

PAMPULHA: QUANDO UM PROJETO SE TORNA PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE

RESUMO

O Artigo aborda os aspectos projetuais do Conjunto Moderno da Pampulha que o credenciaram para o título de Patrimônio da Humanidade, conferido pela UNESCO em julho de 2016. Em sua primeira parte, aborda a forte relação dos edifícios e do sítio em que se instala, demonstrando não apenas sua inseparabilidade projetual, mas como todo o conjunto foi pensado como um grande parque urbano. A segunda parte analisa cada um dos quatro grandes edifícios com relação a seus projetos arquitetônicos. Pelo artigo se pode depreender a forte relação entre forma e conteúdo e a sua importância histórica para a quadra de tempo em que foi construído, bem como a oportunidade que o Brasil oferecia aos projetistas de articular e projetar em paisagens novas e inovadoras.

PALAVRAS-CHAVE: Pampulha, Patrimônio da Humanidade, Projeto da Pampulha

E tudo começou quando iniciei os estudos de Pampulha – minha primeira fase – desprezando deliberadamente o ângulo reto tão louvado e a arquitetura racionalista feita de régua e esquadro, para penetrar corajosamente nesse mundo de curvas e formas novas que o concreto armado oferece.

E foi no papel, ao desenhar esses projetos, que protestei contra essa arquitetura monótona e repetida, tão fácil de elaborar que se multiplicou rapidamente, dos Estados Unidos ao Japão.

E o fiz com a desenvoltura que meu sócia pedia, cobrindo a Igreja de Pampulha de curvas variadas, e a marquise da Casa do Baile a se desenvolver, também em curvas, pela margem da pequena ilha. Era o protesto pretendido que o ambiente em que vivia exaltava com suas praias brancas, suas montanhas monumentais, suas velhas igrejas barrocas, suas belas mulheres bronzeadas.

Alguns, ainda presos às limitações funcionalistas da época, tentaram criticar Pampulha, mas se tratava de obra tão correta e criativa que justifica o comentário, já mencionado aqui, do meu colega francês, DeRoche: ‘Pampulha foi o grande entusiasmo da minha geração’. (NIEMEYER, 1998. p.261-262)

O Conjunto Moderno da Pampulha foi reconhecido pela UNESCO como Patrimônio da Humanidade em 17 de julho de 2016, pela excelência de seu projeto, especialmente pelo desenho integrado dos edifícios e da paisagem, conforme enfatizado pelos técnicos da UNESCO que avaliaram o dossiê de candidatura. Acreditamos que uma análise do Projeto Pampulha seja bastante pertinente em evento que discute o projeto arquitetônico, mesmo porque suas lições são importantes não apenas por serem seminais para o modernismo brasileiro e para as estratégias subsequentes de projeto adotadas pelos arquitetos brasileiros nas décadas que se seguiram, mas por seus princípios muitas vezes hoje esquecidos.

O texto que apresentamos a seguir, extraído em parte do Dossiê apresentado à UNESCO e cuja parte técnica foi coordenada por nós, explicita essas estratégias projetuais e reitera sua importância.

1. O CONJUNTO URBANO E PAISAGÍSTICO DA PAMPULHA

O Conjunto Moderno da Pampulha é conformado por uma situação paisagística que agrega cinco edifícios articulados em torno do espelho d’água de um lago urbano artificial, como resultado integrado do gênio criador dos principais nomes brasileiros das artes e arquitetura no século XX. O conjunto inclui a Igreja de São Francisco de Assis, o Cassino (atual Museu de Arte da Pampulha), a Casa do Baile (atual Centro de Referência em Urbanismo, Arquitetura e Design de Belo Horizonte) e o late Golfe Clube (hoje late Tênis Clube), construídos quase simultaneamente entre 1942 e 1943, e a residência de Juscelino Kubitschek (atual Casa Kubitschek), esta construída em 1943 e retirada da core zone de proteção na decisão da UNESCO, não por uma questão de qualidade, mas por sua posição fora da orla e por não se tratar de edifício público (quando foi projetada). Completava o projeto original um hotel, que não chegou a ser construído, mas cuja posição também evidencia sua relação com os demais.

O Conjunto Moderno é concebido de forma a gerar uma “obra de arte total”, integrando as obras de arte aos edifícios e estes à paisagem. Por sua forma, implantação e tratamento paisagístico, o grande espelho d’água da lagoa da Pampulha funciona como elemento articulador dos edifícios, reforçando as relações visuais que estabelecem entre si. Embora cada edifício, em si, já apresente atributos especiais que lhe confira um lugar especial na historiografia da arquitetura moderna, a sua reunião em um conjunto coeso e de forte identidade, potencializa as qualidades individuais e faz com que sua força criativa e cênica seja ainda mais perceptível.

A primeira questão a ser abordada na análise do conjunto se refere à relação entre os edifícios e a Paisagem. O espelho d’água é fruto do represamento de vários córregos em uma região rural, nos arredores do Núcleo Central da Cidade de Belo Horizonte, portanto uma paisagem ainda virgem que começava a ser alterada pela ação humana, mas que conservava suas características de grandes espaços abertos e verdes e, a partir de então, com uma presença marcante do elemento água. O represamento fez surgir, na geografia local, uma gama de diferenciadas situações paisagísticas, tais como promontórios, penínsulas, pequenas baías, ilhotas, margens planas e escarpadas, diferentes relações entre vegetação e águas, perímetro curvilíneo e orgânico. A beleza cênica do Conjunto realmente parecia propor um uso mais ligado ao lazer e a contemplação do que a de cinturão agrícola que a princípio lhe era destinada. A visão de um administrador público comprometido com o futuro e de artistas com um forte sentimento nacionalista e de conexão com as vanguardas internacionais fez com que, após a primeira intervenção humana de criação do lago, se impusesse outra, a dos artistas, ensejada pelo aproveitamento das novas riquezas ambientais que então surgiram no local.

A proposta urbanística se integrava aos recursos paisagísticos sob vários aspectos. Em primeiro lugar, pressupunha a criação de âncoras para o local através de equipamentos urbanos de grande poder de atração tais como o cassino (o jogo e as atividades que lhe complementavam eram, à época, no Brasil, importantes elementos de diversão e geração de trabalho) e um clube náutico (para uma cidade não balneária, representava uma importante novidade, o “mar de Minas”), onde, para uma sociedade profundamente religiosa, não poderia faltar o marco sagrado, uma igreja. Em segundo lugar, propunha uma ocupação territorial com características urbanísticas também modernas, incorporando as vanguardas europeias das “cidades jardins”, garantidas pelos recursos de classes sociais mais abastadas que ali teriam uma “residência de campo” ou até mesmo a primeira moradia, em função da consequente afirmação do local como bairro residencial. Garantindo a viabilidade e a coesão desses dois eixos, o lazer e a moradia, apresentava-se um desenho urbano com lotes amplos, de baixa densidade e ocupação, repletos de vegetação nativa associado a um traçado de vias que, na orla do lago, acompanhavam sua sinuosidade e revelava seus atributos, ora dele se aproximando, ora dele

se afastando para gerar os sítios a serem ocupados pelos edifícios de referência. A síntese entre o funcional e o orgânico que viria a caracterizar e distinguir os edifícios que ali se ergueriam, portanto, já começava a se configurar na primeira concepção urbanística.

De maneira similar, a morfologia curvilínea da orla, seria uma inspiração importante para os edifícios e jardins do Conjunto Moderno, conforme reconhecido posteriormente por seus próprios autores: Niemeyer dizia se inspirar nas montanhas e na sensualidade feminina brasileiras para sua obra e Burle Marx buscava sempre o elemento local como fundamento de suas concepções. Não era, no entanto, apenas a morfologia a inspirar os autores de Pampulha. A topologia local trazia fortes indicações quanto a locação dos edifícios: o cassino, principal âncora, em uma aguda e alteada península a se imiscuir em meio às águas; a casa de baile em uma ilha em posição oposta no lago, mas necessariamente próxima, por sua função complementar ao cassino; o clube náutico disposto linearmente ao longo da orla, de forma a potencializar a relação entre transeuntes, lazer, esporte e visão da água; a igreja também em península, mas esta triangular, de forma a gerar um adro; a residência dentro do bairro, com vistas privilegiadas de todos os equipamentos, a mostrar como seria belo morar na Pampulha. Importava ainda, que o intervalo entre os edifícios fosse longo o bastante para animar uma ampla porção do espelho d'água, mas não tão longo que esgarçasse a tessitura da co-presença. A obtenção desse equilíbrio, garantida pelas visadas cruzadas que se obtém a partir de cada um dos edifícios referenciais da orla, se apresenta como uma das principais virtudes do Conjunto. Aqui Oscar Niemeyer também adota um princípio contextualista, diferente das intervenções modernas, as quais muitas vezes negam seu entorno ou a ele se opõem. A abordagem de Niemeyer não apenas tem o cuidado de assentar os edifícios cuidadosamente em relação a visadas e situações topográficas, como a estabelecer um diálogo formal com essas situações, o que se revela, por exemplo, na forma circular do restaurante do Cassino.

Finalmente, quanto à paisagem, as cumeadas que delimitam o Conjunto Moderno e lhe dão uma forte sensação de unidade estão também próximas o bastante para que não se disperse a visão, sem, no entanto, retirar a sua dimensão urbana mais extensa. As encostas que descem desse perfil topograficamente superior são suaves e repletas de vegetação, o que auxilia também a criar a forte sensação de unidade e o caráter bucólico observado no local.

A ideia de conjunto, no entanto, não se esgota nas suas relações com a paisagem. Há também uma atitude projetual e uma coerência formal que cria relações entre os edifícios, jardins e obras de arte que, a despeito de uma grande variedade de soluções formais, cria uma unidade facilmente perceptível e gera significados integrados, os quais, por sua força, permanecem através dos tempos.

A atitude projetual se revela na proposição de uma arquitetura eminentemente brasileira, a um só tempo modernizante quanto aos modos de morar e viver as cidades, inovadora com relação ao cenário mundial da arquitetura - mas ao mesmo tempo referenciada na história do país - e na busca da obra de arte total, onde se integrariam paisagem, jardins, murais e esculturas. Os significados por ela gerados são reconhecidos como um momento fundante da cultura do país, associado a um sentimento de orgulho nacional, pelo reconhecimento social de que ali se fazia algo inovador e transformador.

As obras de arte se apresentam, em sua maioria, como elementos indissociáveis dos edifícios, integrando-se a eles e sendo, inclusive, responsáveis pela sua expressão plena. São especialmente duas as vertentes de obras de arte integradas: os murais com a expressão moderna de Candido Portinari em composição harmônica com os edifícios e a azulejaria, responsável pela leveza visual dos elementos de vedação e pela ligação com a tradição edilícia brasileira.

A intensa pesquisa de soluções arquitetônicas e estruturais – explorando de maneira diversa, em cada edifício, formas e materiais – caracteriza o Conjunto. O vocabulário construtivo e formal proposto por Le Corbusier – lajes planas, panos de vidro, esqueleto estrutural independente e liberdade de composição de plantas e fachadas – foi ali não apenas explorado, mas desafiado a encontrar, em um clima e um ambiente até então estranhos ao estilo internacional, soluções criativas, em formas mais livres e adaptadas àquele bucólico cenário. Os volumes em forma livre, os panos de vidro, a “ossatura” independente e a planta livre, no Cassino; assim como a laje da Casa do Baile, como a emoldurar o lago, espalhando-se sobre sua vista e criando a ilusão de que o abraça, são exemplos dessa inovação e da criatividade com que os seus idealizadores trataram os problemas formais, oferecendo magistrais soluções, inclusive quanto à integração das artes e técnicas, as quais relativizaram a sua expressividade própria em prol de uma leitura integrada. Tal visão é confirmada pela interpretação de Carlos Eduardo Comas:

A diferenciação compositiva, material e significativa dos edifícios da Pampulha é uma demonstração contundente – porque territorialmente condensada – da versatilidade de um número limitado de elementos e princípios formais. A inegável unidade estilística não exclui a variedade da manifestação singular, que se legitima mais por sua correspondência com programas de natureza diferente que com características de situação. A singularidade se acentua, no mais extraordinário dos programas, pela eleição de um sistema estrutural especial, que não se enquadra na regra do esqueleto independente: declaração de riqueza de meios técnicos, mas também da racionalidade de relacionar de relativizar a regra frente às circunstâncias múltiplas do século. (COMAS, 2000, p. 130)

Os edifícios públicos foram implantados em posições adjacentes ao lago, entre este e a avenida perimetral, visando enfatizar suas relações recíprocas e atribuir a eles o destaque desejado. Dentre as cinco obras do Conjunto Moderno da Pampulha, a única exceção a essa regra é a Residência Kubitschek (à época de propriedade particular), que ocupa um dos lotes residenciais do novo bairro criado para complementar o Projeto Pampulha, a um só tempo novo vetor de crescimento da cidade de Belo Horizonte e arauto de novas formas de urbanização e de novos modos de morar. A Residência destinada ao próprio prefeito que idealizara e construíra o Conjunto Moderno, apresentava-se como indutora e exemplo da ocupação desejada para o local, enquanto os edifícios públicos têm o papel de âncoras, necessárias à atração do novo sítio.

O paisagismo inovador proposto por Burle Marx baseia-se no tratamento naturalista, com rica e harmônica riqueza cromática, recriando plasticamente a natureza e utilizando espécimes da flora, as quais mesmo não sendo estritamente nativas do local, são representativas da riqueza vegetal brasileira. Burle Marx se notabiliza, ainda, pelo intenso diálogo promovido entre os edifícios e a vegetação, entre o volume construído e a “volumetria paisagística”, marcados pela utilização de espécies da flora regional, com preferência por plantas de baixo porte, a fim de destacar cada edifício. Raro nas obras modernas no restante do mundo, essa comunhão entre arquitetura e paisagismo tornou-se frequente no Brasil a partir dos projetos dos jardins da Pampulha. O próprio Burle Marx faria nos anos seguintes jardins emblemáticos e mundialmente consagrados como o do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1955), o do Parque do Flamengo (Rio de Janeiro, 1961) e o Eixo Monumental de Brasília (1960). Sua obra abriu as portas para os jardins subseqüentes do movimento moderno após a década de 1940, em vertentes ligadas ao tratamento da paisagem como obra de arte (como, por exemplo, os jardins de Carl Theodor Sorensen, Geoffrey Jellicoe e Carlo Scarpa) ou quanto à utilização de espécimes locais (como em alguns jardins de Luis Barragán).

2. OS EDIFÍCIOS, JARDINS E OBRAS DE ARTE DO CONJUNTO

O Cassino, 1940 (atual Museu de Arte da Pampulha)

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

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

Além de seu destaque em relação ao Conjunto, dado por sua implantação em terreno mais elevado, o Cassino é o edifício que apresenta a mais clara filiação aos princípios corbusianos, com sua estrutura independente em concreto, planta e fachadas livres, moduladas pela estrutura, a qual surge como a própria expressão formal do edifício, também um importante princípio moderno. Para Kenneth Frampton, o Cassino é a obra prima do arquiteto:

Niemeyer reinterpreta aqui a noção corbusiana de uma *promenade architecturale* numa composição espacial de notável equilíbrio e vivacidade. Era um edifício narrativo em todos os aspectos, desde o acolhedor salão de pé-direito duplo às rampas brilhantes subindo ao pavimento de jogos; dos corredores elípticos levando ao restaurante ao engenhoso acesso de bastidores à pista de dança; em suma, uma *promenade* explícita.

O edifício se assenta sobre a mais afilada e elevada península do lago. De forma a ressaltar a sua importância, se posta ao final do percurso ajardinado em elevação que leva à sua entrada. A *promenade* proposta por Burle Marx que, em auge levava ao *gran finale* do Cassino, é formada por massas - herbáceas e arbustivas predominantemente - feitas para serem vistas em elevação e em sequência, desde a chegada da via pública. Em meio a elas, em depressão natural do terreno, situa-se o pequeno lago, o qual apresenta uma nova possibilidade visual, quando visto de cima.

A composição arquitetural do edifício se dá a partir do diálogo de três blocos que revelam, a partir de sua forma e fechamento, as funções que abrigam. O bloco principal, por onde se entra, é conformado pelo volume prismático regular do salão de jogos que se apresenta como uma caixa de vidro à qual se sobrepõe uma massa construída e recortada, com rampas ligando internamente os diferentes níveis. Esses grandes painéis envidraçados proporcionam alta integração visual entre interior e exterior, evidenciando, com a colunata em primeiro plano, a independência da "ossatura" em concreto armado em relação aos elementos de vedação, estratégia adotada para revelar a sua expressão estrutural, tão cara ao funcionalismo de então. Explora-se, em sua fachada e em seu interior, o ritmo dos intervalos regulares entre as colunas e a transparência do vidro - o que passa a ser possível graças a esse "esqueleto" independente. Alvenaria e vidro formam um jogo de quadros retangulares de 5 x 6 metros, somente rompido nos outros volumes que compõem o projeto, bem como na marquise em forma livre na entrada.

Do térreo, chega-se ao salão de jogos e à boate percorrendo uma rampa escultural. Destacando-se, solta, no amplo salão de pé-direito duplo, essa rampa é o principal

elemento plástico do ambiente, articulando o nível de acesso ao edifício, o salão de danças intermediário e o mezanino. Esse grande salão, espaço principal do edifício, possui uma parede revestida de espelhos à direita, que oculta partes de serviço (banheiros e cozinha, esta última desativada) e reflete a paisagem do lago, já que a face oposta é inteiramente envidraçada. O corpo curvilíneo e translúcido que abriga a boate, denominada grill-room, associa-se a esse volume por meio do patamar intermediário da rampa. Neste ambiente, os brises-soleil se localizam na parte interna do salão e são revestidos com estofamento em couro, acumulando também a função de rebatedores acústicos, em uma solução inédita. No encontro do prisma retangular do salão com o volume curvo, destaca-se a engenhosa solução volumétrica que resultou na junção harmoniosa de volumes díspares, onde se situa uma escada envolta em superfícies envidraçadas.

No volume lateral anexo ao retangular, situam-se a área de serviço e os banheiros. Seu segundo pavimento, originalmente ocupado por cozinha, atualmente destina-se à área administrativa.

As superfícies de fechamento seguem o padrão adotado para os outros prédios do conjunto, acentuando o contraste entre as partes opacas, geralmente revestidas por pastilhas de porcelana e as áreas envidraçadas, que no caso do cassino são basicamente de três tipos.

Casa do Baile, 1940 (atual Centro de Referência em Urbanismo, Arquitetura e Design)

A Casa do Baile foi concebida como equipamento urbano complementar e alternativo ao Cassino: ali também haveria um restaurante, haveria bailes e shows, mas destinava-se a um público que não seria atraído pelo jogo, mas apenas pelos encantos e vida da nova região de Belo Horizonte. Talvez para acentuar essa distinção a Casa do Baile foi concebida de forma bastante diversa. Diferentemente do edifício do Cassino, a Casa do Baile não conta com materiais de acabamento tão nobres e luxuosos, destacando-se por sua singeleza, graça e simplicidade. Também em relação à sua situação paisagística, ela se difere por implantar-se em ilha exclusiva, rente ao espelho d'água. O pequeno "tambor" de azulejo e vidro presta reverência à paisagem, com sua marquise em forma livre que emoldura a visada do espelho d'água. Toda a área externa oferece-se à rua, de maneira propositalmente menos cerimoniosa que o Cassino e a ela se integra através da calçada portuguesa que aparece em toda a área externa, antes, ao longo de toda a porção frontal do terreno, e depois da ponte, reforçando o caráter público do espaço.

Em função da exigüidade e das funções destinadas às áreas externas, os jardins teriam que compartilhar seu espaço com a festa. A sua concepção é, portanto, minimalista, mas nele se destaca o diálogo com a água, a qual circunda o conjunto. A riqueza da concepção se dá nesse diálogo com a água em suas diversas formas,

como moldura para o espelho d'água, como a natureza brejosa do local ou até mesmo por transparência, em canteiros aquáticos e subaquáticos.

Sua organização espacial se define a partir de duas circunferências internamente secantes, que geram o volume principal, engenhosa solução que oculta no espaço entre os dois círculos os ambientes de cozinha e toaletes. Da laje de cobertura do espaço interno desprende-se uma marquise sinuosa, que acompanha os limites da ilha e emoldura o espelho d'água visível ao fundo, gerando um espaço externo cenográfico, singular, que reverencia a paisagem e que bem expressa o ideal nietzschiano da forma livre. No limite interno da ilha, definido pela marquise que, a um só tempo, separa e integra água e solo, abre-se o largo também propício ao baile, posto que na extremidade da marquise oposta ao tambor também se apresenta um pequeno palco.

A expressão estrutural do edifício é marcada pela leveza do conjunto, não só pelo vão livre interno (19,5 metros de diâmetro vencidos por uma grelha de concreto com 40 cm de altura), mas também pela integração entre pilares externos e marquise, formando um todo entre si e com o bloco principal (com 3,5 metros de largura, pilares a cada 4 metros que suportam vigas transversais, com altura final correspondente aos 40 cm da grelha interna).

A alvenaria é revestida de azulejos seguindo o mesmo padrão do Cassino e do late Clube, com aberturas contínuas em elemento vazado ("cobogós"), o qual, no alto, promove simultaneamente a ventilação e o devido resguardo dos cômodos de apoio e serviços. A utilização de novos artefatos como o cobogó demonstra a preocupação da arquitetura moderna brasileira com a adequabilidade ao clima, enquanto o azulejo remeteria às nossas tradições de origem portuguesa, mas também bastante "aclimatadas" na medida em que além de se constituir como proteção de muros contra a umidade, também se apresentaram como uma opção estética da arquitetura colonial brasileira, notadamente nas cidades litorâneas do Nordeste Brasileiro. A combinação de ambos na Casa do Baile é um bom exemplo da ligação entre tradição e futuro pretendida pelos arquitetos ligados ao movimento moderno nacional, expressando uma particularidade da arquitetura moderna dos trópicos.

late Golfe Clube, 1940 (Atual late Tênis Clube)

O late Golfe Clube, hoje late Tênis Clube, foi concebido como o equipamento público de lazer e esportes da população. Seus dois pilares seriam o golfe (que nunca veio a ser implantado) e o iatismo, aproveitando o potencial náutico do espelho d'água. Nos anos sessenta do Século XX, o clube viria a ser privatizado.

O edifício se implanta às margens do lago e com ele cria vínculos não só pela garagem de barcos que abriga a água em seu pilotis, mas também por se apresentar

como uma grande embarcação às suas margens, intencionalidade revelada pelo deck á guisa de proa e o elemento vertical que o adorna, como se fora um mastro para velas. Este edifício de linhas sóbrias explora, ainda, diversos elementos do vocabulário plástico moderno: rampas, panos envidraçados, brises-soleil “janelas em fita”. Apresenta também obras de arte integradas à arquitetura, de autoria de Cândido Portinari e Roberto Burle Marx (painel e paisagismo), entre outros.

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 e a vela. As competições eram bem divulgadas pela imprensa e certamente serviam de incentivo indutor para a promoção da Pampulha como sofisticado espaço de lazer.

Os jardins do late Clube foram concebidos em relação consorciada com as atividades de lazer e esportivas, embora à esquerda da sede, eles tivessem uma função mais contemplativa. A estratégia compositiva mostra uma predominância de massas lineares, ao longo da ampla testada do terreno, de forma a sugerir os limites entre vias de circulação e clube, mas com permeabilidade visual. Havia também, na parte mediana do terreno, amplo jardim de convívio, no qual seria possível avistar os outros prédios e jardins do conjunto. Nas porções adjacentes ao edifício-sede, abriam-se as perspectivas visuais para a fruição deste. Infelizmente nada mais resta da sua implantação original, a não ser a documentação de época, fonte para uma possível e necessária restauração.

A solução arquitetônica para abrigar esse programa se dá através de um prisma puro suspenso do chão, sobre pilotis, com ocupação parcial em seu pavimento térreo, recuado em relação ao bloco superior. O que o diferencia de outras soluções modernas convencionais é que o bloco retangular apresenta uma cobertura notável, o “telhado borboleta”, e possui em torno de si uma plataforma descoberta, ampla e leve, que avança sobre as águas, formando a garagem de barcos, e acima dela o terraço, de onde se tem uma bela vista da lagoa. Com uma sutil “dobra” numa extremidade, parte da plataforma se transforma numa rampa, independente do prisma que define o edifício e cuja diagonal estabelece composição harmônica com o desenho da cobertura. Sob o grande prisma superior, os espaços internos são resolvidos em “formas livres”, tão caras ao arquiteto. O grande bloco abriga, no segundo pavimento, o salão social, principal ambiente interno do projeto, o qual explora o pé-direito variável criado pela cobertura. Desse salão de festas, é possível a fruição visual da lagoa, graças ao pano de vidro; a ventilação protegida da insolação mais forte, pelo brise-soleil; a integração interior-exterior, uma vez que o salão se prolonga visualmente até o terraço-varanda. Nesse grande ambiente, as telas “Espantalho”, de Cândido Portinari, e “O esporte”, de Roberto Burle Marx, se integram à arquitetura para conformar as separações entre os ambientes internos.

A expressão estrutural do edifício segue a retórica modernista do deslocamento dos pilares em relação à fachada para conferir leveza aos volumes, leveza esta, no entanto, obtida não apenas por esse artifício retórico, mas também graças a uma série de detalhes estruturais como mísulas, balanços, estreitamento de perfis de vigas ou a seção oval dos pilares (30 x 60 cm).

Ao mesmo tempo em que protege da incidência do sol, o brise-soleil, com partes móveis e fixas, é aqui explorado como volume, elemento ondulado na fachada voltada para as piscinas, permitindo também a vista da paisagem e a passagem para o avarandado lateral.

A solução de revestimentos é também adequada à expressividade da forma, sendo as empenas cegas, elementos mais pesados, e os bordos volumétricos, responsáveis pela definição do prisma, revestidos em granito, enquanto os volumes “soltos”, para ganhar autonomia, são trabalhados em azulejos, iguais aos do Cassino e da Casa do Baile.

Igreja de São Francisco de Assis, 1940

A Igreja dedicada a São Francisco de Assis exhibe, com sua solução arquitetônica inventiva e original, diversas possíveis associações: a da estrutura com a arquitetura, a desta com as artes plásticas e a do movimento moderno com o barroco mineiro.

Dentre as obras do conjunto arquitetônico da Pampulha, a Igreja – para o historiador da arquitetura Yves Bruand a obra prima do conjunto – é a que melhor representa o casamento entre arquitetura e estrutura: como seus elementos arquitetônicos ganham forma com a própria estrutura em concreto armado, uma vez concluída a estrutura, estaria presente a arquitetura. Nesse projeto, o concreto armado foi intensamente explorado em suas potencialidades plásticas e estruturais. As estruturas em “casca” de concreto vinham sendo usadas, havia algum tempo, em programas arquitetônicos diversos – tais como galpões industriais e hangares – mas foi na Pampulha que essa solução foi empregada para compor um espaço destinado ao culto religioso.

O edifício se implanta em península larga, em meio a um grande jardim projetado por Burle Marx, dividido em duas glebas por uma rua tangente à sua fachada, ornada pelo painel de azulejos de Candido Portinari. Essa situação, aliada ao rito canônico de se voltar a porta dos templos ao sol nascente, explica a curiosa orientação da Igreja, voltada para a lagoa e não para a rua. A gleba onde se encontra a Igreja recebe vegetação de menor porte de modo a emoldurar a igreja e propor o lago, enquanto a outra gleba se apresenta como um grande parque, com 107 espécies, entre árvores (ficus, quaresmeiras, mangueiras, dentre outras), arbustos e forrações. O entorno da Igreja celebra a rosa como tema (onze espécies distribuídas em canteiros amebóides) que fazem referências aos santos do catolicismo

e a símbolos medievais (conforme memória descritiva). Os jardins do entorno da Igreja foram recuperados enquanto dos outros, a montante, só restam as árvores da concepção original.

A Igreja é composta de uma seqüência de cinco “casca” articuladas, com diferentes alturas, sendo a maior, independente e de seção variável, a que define a nave. Ela se encaixa, em sua face menor, sob outra abóbada, que abriga o altar-mor. Entre as duas, graças à forma desse “encaixe”, uma abertura projeta luz sobre o afresco ao fundo. A cobertura do altar funde-se às outras três, menores, que abrigavam originalmente a Capela do Santíssimo Sacramento, à esquerda do altar, e a sacristia, do lado oposto. Inúmeras vezes, o arquiteto atribuiu inspiração dos traços às curvas presentes nas igrejas coloniais brasileiras.

Das capelas e igrejas coloniais, o templo da Pampulha extrai referências do programa arquitetônico tradicional, com adro cruzeiro, campanário, átrio, coro, nave, púlpito, arco cruzeiro, altar mor e sacristia, mas os reinterpreta à luz das novas possibilidades trazidas pelo movimento moderno e das convicções criativas de Oscar Niemeyer, um ateu e comunista, mas dotado de um grande sentimento relativo à emoção do sagrado.

O acesso à igreja se faz pelo adro entre o lago e o edifício, referenciado pelo cruzeiro isolado da edificação e pelo campanário, tronco de pirâmide invertido, fechado em duas faces e provido de treliça de madeira nas outras duas, vazadas. É a partir desse adro que se oferece a marquise inclinada, apoiada em delgadas colunas de ferro em “V”, uma novidade moderna, mas que tem a função de ligar o corpo principal do templo à torre sineira e de proporcionar uma transição entre exterior e interior que se prolonga no átrio, sob o coro. Nesta transição, por sobre a marquise, na portada principal, são utilizados brises-soleil que remetem aos fechamentos treliçados das igrejas barrocas e que também funcionam como protetores solares e filtro do excesso de luz, resguardando o interior e lhe conferindo silêncio. A portada principal é, portanto, envidraçada só até a altura da linha dos brises, mas o suficiente para proporcionar integração visual com a lagoa, para onde se abre a nave.

A inclinação da cobertura em casca parabólica em direção ao altar, tanto em planta quanto em elevação, acentuam o efeito de perspectiva e preparam o olhar para o altar mor, encerrado pelo grande painel de Cândido Portinari. Este é valorizado pela iluminação que penetra pelo desvão entre as duas coberturas, o qual, por sua vez, também remete ao nosso tradicional arco-cruzeiro. À esquerda temos a sacristia que se conecta por circulação atrás do altar a uma capela lateral, hoje utilizada como receptivo turístico.

O ideal barroco de “obra de arte total” é aqui também resgatado, através da integração entre espaço e obras de arte. Da fachada voltada para a via pública,

contempla-se um painel de azulejos, mais comuns justamente nas ordens franciscanas, em que Portinari retrata São Francisco, repetidas vezes, sempre cercado por animais, além de algumas outras figuras sacras, num fundo em que peixes e pássaros se repetem formando um mosaico. A integração dessa obra pictórica à arquitetônica é tamanha que fica difícil imaginar a Igreja recebendo outro tratamento nessa parede cega, cuja função ordinária, de mera vedação, torna-se valorizada pela de suporte ao painel artístico. Em toda a pequena península que abriga a igreja, espalham-se os jardins projetados por Burle Marx.

A expressão estrutural da Igreja é a própria arquitetura, como convinha ao gosto moderno. Com as novas possibilidades ofertadas pela tecnologia, Oscar Niemeyer projetou um edifício reconhecido pela vanguarda e ousadia das formas. Embora a estrutura parta da ideia das estruturas em casca, no entanto, para obter os efeitos plásticos e espaciais pretendidos, a pureza estrutural dessas soluções teve de se submeter a uma série de artifícios para o suporte de cargas concentradas (como o coro e o apoio da abóbada do altar mor). As soluções de cálculo para obter esses efeitos fazem parte da engenhosidade da sua concepção e o esmero para se chegar às curvas pretendidas por Niemeyer deve-se ao engenheiro Joaquim Cardozo, que, por soluções como esta, se tornou um dos grandes nomes da engenharia ligados à tecnologia do concreto armado.

Muitos elementos existentes na composição arquitetônica da Igreja de São Francisco de Assis fazem alusão às tradições da arquitetura religiosa mineira e franciscana. No entanto, seu desenho inusitado e inovador acabou por sobressair às referências de religiosidade e seus elementos sacros tradicionais, gerando incompreensão que provocou o adiamento de sua sagração pela Igreja Católica – e conseqüentemente sua abertura ao público – por vários anos.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da análise descritiva das obras, conseguimos compreender o valor da arquitetura da Pampulha em alguns princípios atemporais da Arquitetura como estreita coerência entre forma e conteúdo, estruturação ordenada do espaço visando a busca de experiências sinestésicas e significados especiais, além de outros valores ligados ao tempo em que se edificaram, quando foram vanguarda no Brasil e no mundo e materializadores dos anseios de um país que buscava sua autenticidade cultural e sua expressão identitária.

Pampulha representa a força do projeto arquitetônico na criação de um mundo a um só tempo novo, mas extremamente coerente com seu tempo histórico, passado que continua presente.

4. AGRADECIMENTOS

O autor agradece a colaboração de toda a equipe responsável pela pesquisa e logística de montagem do Dossiê de Candidatura da Pampulha, entre os anos de 2014 e 2016, especialmente à arquiteta Luciana Rocha Feres, coordenadora geral da candidatura, por parte da Prefeitura de Belo Horizonte.

5. REFERÊNCIAS

- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CARSALADE, Flávio. *Pampulha*. Belo Horizonte: Conceito, 2007. 94 p. (Col. BH A cidade de cada um, v. 10)
- CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- COMAS, Carlos Eduardo. *Pampulha e a Arquitetura Moderna Brasileira*. In: FINGERUT, Sílvia e CASTRO, Mariângela. *Igreja da Pampulha: restauro e reflexões*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. *O encanto da contradição. Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n. 004.06, Vitruvius, set. 2000 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.004/985>> visitado em 7 de agosto de 2014.
- DOSSIÊ de candidatura do Conjunto Moderno da Pampulha a Patrimônio da Humanidade. Belo Horizonte: PBH, 2016.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GOODWIN, Philip. *Brazil Builds*. New York: Museum of Modern Art, 1943.
- KUBITSCHECK, Juscelino. *Porque construí Brasília*. Rio de Janeiro: Block, 1975.
- MACEDO, Danilo Matoso. *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955*. Brasília: Câmara dos Deputados, 2008.
- NIEMEYER, Oscar. "A forma na arquitetura". In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *As curvas do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Revan, 1998
- _____. *A forma na arquitetura*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.