, treliças, telhas cerâmicas. A arquitetura moderna se propôs a reinterpretar a tradição construtiva colonial brasileira, em relação aos elementos de estrutura e as vedações, utilizando a técnica e os materiais de seu tempo.

A partir da distinção e das inter-relações possíveis entre as noções de modernidade, modernização e modernismo, define-se o tempo da modernização de Belo Horizonte, na década de 1940, como tempo histórico, evidenciando o campo de experiência e o horizonte de expectativa que o constituem. Nesta perspectiva, conclui-se que a Pampulha e o Museu Histórico são produtos de ações políticas determinadas e socialmente construídas. São expressões arquitetônicas identitárias e relacionais, cujo significado consubstancia-se na vida cotidiana, na cultura urbana, no jogo de temporalidades e nas múltiplas perspectivas que se oferecem ao fruidor da cidade moderna, transformado em sujeito do espaço e do tempo.

A arquitetura da cidade e o museu, como arquitetura e lugar de memória, dão visibilidade ao tempo histórico, na medida em que reconfiguram a ordem do tempo e

do espaço. Por ação do historiador, do poder e suas instituições e organizações (museus e arquiteturas), abrem-se possibilidades de referenciar o mundo vivido, e distintas temporalidades no mundo físico sensível, na experiência urbana do sujeito. Por ações políticas criam-se a lembrança e o esquecimento, a identidade, o sentido de nação, o futuro que se prenuncia no presente, uma realidade histórica determinada.

É, portanto, o tempo histórico que ganha forma, concretude e significado no espaço arquitetônico e urbano, na experiência vivencial do homem, como indivíduo e como ser coletivo. A realidade histórica é revelada pela linguagem da arquitetura, por construções culturais que falam aos sujeitos, estabelecendo ou não relações de pertencimento, identidade e memória. Na arquitetura política e cultural do tempo no ambivalente processo de modernização de Belo Horizonte, e na modernização conservadora e ambígua do Estado Novo, a sucessão articula-se à simultaneidade; a mudança à permanência: o passado existe no presente – como memória, narrativa, reconstrução e reinterpretação – em reciprocidade com o horizonte criado de expectativa do futuro.

## 7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A CIDADE. **Folha de Minas**. Belo Horizonte, 13 jun. 1944.

A INAUGURAÇÃO das obras da Pampulha. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 18 maio, 1943.

ABÍLIO Barreto: Toda uma vida por Belo Horizonte. Estado de Minas, 22 out. 1983. Dossiê MHAB/Idealização e Organização. MHAB Acervo Textual.

ABRAHÃO, Sérgio Luís. **Espaço público: do urbano ao político**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

ALVES, Célia Regina Araújo. **Preciosas Memórias, belos fragmentos: Abílio Barreto e Raul Tassini – a ordenação do passado na formação do acervo do Museu Histórico de Belo Horizonte (1935-1956)**. 2008. 196p. Mestrado. Departamento de História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1984.

\_\_\_\_\_. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDERSON, Benedict O'G. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. Brazil Builds (1943). **Arte em Revista**. Arquitetura Nova. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, v. 2; n. 4, 2ª ed., ago. 1980, p. 25-26.

\_\_\_\_\_. **O movimento modernista**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ANDRADE, Rodrigo Ferreira; MAGALHÃES, Beatriz de Almeida. Belo Horizonte, o barroco e a utopia. Uma viagem na materialidade. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, n.2, p. 75-85, ago. 1994.

\_\_\_\_\_. **Belo Horizonte: um espaço para a República**. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Do universalismo moderno ao regionalismo pós-crítico. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes. (org.). **(Re) Discutindo o Modernismo**. Universalidade e diversidade do Movimento Moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil. Salvador: UFBA, 1997. p.11- p.20.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas**. Arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ARAÚJO, Maria Celina Soares D'. **O Estado Novo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2004.

**ARTE EM REVISTA**. Arquitetura Nova. São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, v. 2; n. 4, 2ª ed., ago. 1980.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, São Paulo, Papyrus, col. Travessia do século, 1994.

ÁVILA, Affonso (Org.). **O modernismo**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAHIA, Denise Marques. A renovação científica do século XVII e a cidade moderna. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, n.2, p.123-136, ago. 1994.

\_\_\_\_\_; *et al.* **Casa do Baile, 66: uma ilha na história**. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 2008.

\_\_\_\_\_. **O sentido de habitar e as formas de morar: a experiência modernista na arquitetura residencial unifamiliar de Belo Horizonte**. 1999. 150p. Mestrado. Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, 1999.

BARDI, Pietro Maria. **Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil**. São Paulo: Nobel, 1984.

BARRETO, Abílio. **Relatório apresentado ao senhor Inspetor do Expediente e Comunicação da Prefeitura de Belo Horizonte pelo encarregado da organização do Arquivo Geral, a 1 de fevereiro de 1940, sobre o andamento dos trabalhos desse departamento da Administração Municipal**. Belo Horizonte, 3 de janeiro de 1940. (Acervo Textual. Arquivo Privado Abílio Barreto. Datilografado. AB dfl/002).

BARRETO, Abílio. **Relatório apresentado pelo Organizador do Museu Histórico de Belo Horizonte ao Exmo Sr. Prefeito João Gusman Junior, compreendendo o período que vai da fundação até a presente data**. Belo Horizonte, 27 nov. 1945. 38 p. Datilografado. Dossiê MHAB/Idealização e Organização. MHAB Acervo Textual.

BARRETO, Abílio. **Regulamento do Museu Histórico de Belo Horizonte**. Belo Horizonte, 18 dez. 1945. 15 p. Datilografado. Dossiê MHAB/Idealização e Organização. MHAB Acervo Textual.

BARRETO, Abílio. **Resumo Histórico de Belo Horizonte: (1701-1947)**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1950.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. A modernidade como paradoxo. Modernidade estética no Brasil. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p.167-174.

BELO Horizonte. **Minas Gerais**. 3 maio 1942. p.11.

BELO HORIZONTE (MG). Decreto 55, de 1 de abril de 1939. **Dispõe sobre construções nos terrenos marginais à represa da Pampulha** (Alterado pelo Decreto-lei n. 99, de 25.08.1941. Revogado pela Lei n. 6370, de 12.08.1993)

BELO Horizonte completa 45 anos de existência. **Revista Alterosa**, dez. 1942. p.70-71.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p.222-253. (Obras Escolhidas, 1).

BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean François. **Para uma história cultural**. Lisboa: Estampa, 1998, p. 349-363.

BITTENCOURT, José Neves. MHBH, MHAB, MhAb. O sítio da Fazenda Velha do Leitão, seus diversos prédios e seus museus, 1943-2000. In: Pimentel, Thaís Veloso Cougo (Org.). **Reinventando o MHAB. O Museu e seu novo lugar na cidade: 1993-2003**. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004. p.35-56

BOJUNGA, Cláudio. **JK; o artista do impossível**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOURDIEU, Pierre. Sistemas de ensino e sistemas de pensamento. In: \_\_\_\_\_. **Economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. Belo Horizonte: AP Cultural, 1991.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BURKE, Peter; PAULA, Sérgio Góes de. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

**CADERNETA de Campo da Comissão Construtora da Nova Capital**. 1894. (Manuscrito. Acervo Textual do MHAB. Coleção Comissão Construtora. CCDT. 02. 098)

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Pampulha: uma proposta estética e ideológica. **Revista Análise e Conjuntura**. Belo Horizonte, n. 13, p.69-90, maio/jun., 1983.

CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: história e crítica, Modernismo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. (v. 2)

CÂNDIDO, Maria Inez. A construção do lugar e a criação da memória. Fundação e consolidação do Museu – 1935-1946. In: MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO. **MHAB; 60 anos de história**. Belo Horizonte: MHAB, 2003. p. 9-30. (Catálogo da exposição, aberta em 2 fev. 2003, Caderno 2).

CAPANEMA, Gustavo. Depoimento sobre o edifício do Ministério da Educação. In: Alberto Xavier, (Org.). **Arquitetura moderna brasileira: depoimentos de uma geração**. São Paulo: PINI/ABEA/FVA, 1987. p. 117-118.

CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). **O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.109-143. (O Brasil Republicano, 2).

CARRILHO, Marcos. Brazil Builds: 55 anos da Exposição. **Revista au: arquitetura e urbanismo**. São Paulo: Pini, abr. 1998. <[www.piniweb.com.br/construcao/noticias/brazil-builds](http://www.piniweb.com.br/construcao/noticias/brazil-builds)> Acessado em 30/05/2011.

**CARTA ao Exmo. Sr Prefeito de Belo Horizonte, Dr. Juscelino Kubitschek.** 18 jul. 1942. (Acervo Documental Fundo MHAB).

**CARTA ao Exmo. Sr Prefeito de Belo Horizonte, Dr. Juscelino Kubitschek.** 01 dez. 1942. (Acervo Documental Fundo MHAB).

**CARTA ao Exmo. Sr Prefeito de Belo Horizonte, Dr. Juscelino Kubitschek.** 12 mai. 1942. (Acervo Documental Fundo MHAB).

**CARTA ao Sr. Diretor de Obras.** 22 jul. 1943. (Acervo Documental Fundo MHAB).

**CARTA de Abílio Barreto para a prefeitura** (croqui de Raul Tassini para anexo do museu). 18 abr. 1943. (Acervo do Inventário Geral Abílio Barreto).

**CARTA escrita pelo Abílio Barreto ao prefeito JK.** Belo Horizonte, 19 de junho de 1944. (Acervo Documental Fundo MHAB).

**CARTA escrita pelo Abílio Barreto ao prefeito JK.** Belo Horizonte, 14 de janeiro de 1944. (Acervo Documental Fundo MHAB).

**CARTA escrita pelo prefeito JK ao senhor R. M. F. de A.** Belo Horizonte, 27 de janeiro de 1944. (Acervo Documental Fundo MHAB).

**CARTA escrita por Paulo K. Mourão ao senhor organizador do Museu.** Belo Horizonte, 14 de maio de 1945. (Acervo Documental Fundo MHAB).

CARVALHO, José Murilo de. Nem mito, nem realidade. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 out. 2009. Caderno Mais.

CASTRO, Mariângela; FINGUERUT, Silvia.(Org.). **Igreja da Pampulha: restauro e reflexões**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

CAVALCANTI, Lauro (Org.). **Modernistas na repartição**. Rio de Janeiro: UFRJ/Minc-IPHAN, 2000.

CAVALCANTI, Lauro \_\_\_\_\_. (Org.) **Quando o Brasil era moderno**. Guia de Arquitetura: 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CAVALCANTI, Lauro \_\_\_\_\_. **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CEDRO, Marcelo. **JK desperta BH (1940-1945): a capital de Minas Gerais na trilha da modernização**. São Paulo: Annablume, 2010.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. À beira da falésia. A história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

COELHO, Teixeira. **Moderno Pós-moderno**. Modos e versões. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COMISSÃO DO CINQUENTENÁRIO. **Roteiro para um documentário sobre Belo Horizonte**. Belo Horizonte. Imprensa Oficial, 1950.

COMISSÃO CONSTRUTORA DA NOVA CAPITAL. **Revista Geral dos trabalhos da Comissão Construtora da Nova Capital**. Rio de Janeiro: H. Lombaerts C., ago. 1895.

COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das artes, 1995.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DIAS, Fernando Correia. Gênese e expressão grupal do modernismo em Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O modernismo**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.165-177.

**DISCURSO pronunciado por Abílio Barreto para os associados do Rotary Club de Belo Horizonte** em comemoração ao 46º aniversário da cidade. MHAB Acervo do Inventário Geral Abílio Barreto.

**DOIS relatórios sobre o Museu Histórico de Belo Horizonte**. Relatórios de Paulo Krüger Correa Mourão e de Abílio Barreto. 10 abr. 1945 e 18 abr. 1945. (Acervo do Inventário Geral Abílio Barreto, localizado no MHAB).

DUARTE FILHO, Valério Dias. **As sugestões à comissão do cinquentenário de Belo Horizonte por associações de classe e culturais da capital e por outras pessoas vão aqui reproduzidas, para apreciação e crítica dos interessados, devendo essas apreciações ser enviadas à mesma comissão dentro de 15 dias, a partir da data do recebimento destas cópias**. Jaboticatubas, 8 ago. 1945. f 1-2. Datilografado. (Acervo Documental Fundo MHAB).

DULCI, Otávio Soares. \_\_\_\_\_. **Política e recuperação econômica em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DULCI, Otávio Soares. **A UDN e o anti-populismo no Brasil**. Belo Horizonte: UFMG, 1986.

DUTRA, Eliana de Freitas. **O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30**. Rio de Janeiro: UFRJ; Belo Horizonte: UFMG, 1997.

**EXPOSIÇÃO DE MOTIVOS** apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Pedro Laborne Tavares, DD. Prefeito de Belo Horizonte. 1946. (Acervo Documental Fundo MHAB).

FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos**: representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2008.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). **O tempo do nacional-estatismo**: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (O Brasil Republicano, 2).

FERREIRA, Luana Maia. As várias Pampulhas, no tempo e no espaço (1900-1950). In: PIMENTEL, Thais Velloso Couto (Org.). **Pampulha Múltipla**. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2007. p.45-72.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

FRAMPTON, Kenneth. **Historia crítica de la arquitectura moderna**. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

**FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS**. A Era Vargas, 1º tempo: dos anos 20 a 1945.1997. [CD-Rom].

GARCIA, Luiz Henrique Assis. Ruptura e expansão: Pampulha em contrastes (1954-1979). IN: PIMENTEL, Thais Velloso Cougo (Org.). **Pampulha Múltipla**: uma região da cidade na leitura do Museu Histórico Abílio Barreto. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto: Rona, 2007, p. 89-122.

GATO, Felix. Belo Horizonte e o seu Museu. **Diário da Tarde**. 25 fev. 1943.

GATO, Felix. O Museu cresceu demais. **Diário da Tarde**. 8 fev. 1944.

GIDEON, Siegfried. **Espacio, tiempo y arquitectura**. Madri: Editorial Dossat, 1982. (Parte VI).

GOODWIN, Philip L. **Brazil builds**. New York: MoMA, 1943.

GORELIK, Adrián. **Das vanguardas a Brasília**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GUEDES, Tarcila. **O lado doutor e o gavião penacho**: movimento modernista e patrimônio cultural no Brasil. O Serviço do Patrimônio Histórico (SPHAN). São Paulo: Annablume, 2000.

HABERMAS, Jurgen. Modernidade versus Pós-modernidade. **Arte em Revista**, São Paulo, v. 5, n. 7, 1983.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

HOLSTON, James. **A cidade modernista**. Uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IGLÉSIAS, Francisco. Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional. In: ÁVILA, Affonso (Org.). **O modernismo**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. **Trajetoira política do Brasil: 1500-1964**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

INAUGURADO ontem o Museu de Belo Horizonte. **Minas Gerais**. 19 fev. 1943. p.9.

INAUGURA-SE hoje o "Baile" da Pampulha. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 29 nov. 1942.

INAUGURA-SE, hoje, o museu de Belo Horizonte. **O Diário**, 18 fev. 1943.

INSTALADO na Fazenda Velha o Museu de Belo Horizonte. **Folha de Minas**, 19 fev. 1943. p.3.

INSTALADO o Museu de Belo Horizonte. **Revista Belo Horizonte**. p.9, mar. 1943.

JENCKS, Charles. **El lenguaje da la arquitectura posmoderna**. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

JULIÃO, Letícia. Belo Horizonte: itinerários da cidade moderna (1891-1920). In: **BH: horizontes históricos**. DUTRA, Eliana Freitas (Org.). Belo Horizonte: C/Arte, 1996. p.49-118.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-Rio, 2006.

KUBITSCHEK, Juscelino. **Meu caminho para Brasília: a escalada política**. Rio de Janeiro: Bloch, 1976. v 2.

\_\_\_\_\_. **Meu caminho para Brasília: a experiência da humildade**. Rio de Janeiro: Bloch, 1974. v.1.

\_\_\_\_\_. **Por que construí Brasília**. Rio de Janeiro: Bloch, 1975.

KUSCHNIR, Karina; CARNEIRO, Leandro Piquet. As dimensões subjetivas da política: cultura política e antropologia da política. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 13, n. 24, p.227-250, 1999.

LANA, Ricardo. **Dossiê Casa do Baile**, 2002. (datilografado).

**L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI**. Brésil. Paris, v.18, n. 13-14, set. 1947. (número especial sobre o Brasil)

LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. São Paulo: Hucitec / EDUSP, 1993. (Estudos Urbanos).

\_\_\_\_\_. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_. **Precisões**: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 2003.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

LEMOS, Celina Borges Belo Horizonte nas décadas de 1940/1950 e o impacto da Pampulha. In: CASTRO, Mariângela; FINGUERUT, Silvia (Org.). **Igreja da Pampulha**: restauro e reflexões. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006. p.60-73.

\_\_\_\_\_. The Modernization of brazilian urban space as a political symbol of the republic. **The journal of decorative and propaganda arts**, Miami-USA, n. 21, p.106-p.237, 1995.

\_\_\_\_\_; BAHIA, Denise Marques. A Pampulha na experiência estética e política de Belo Horizonte: do discurso à materialização da nação moderna imaginada In: **Anais do 1º Seminário Docomomo Minas Gerais**. Arquitetura e urbanismo modernos em Minas Gerais: novas fronteiras, novos cenários. Uberlândia: UFU, 2010. (meio digital)

\_\_\_\_\_; DANGELO, André G. Dornelles; CARSALADE, Flávio de Lemos (Org.). **Escola de Arquitetura da UFMG: lembranças do passado, visão do futuro.** Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2011.

LEVINE, Robert M. **Pai dos pobres? O Brasil e a Era Vargas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

**LOCUS:** Revista de História. Estado Novo, Juiz de Fora, n.25, 2007.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Operários da modernidade.** São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

MACEDO, Danilo Matoso. **Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955.** Brasília: Câmara dos Deputados, 2008.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MATTAR, Denise (Org.). **O olhar modernista de JK.** Belo Horizonte: Instituto dos Arquitetos do Brasil MG, 2008. Catálogo de exposição, 10 dez./1º mar. 2009, Palácio das Artes.

MEDEIROS, Jarbas. **Ideologia autoritária no Brasil. 1930-1945.** Rio de Janeiro: FGV, 1978.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade.** Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MONTANER, Josep Maria. **La modernidad superada.** Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O conceito de cultura política. Mariana. **LPH: Revista de História** (X Encontro Regional da ANPUH/MG). Ouro Preto, v. 6. p. 83-91. 1996.

MUSEU da Inconfidência. **Revista Museu**. 03 de out. 2003. <[www.revistamuseu.com.br](http://www.revistamuseu.com.br)> Acessado em 24 ago. 2009.

MUSEU de Arte de Belo Horizonte. **O modernismo em Minas: O Salão de 1936**. Belo Horizonte: SMC, 1986.

MUSEU de Belo Horizonte. **Estado de Minas**. 20 fev. 1943.

MUSEU HISTÓRICO ABÍLIO BARRETO. **Da inauguração à reinauguração**, 1984. (Datilografado).

\_\_\_\_\_. **MHAB; 60 anos de história**. Belo Horizonte: MHAB, 2003. (Catálogo da exposição aberta em 2 fev. 2003, Caderno 2)

\_\_\_\_\_. **VELHOS horizontes**: um ensaio sobre a moradia no Curral del Rei. Belo Horizonte: MHAB, 1997. (Catálogo da exposição, dez. 1997/dez. 2001, curadoria de Letícia Julião).

MUSEU HISTÓRICO DE BELO HORIZONTE. **Catálogo das Salas**. Belo Horizonte: s.n., 1948. 15 f. (Datilografado) (Fundo MHAB. MHAB. Cx. 11Pt 03/A)

NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo**: memórias. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

\_\_\_\_\_. **Minha Arquitetura**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

NOBRE, Ana Luiza; *et al.* **Um modo de ser moderno**: Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Projeto História**; São Paulo, n.10, p. 7-28, dez. 1993.

O JOVEM, Museu. **Diário da Tarde**, 20 fev. 1943.

OLIVEIRA, João Viana de. Pouco mais de 50 anos e já possui seu museu. **Tribuna de Minas**. Belo Horizonte, 15 fev. 1952. p. 8-9.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. (col. Política e Sociedade).

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PANDOLFI, Dulce Chaves. Os anos 1930: as incertezas do regime. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). **O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.14-37. (O Brasil Republicano, 2).

PAPADAKI, Stamo. **Oscar Niemeyer**. New York: George Braziller, 1960.

\_\_\_\_\_. **Oscar Niemeyer: works in progress**. New York: Reinhold, 1956.

\_\_\_\_\_. **The work of Oscar Niemeyer**. New York: Reinhold, 1950.

PASSOS, Padre Dinarte Duarte. Arte Cristã e Arte Sacra. **Revista Eclesiástica Brasileira**. Petrópolis, v. 6, n. 2, p. 331-340, 1946.

PAYOT, Daniel. **Le Philosophe et l'Architecte** – sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture. Paris: Aubier-Montaigne, 1982.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEREIRA, Júnia Sales. **A escultura da raça: juventude e eugenia no Estado Novo**. 1999. Mestrado. Departamento de História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

PESSÔA, José (Org.). **Lucio Costa: documentos de trabalho**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.

PIMENTEL, Thaís Velloso Cougo. O prefácio do mito. In: SOUSA, Eneida Maria de; *et al.* **Juscelino prefeito: 1940-1945**. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2002. p. 19-24.

\_\_\_\_\_ (Org.). **Pampulha Múltipla: uma região da cidade na leitura do Museu Histórico Abílio Barreto**. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto: Rona, 2007.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. **Dossiê Pampulha**. Belo Horizonte: PBH, 2002.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. Museu Histórico Abílio Barreto. **Dossiê MHAB: Idealização e Organização**. v.12, n. 1, abr. 1943.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. **Relatório do exercício de 1937**. Prefeito Otacílio Negrão de Lima (1935-1938). Belo Horizonte: PBH, 1937.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. **Relatório dos exercícios de 1940 e 1941**. Prefeito Juscelino Kubitschek. Belo Horizonte: PBH, 1941.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. Secretaria Municipal de Cultura. Gerência de Patrimônio Cultural e Urbano. **Inventário da Arquitetura Moderna de Belo Horizonte**: um estudo de dois bairros São Luiz e Cidade Jardim. Belo Horizonte: PBH, 2002.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE. Secretaria Municipal de Políticas Urbanas. **Plano de Preservação do Conjunto Urbano da Pampulha**. Belo Horizonte: PBH, 2008.

REIS, José Carlos. **História & teoria**: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

REIS, Manoel dos. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, 12 jan. 1998.

**RELATÓRIO ANUAL** apresentado ao Exmo. Sr Prefeito de Belo Horizonte, Dr. João Gusman Junior referente ao ano de 1945. 26 jun. 1946. (Acervo Documental Fundo MHAB).

**RELATÓRIO** apresentado ao Exmo. Sr Prefeito de Belo Horizonte, Dr. Otacílio Negrão de Lima e referente às comemorações do cinqüentenário da nova capital de minas, pelo presidente da respectiva comissão. 12 dez. 1947. (Acervo Documental Fundo MHAB).

**RELATÓRIO** apresentado ao Exmo. Sr Prefeito de Belo Horizonte, Dr. Juscelino Kubitschek sobre visita ao Rio de Janeiro. 20 ago. 1941. (Acervo Documental Fundo MHAB).

**Revista Alterosa**. Belo Horizonte: s.n., dez. 1942.

**Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro: IPHAN, n. 30, 2002.

**Revista Eclesiástica Brasileira.** Petrópolis: Vozes, v.6, n. 2, 1946.

**Revista Geral dos trabalhos da Comissão Construtora da Nova Capital.** Rio de Janeiro, s.n., abr. 1895.

**Revista Pampulha.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, s.n., 1944.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa.** Campinas: Papyrus, 1994. v.1.

ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da Cidade.** Lisboa: Cosmos, 1977.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do iluminismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SANTOS, Marco Antônio Cabral dos. Francisco Campos: um ideólogo para o Estado Novo. **Lócus:** Revista de História. Juiz de Fora, n. 25, p. 31-47, 2007. (n. especial Estado Novo)

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a academia SPHAN. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,** Rio de Janeiro, n. 24, 1996. p. 77-95.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema.** São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900 – 1990.** São Paulo: Edusp, 1998.

\_\_\_\_\_. O fio de Lucio Costa. In: NOBRE, Ana Luiza *et al.* **Um modo de ser moderno:** Lucio Costa e a crítica contemporânea. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 41-45.

SEGAWA, Hugo. Una vanguardia impregnada de tradición: Lucio Costa y la herencia brasileña. **A&V – monografias de arquitectura y vivienda**, Madrid, n. 13, 1988, p.24-27.

SOUZA, Eneida Maria, SCHMIDT, Paulo e MIRANDA Wander Melo. **Imagens da Modernidade**. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 1996. Catálogo de exposição, Museu de Arte da Pampulha.

SOUZA, Renato César José de. A arquitetura em Belo Horizonte nas décadas de 40 e 50: utopia e transgressão. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). **Arquitetura da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p.183-229.

TSIOMIS, Yannis (Org). **Le Corbusier**: Rio de Janeiro: 1029, 1936. Paris. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998. Catálogo de exposição, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, dezembro de 1998 a fevereiro de 1998.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **Noções sobre arquitetura**. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1963.

\_\_\_\_\_. **Vila Rica**: formação e desenvolvimento – residência. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1956. (Biblioteca de divulgação Cultural, n. 6)

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VENTURI, Robert e SCOTT-BROWN, Denise. **Complexity and Contradiction in Architecture**. New York: Museum of Modern Art and Graham Foundation, 1966.

VIEIRA, Ivone Luzia. Escola Guignard: história e memória. In: MATTAR, Denise (Org.). **O olhar modernista de JK**. Belo Horizonte: Instituto dos Arquitetos do

Brasil/MG, 2008. Catálogo de exposição, 10 dez./1º mar. 2009, Palácio das Artes, p.110-113.

XAVIER, Alberto (Org.). **Arquitetura moderna brasileira**: depoimento de uma geração. São Paulo: Pini; Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987.

ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.,il.