

4

EDIFÍCIO E PRAÇA:

*A arquitetura mineira e
universal de Raphael Hardy Filho
no edifício sede do IPSEMG
em Belo Horizonte*

Flavio de Lemos Carsalade¹

Tiago de Castro Hardy²

A Belo Horizonte do final dos anos 1950, início dos anos 1960, passava por um momento de ebulição. Não que a efervescência não fosse a tônica da cidade que nascera para ser moderna e que sempre se vestia para o futuro; não que os arquitetos que aqui trabalhavam não tivessem sempre um compromisso com as vanguardas, desde que os neoclássicos e os neogóticos foram substituídos pelo art déco, ou seja, imediatamente após o momento inicial da inauguração da Nova Capital. Tratava-se, então, de um novo tipo de movimento propiciado pela fundação da Escola de Arquitetura da cidade, em 1930 (em 1949 incorporada à UMG, depois UFMG) e pela afirmação plena do Movimento Moderno da Arquitetura na cidade de Belo Horizonte. Nos idos de 1950-1960, uma nova geração de arquitetos em

Belo Horizonte superaria definitivamente a arquitetura racionalista derivada da aplicação do art-decô em edifícios verticais ou dos exemplares protomodernos que timidamente ensaiavam o salto completo ao futuro proposto pelos seus colegas europeus, que já vinha se afirmando no Brasil notadamente através da escola carioca.

Belo Horizonte já tivera a lição do mestre Oscar Niemeyer (1907-2012) no Conjunto da Pampulha, inaugurado em 1943 e considerado como berço da arquitetura moderna brasileira, mas apenas a partir da década de 1950 o movimento foi se afirmando principalmente nas residências que passaram a ser construídas nos dois bairros novos da cidade. Referimo-nos à Pampulha – que passava finalmente a ser ocupada –

¹ UFMG. Arquiteto, Doutor em Arquitetura e Urbanismo, Docente da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG - Brasil; Email: flavio.carsalade@terra.com.br

² UFMG. Arquiteto, Mestrando no Programa de Pós Graduação em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável, Belo Horizonte/MG - Brasil; Email: tiagohardy@ufmg.br



FIGURAS POR ORDEM DE APARIÇÃO
DA ESQUERDA PARA DIREITA:

FIGURA 1 – EDIFÍCIO ACAIACA
(LUIZ PINTO COELHO, 1947).
Acervo Flavio Carsalade.

FIGURA 2 – CONJUNTO SULACAP/
SULAMÉRICA (ROBERTO CAPELLO,
1946). FOTO: Autor desconhecido

FIGURA 3 – EDIFÍCIO CLEMENTE
FARIA (ÁLVARO VITAL BRASIL,
1946). Acervo Flavio Carsalade.

e à Cidade Jardim, inaugurada em 1944, mas que nessa década só tivera 7% do seu território com novas construções. Nas duas décadas seguintes, essa taxa na Cidade Jardim aumentaria, respectivamente, para 39% e 22% (CASTRIOTA e PEREIRA, *apud* DPC/FMC, 2013). Em seguida a esse primeiro momento em que as experiências modernistas mais criativas se realizavam nas habitações unifamiliares, elas passaram a se fazer mais presentes nos grandes edifícios a partir da década de 1950, tornando-se mais ousadas em relação aos arranha-céus até então construídos, onde a linguagem arquitetônica ainda não explorava a leveza das grandes fachadas envidraçadas, preferindo uma expressão mais ligada à massa. Isso se verificava no Edifício Acaiaca (Luiz Pinto Coelho, 1947, FIG. 1) ou no Conjunto IAPI (White Lirio da Silva, 1942), ambos com uma composição de fachadas ainda tributária do art-decô ou do protomodernismo, apesar do ensaio importante representado pelo Conjunto Sulacap/ Sulamérica (Roberto Capello, 1946, FIG. 2) que inovava por sua implantação e geometria de fachadas.



FIGURA 4 – EDIFÍCIO HELENA
PASSIG (RAPHAEL HARDY, 1957)
AO LADO DO EDIFÍCIO BEMGE
(OSCAR NIEMEYER, 1953).
Acervo Flavio Carsalade.

Por certo, existiram, antes dos anos 1950, exemplares mais “atrevidos” como o belíssimo Edifício Clemente Faria (Álvaro Vital Brasil, 1946, FIG. 3), mas, nesse caso, tratava-se de um arquiteto paulista vinculado à escola carioca, onde se formara, e que já explorava mais essa nova vertente. Foi novamente com a dupla Juscelino Kubitschek (1902-1976) e Oscar Niemeyer que os novos ventos sopraram com força, dessa vez quando JK assumia o governo do estado de Minas Gerais e novamente convidara ON para projetar alguns prédios públicos, como a nova Biblioteca Pública (1954) e o Colégio Estadual (1954). Por essa época, o arquiteto também projetava, na capital, alguns exemplares referenciais da nova arquitetura como o Edifício JK (1951, embora finalizado anos mais tarde), a sede do Banco Mineiro da Produção (hoje, BEMGE, na Praça Sete, 1953) e o Edifício Niemeyer (1955), na praça mais emblemática da cidade, a Praça da Liberdade. Aliás, também nesse mesmo período e nessa mesma praça, ele propunha a substituição do Palácio da Liberdade por uma grande torre de vidro.

Foram nessas novas águas que beberam alguns dos primeiros egressos da Escola de Arquitetura tais como Raphael Hardy (1917-2005) (que com Shakeaspeare Gomes e Edmundo Bezerril Fontenelle foram os únicos formandos da segunda turma da Escola, em 1937 (sendo que na primeira só formaram seis, dentre eles o já citado Luiz Pinto Coelho, Sylvio de Vasconcellos (1944), Eduardo Mendes Guimarães Jr. (1945) e Cuno Roberto Maurício Lussy (1948), arquitetos cuja produção mais importante se deu exatamente nas décadas de 1950 e 1960 coincidentes com a implantação definitiva dos cânones do movimento moderno na cidade).



FIGURA 5 – EDIFÍCIO MAPE
(SYLVIO DE VASCONCELLOS, 1958).
Acervo Flavio Carsalade.

Esses arquitetos deixaram seu legado mais em obras do que em palavras ou reflexões teóricas, seguindo a linha pragmática dos modernistas que tinha algo de a-histórico por ter rompido com as releituras dos estilos pretéritos e inaugurado um novíssimo repertório formal. Raphael Hardy projetou, dentre outras obras importantes, o Fórum Lafayette (1951), o edifício Helena Passig (1957, FIG. 4), o ginásio do Minas Tênis Clube (1958, já demolido) e a sede do IPSEMG (1965, objeto deste artigo). Eduardo Mendes Guimarães projetou obras emblemáticas como o Edifício da Reitoria da UFMG (1950-1962), o edifício da Escola de Arquitetura da UFMG (1954) e o estádio Governador Magalhães Pinto (1965). Cuno Lussy se notabilizou pelas inovações na arquitetura rural e pela didática de ensino de projeto em arquitetura. Sylvio de Vasconcellos projetou, dentre outras obras notáveis, a sede do Diretório Central dos Estudantes (1953), a Capela do Instituto

Izabela Hendrix (1957), o Edifício MAPE (1958, FIG. 5), e o Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos, ICBEU (1966). Dentre todos esses, foi Sylvio quem nos deixou uma obra escrita de maior volume e cujas reflexões nos ajudam a entender o movimento realizado pelos arquitetos belorizontinos naquele momento. É notório que eles se inspiravam nos cinco pontos corbusianos que, à época, tornaram-se a referência do *esprit nouveau*: a planta livre proporcionada pela estrutura independente que permitia uma diversidade de arranjos internos e flexibilidade; a fachada livre, também resultante da estrutura independente que favorecia as grandes fachadas envidraçadas; presença do espaço térreo liberado, o *pilotis*; o terraço jardim, proporcionado pela cobertura plana e pela melhor tecnologia da impermeabilização; janela em fita, que também diz respeito às grandes fachadas envidraçadas. Além dessas, as reflexões de Sylvio de Vasconcellos, detalham alguns aspectos importantes.

Quanto à sua contribuição para a mudança de costumes da sociedade:

A casa não é mais estanque, fechada ou cúbica, mas acolhedora, aberta e franca. Em consequência muda também a vida familiar, não mais se aceitando as camisolas ou as ceroulas como indumentária caseira, nem o chinelo ou os tamancos. [...] Os quintais perdem sua razão de ser e, cimentados ou ladrilhados, transformam-se em pátios de brincar, de lavar roupa ou mesmo de jogos e piscinas. [...] Os interiores são claros, iluminados fartamente e até em demasia, exigindo o uso de cortinas e, frequentemente, os jardins conjugam-se com a sala de estar (LEMOS 2004, p. 76-77)

Quanto à nova estética, derivada do concretismo, segundo o autor:

Na arquitetura, porém, apareceu Mies van der Rohe, pela primeira vez tratando fundamentalmente o espaço na arquitetura e extraindo dele beleza. Levou o neoplasticismo de duas dimensões de Mondrian, ao volume. E a arquitetura começou a ser ordenação do espaço e não mais decoração em relevo de suas paredes. Paredes lisas, espaços que se interpenetram, vazios, superfícies limpas, de vidro, subdividas por seus suportes. (LEMOS, 2004, p. 329)

Tudo isso, claro, ligado aos avanços da ciência, à beleza da máquina, por meio de um design que extraía beleza da função:

O objeto útil sempre foi belo. Pelo menos sempre foi confeccionado com preocupações plásticas. [...] Não é, pois, novidade a preocupação moderna pelo chamado industrial design. [...] Há sempre um detalhe, uma cor, um pormenor que se sobreleva à função. O objeto, não pode, portanto, ser belo apenas porque funciona. Estas novas ideias alteraram outra vez, profundamente, os conceitos do problema. Reconheceu-se sua complexidade e a indispensável presença, junto ao técnico, do artista. (LEMOS, 2004, p. 367-358)

Pelo exposto, pode-se compreender o esforço dos arquitetos de vanguarda da capital, naquele momento, de engajamento aos novos ventos que sopravam dos países hegemônicos ocidentais e a grande renovação estética e tectônica que então se processava. No entanto, apesar de todas as novidades trazidas por esses ventos, alguns fundamentos arquiteturais permaneceriam imutáveis, especialmente aqueles ligados às propriedades fundamentais dos edifícios relativos à

forma, espaço e ordem, notadamente quanto a seus princípios ordenadores (proporções, escala, eixos, etc.), conforme veremos mais adiante.

Compreendido o contexto do momento, torna-se importante, contudo, antes de procedermos a uma análise específica do Edifício-sede do IPSEMG, uma das obras mestras do arquiteto Raphael Hardy, conhecer um pouco do seu autor e do contexto físico-espacial, o que passaremos a fazer a seguir.

RAPHAEL HARDY, ARQUITETO MODERNISTA... E MINEIRO

Filho de uma viçosense e um belga, (este músico e também arquiteto - diplomado pela academia de Belas Artes de Bruges, Bélgica), foi inscrito por seu pai no curso de arquitetura da UFMG, embora quisesse estudar medicina. Sua ligação com a Escola de Arquitetura, no entanto, vai muito além de sua participação como aluno, mas, sobretudo, como professor, já que por mais de quatro décadas formou dezenas de gerações de arquitetos, influenciando, portanto, a arquitetura mineira e belorizontina não apenas como autor, mas como multiplicador. Mais conhecido como “Professor Hardy”, chegou ao cargo de Diretor da Escola de Arquitetura, além de ter sido orientador na formação de diversos cursos de Arquitetura do Brasil.

Em suas primeiras obras, utilizou o estilo conhecido como de “pradaria”, tendo como referência Frank Lloyd Wright (1867-1959),

mas também se inseriu nas discussões do pré-modernismo nacional, inspiradas por Lúcio Costa (1902-1998), voltadas a uma preocupação com uma cultura eminentemente brasileira. Nesse primeiro momento, as atenções se voltavam para a nossa arquitetura colonial, especialmente a mineira, considerada pelos intelectuais dos anos 1920 como aquela que melhor representava a assimilação nacional dos aportes estrangeiros, à medida que a arquitetura do século XIX no Brasil estaria contaminada pelas matrizes europeias e se trataria, portanto, de uma contribuição espúria e alheia às tradições nacionais. Assim, Hardy, em suas primeiras obras, introduz elementos de nossa arquitetura colonial tais como: a treliça, a telha e a pedra, que vão se repetir em algumas de suas composições arquitetônicas, realçando a tradição cultural brasileira, uma das características da arquitetura moderna do Brasil.

As obras de Raphael Hardy fazem parte da história do Design e da Arquitetura Mineira, podendo ainda serem acrescentadas à lista já previamente apresentada o Cine Pathé, o Hotel Escola Grogotó em Barbacena-MG, o Conjunto Habitacional “Tereza Cristina”, além de vários prédios no hipercentro de Belo Horizonte. Como urbanista, foi planejador e arquiteto das cidades operárias da Usiminas, em Ipatinga/MG (1958/70), a qual teve aprovação total de Lúcio Costa, e da Samarco em Antônio Pereira (1947), essa última com os arquitetos Álvaro Hardy (1942-2005) e Istvan Farkasvolgi, com os quais também projetou e dirigiu as obras do Escritório Parque da Usiminas em Belo Horizonte.

Embora não gostasse de ser chamado de modernista, e sim de “Arquiteto Mineiro”, seus projetos evoluíram juntamente à Arquitetura Moderna do Brasil, assumindo então o papel de divulgadores da Nova Arquitetura em Belo Horizonte. Seu projeto para o antigo Fórum Lafayette é considerado por alguns autores como o “primeiro edifício vertical na área central de Belo Horizonte, vinculado ao movimento moderno brasileiro” (NORONHA, 1999).

PRAÇA DA LIBERDADE E AVENIDA JOÃO PINHEIRO: SÍNTESE ADMINISTRATIVA DA NOVA CAPITAL DOS MINEIROS

A Praça da Liberdade foi concebida no plano de Aarão Reis (1853-1936) como o Centro Cívico da nova capital de Minas Gerais, onde se instalaria a sede do Governo. De fato, ali se implantaram não apenas o Palácio da Liberdade, como também quatro importantes secretarias de estado que lhe conferiram efetivamente um caráter cívico, apesar da sua apropriação histórica de grande área de lazer e sociabilização urbanas, além dos trânsitos burocráticos. Morfológica e topologicamente, a Praça responde a essa importante expressão simbólica, quer pela austeridade de seus prédios governamentais e seus elementos decorativos que celebram a república, quer por sua concepção paisagística que soleniza o Palácio pela alameda de palmeiras em eixo central e seus canteiros e fontes, quer por sua situação urbanística, no ponto topograficamente mais alto de seu entorno, por isso mesmo, mais sacralizado.

Graças a essa situação topológica, todas as grandes avenidas que acorrem à praça ascendem em relação a ela e o fazem em eixos retos e perspectívos. Dentre esses acessos solenes, a avenida João Pinheiro, antiga avenida Liberdade, se configura talvez como a mais importante exatamente por se situar no mesmo eixo da alameda das palmeiras, além do fato de se iniciar na praça Afonso Arinos, concebida no plano inicial da cidade como origem de algumas de suas principais avenidas: Augusto de Lima, Álvares Cabral e da própria João Pinheiro, além de se configurar quase como um portal do Parque Municipal. Por essas razões, a avenida se apresentou, desde o início da implantação da cidade, digna de sua importância, com a construção dos palacetes destinados à residência dos Secretários de Governo. Até o final da década de 1940, graças à presença predominante desses casarões, a avenida

apresentava uma harmonia volumétrica e edilícia bastante íntegra. A partir dessa data, ela foi se diversificando, ainda que com a presença de alguns prédios públicos de baixa altimetria como a sede do DETRAN (Arquiteto Hélio Ferreira Pinto, 1956-59), mas mantendo ainda algumas edificações emblemáticas da origem da avenida, muitas delas adaptadas para equipamentos públicos tais como o Grupo Escolar Afonso Pena, o Arquivo Público Mineiro, o Museu Mineiro, e outros edificadas em períodos posteriores, como a casa de n.º 602, da década de 30, e o conjunto de edificações, das décadas de 1930 e 1940, situadas entre as ruas Timbiras e Aimorés.

À época da construção do Edifício-sede do IPSEMG, tanto a avenida quanto a Praça já se encontravam em processo de verticalização, pressionadas por sua localização privilegiada e pela permissividade dos parâmetros urbanísticos. Embora a avenida mantivesse uma saudável mistura entre edifícios residenciais e de serviços, a postura renovadora da arquitetura moderna e sua despreocupação com a vizinhança – em termos de sua inserção urbana – desconsiderava a pré-existência e se inseria com forte presença verticalizadora. É curioso que o projeto do IPSEMG apresenta uma postura intermediária nessa tendência - compromissada com as vanguardas, mas também atenta ao entorno – conforme passaremos a examinar.

UM EDIFÍCIO EM UMA PRAÇA

Segundo o próprio Raphael Hardy Filho, o edifício do IPSEMG (1960) foi projetado em apenas um final de semana, sendo solicitado pelo então Governador do Estado de Minas Gerais em uma sexta-feira, sendo todos os desenhos entregues na segunda-feira pela manhã, passando imediatamente a receber aprovação total do próprio Governador, sem precisar passar pela prefeitura de Belo Horizonte.

O projeto segue os cinco pontos corbusianos para uma nova arquitetura citados anteriormente, mas não apenas. Ele tem também inspiração em Mies van der Rohe (1886-1969), e sua arquitetura de “pele e osso”. A obra de Mies leva a níveis extremos a ideia de que “menos é mais”. As possibilidades expressivas que deram materialidade ao conceito são baseadas em desenvolvimentos tecnológicos que permitiram a utilização de novos materiais, como o concreto armado, o aço e o vidro – esses dois últimos utilizados com maestria por Mies – mas também na renovação da linguagem arquitetônica que privilegiava a “geometria ideal” - assim cunhada por Simon Unwin (2014) - de base abstrata e idealista. Na verdade, esses dois lados, o tecnológico e a linguagem, são complementares e imbricados - no caso do movimento moderno e, especialmente quanto à vertente mais minimalista do movimento. Exploremos um pouco esses dois eixos.

Quanto ao eixo tecnológico, as novas técnicas construtivas permitiram liberar as vedações de seu papel de sustentação, ao mesmo

tempo que possibilitaram grandes vãos livres com enorme flexibilidade de subdivisões e de funcionalidades. Essas condições se tornavam ainda mais adequadas quando se tratavam de prédios administrativos, sujeitos a uma grande dinâmica de usos e alterações de lay-outs no tempo. As novas tecnologias construtivas também propiciaram a utilização de grandes painéis de vidro, os quais passaram a funcionar como uma espécie de “pele” dos edifícios. Embora as grandes fachadas envidraçadas fossem mais apropriadas para o hemisfério norte por questões ambientais (permitem o “feito estufa” nos interiores submetidos aos rigores do clima temperado), a arquitetura brasileira usou e abusou dessa possibilidade, muitas vezes gerando ambientes internos profundamente impactados pelo calor de nosso clima tropical.

Quanto ao eixo da linguagem, o movimento moderno considerava a si próprio como desgarrado da evolução histórica da arquitetura na medida em que utilizava um vocabulário inédito em suas formas e uma retórica também absolutamente distinta. Enquanto os estilos “históricos” se baseavam antes de tudo na matéria e na presença do ornamento como elemento expressivo, a nova arquitetura celebrava o espaço e uma estética mais ligada aos modos industrializados de produção, baseada em formas puras e na expressividade do design industrial desprovido de ornamentação: a máquina se apresentava como sua grande profeta. Funcionalidade era a palavra de ordem e se tornaram célebres as máximas “a forma segue a função” e a casa como a “máquina de morar” que ilustravam o compromisso dos arquitetos com os novos tempos, iluminados pela ciência, pelo triunfo da Revolução Industrial e pelo compromisso ético de fornecer moradias para as massas e instalações físicas adequadas às novas tipologias e às novas necessidades do homem moderno. Sua retórica era a da beleza abstrata, quase ideal, em que a beleza estaria antes nas proporções e na “verdade” dos materiais e técnicas como uma expressão quase imediata das suas características e propriedades.

Para Sylvio de Vasconcellos, dentro da história evolutiva da arquitetura, a arquitetura modernista comporia o último grupo, o sétimo, assim caracterizado “Arquitetura como espaço e plano” que abrigava tanto o racionalismo de Le Corbusier (baseado na ordenação lógica do espaço, na autonomia quanto ao espaço natural e na coexistência de dois ambientes distintos: o externo-natureza e o interno-casa, onde a natureza é tratada como paisagem vista do interior) – quanto ao organicismo de Frank Lloyd Wright

(cujo fundamento arquitetônico principal seria o da integração com a natureza em harmonização, quase mimetismo). A arquitetura, então, se definiria em planos, sendo o espaço arquitetônico trabalhado quase como único e indiviso, “como no barroco, a matéria não confina nem delimita inteiramente o espaço, mas apenas serve para insinuar volumes espaciais” (VASCONCELLOS, 1983, p. 32). A matéria se restringiria aos planos de duas dimensões, tornando-se quase imaterial, por meio da sua redução ao mínimo dos mínimos em busca de uma meta de retorno ao espaço natural, ponto de partida de toda a arquitetura.

Os elementos compositivos utilizados pelos arquitetos não eram mais, portanto, a massa decorada, a fenestração requintada, a simetria bem apurada e as partes tratadas como coadjuvantes unitários em concerto de vozes, tratava-se agora de privilegiar os elementos compositivos estruturais e geométricos. Assim, em muitas composições se tornam proeminentes as linhas, os planos e os volumes puros (geométricos) que ganham correspondência nas estruturas das esquadrias ou nos balanços de lajes (linhas), na bandeja das lajes de piso ou coberturas ou em paredes “soltas” (planos) e elementos prismáticos contrastantes em jogos volumétricos. Interessava também aos arquitetos a manifestação de leveza em oposição à massividade das arquiteturas pretéritas.

Essa arquitetura quase “imaterial” e “pura” utilizava uma base idealista que, no entanto, estivera sempre presente na história da arquitetura, a qual Unwin (2013) chamou de

“geometria ideal”. Sob esse rótulo, o autor nos mostra que a geometria ideal retrata uma relação do ser humano com a natureza de um modo especial, derivada da necessidade do homem de ordenar o mundo para poder percebê-lo, o que desencadearia uma geometrização não apenas na percepção, mas também na formalização. A geometria ideal é, portanto, a imposição da mente humana à natureza: “o intelecto humano impõe a geometria ideal ao mundo como uma rede, um filtro, uma estrutura de referência” (UNWIN, 2013, p. 149). Tudo isso está na base da geometria cartesiana, a qual parece fazer o homem confundir sua própria criação com a linguagem de Deus. O respaldo matemático – estabilidade por detrás de um mundo tão dinâmico – parece instituir uma perfeição e uma autoridade estética que se oporia ao caos da imprevisibilidade. Uma inspiração platônica perfeitamente coerente com o positivismo do final do Século XIX, início do XX e ao triunfo do método científico. Assim, “os arquitetos usam a geometria ideal para infundir em sua obra uma disciplina e uma harmonia que independem das geometrias orgânicas” (UNWIN, 2013, p. 149).

A “geometria ideal” já estava presente nas obras da antiguidade e permaneceu ao longo de toda a história da arquitetura. A arquitetura grega é célebre pela utilização da proporção áurea em suas linhas reguladoras de composição e essa mesma atitude é

revalorizada na Renascença, em um de seus principais tratados, o de Leon Batista Alberti (1404-1472) – *On the Art of Building in Ten Books* (c. 1450), de onde retiramos o seguinte trecho:

Começemos, portanto, assim: a essência toda da edificação é composta por alinhamentos e estrutura. O objetivo e a finalidade dos alinhamentos consistem em encontrar a maneira correta e infalível de unir e encaixar as linhas e ângulos que definem, e fecham as superfícies da edificação. Por conseguinte, a função e dever dos alinhamentos é prescrever e adequar o local, números exatos, uma escala apropriada e uma ordem graciosa para edifícios inteiros e para cada uma de suas partes constituintes, de modo que a forma e a aparência da edificação possam depender dos alinhamentos propriamente ditos. Tampouco os alinhamentos têm algo a ver com o material, pois são de tal natureza que conseguimos identificar os mesmos alinhamentos em várias edificações diferentes que compartilham a mesma forma, ou seja, quando as partes, bem como a implantação e a ordem, correspondem uma à outra em toda e qualquer linha e ângulo. É perfeitamente possível projetar formas inteiras na mente sem recorrer ao material; basta designar e determinar uma orientação e junção fixas para as diversas linhas e ângulos. Sendo esse o caso, que os alinhamentos sejam o esboço exato e correto, concebido pela mente, composto por linhas e ângulos e aperfeiçoados pelo intelecto desenvolvido e pela imaginação. (UNWIN, 2013, p. 147)

Esses *lineamentos* (*lineamentis*, segundo o original albertiano) - também chamados por alguns autores de “traçados reguladores” - se configurariam, portanto, como a estruturação da composição dos volumes composta por um esquema de linhas e ângulos geometricamente determinados que definem os aspectos do edifício.

O RAPHAEL ALBERTIANO

Neste trabalho buscamos identificar os lineamentos/traçados reguladores existentes no edifício do IPSEMG, sendo importante salientar que se trata de uma prospecção dos autores e não necessariamente uma intenção deliberada do arquiteto Hardy, muito embora alinhamentos sejam uma constante na concepção dos edifícios modernos. Os lineamentos são aqui trabalhados em duas escalas: a do próprio edifício (estas mais prováveis da concepção do arquiteto) e as do contexto onde se insere (pouco comuns

na arquitetura modernista que normalmente apresentam grande autonomia em relação ao entorno e, por isso, mais duvidosas quanto à efetiva intenção do autor).

Quanto à escala do edifício, este é composto, em planta, por duas partes claramente definidas, dois retângulos de proporções distintas, sendo um deles em proporção áurea (“escavado” no centro de sua porção frontal) e outro mais alongado. Em fachada, a composição é tripartida verticalmente: um “pilotis”, que marca a entrada e confere leveza aos volumes superiores; um volume horizontal intermediário (com um recuo em profundidade que sugere uma concavidade/convite à entrada e movimentação a fachada); um volume vertical que interrompe o horizontal, causando uma curiosa ambiguidade no jogo compositivo (um volume horizontal que se interrompe e um vertical que é cortado por uma linha que recompõe, em outro plano o horizontal), todos reforçados por linhas que os dividem e os emolduram. Tal composição de fachadas é percebida pelas visadas que se dão tanto da praça quanto da avenida, apesar da clara diferença de forças das duas, sendo a da praça mais solene e expandida e a da avenida, com maior tensão entre as formas causada pelos movimentos verticais (volume dos elevadores) e horizontais (linhas das lajes).

Em toda a composição, percebe-se também uma movimentação de linhas verticais e horizontais que subdividem as formas como nos quadros de Mondrian (1872-1944) (recurso também usado por Oscar Niemeyer no Edifício

JK). Há também o enquadramento de partes em jogos de quadrados e retângulos, estes definidos fortemente pelas linhas das esquadrias e molduras que, por sua cor branca, destacam-se visualmente. O elemento vertical, por sua vez - e seguindo cânones clássicos -, é encimado por um coroamento também linear que se individualiza pelo recuo do último pavimento e pela presença dos vazados circulares que, ritmicamente, se estendem por toda a barra.

Essa intenção compositiva parece ter levado em conta as duas porções e a forma do terreno, uma mais interiorizada e outra mais relacionada à esquina. Enquanto a mais interiorizada poderia receber um volume mais compacto (em planta), a esquina deveria receber um volume mais delgado que a tornasse mais leve. Essa intenção de leveza da composição é associada não só ao tratamento da esquina, como também aos materiais e elementos compositivos (vidro e lajes delgadas em ligeiro balanço em relação à superfície envidraçada). Nota-se que existe também uma tentativa reiterada de reduzir as dimensões perceptivas dos volumes prismáticos, evitando-se que eles fossem percebidos como volumes atarracados, mas com forte presença dos eixos verticais e horizontais. Assim, o prisma de maior volume é suavizado por seu recuo em relação à praça e à avenida e com um ligeiro avanço do volume que contém os elevadores em relação ao plano da fachada, fazendo com que, na percepção visual que dele se faz a partir

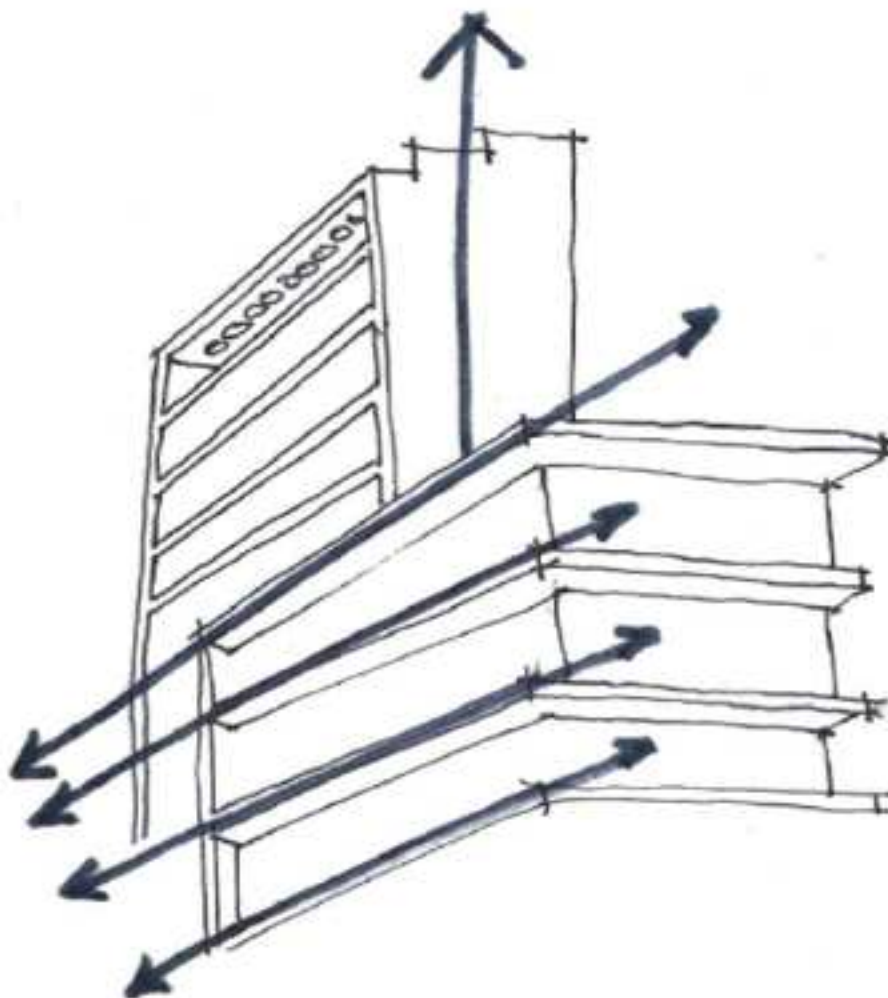


FIGURA 6 – TENSÕES COMPOSITIVAS NA
COMPOSIÇÃO VOLUMÉTRICA DO EDIFÍCIO
DO IPSEMG (Elaborada pelos autores).

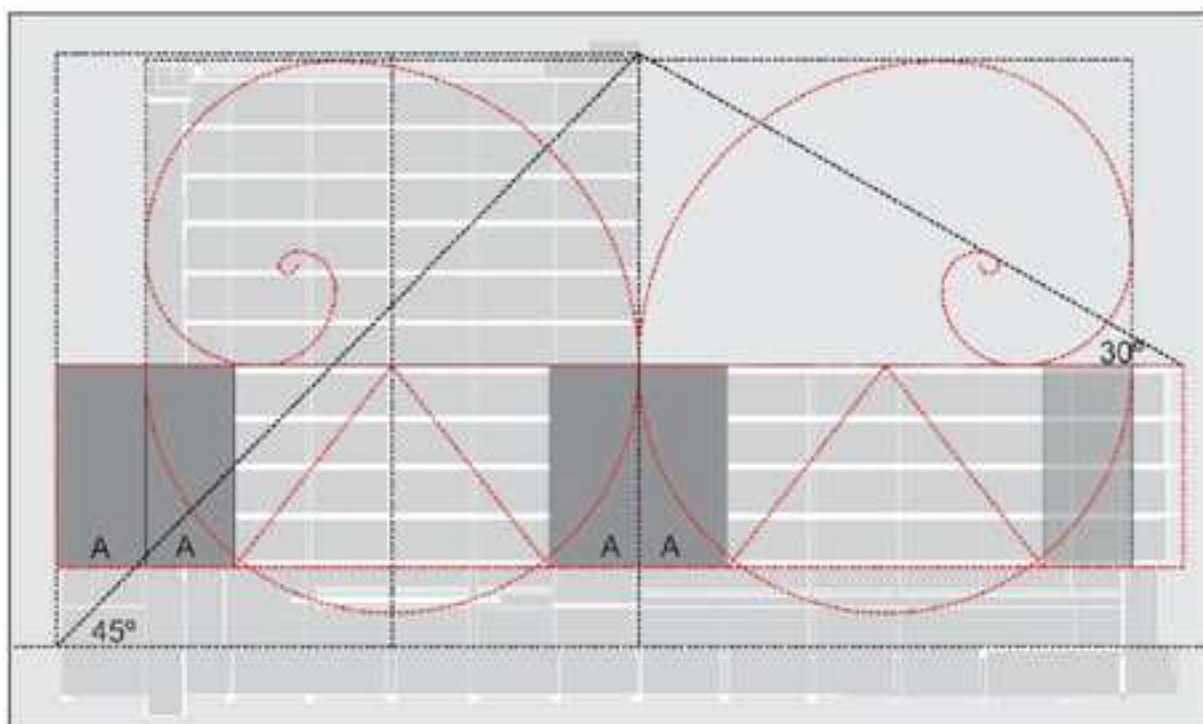


FIGURA 7 – PROPORÇÕES
ÁUREAS E MODULAÇÃO
NA PLANTA DO PAVIMEN-
TO - TIPO DO EDIFÍCIO
DO IPSEMG (Elaborada
pelos autores).

da esquina, ele se constitua em um elemento linear de forte verticalidade que se contrapõe à horizontalidade do volume intermediário (FIG. 6).

Percebe-se, ainda, que Hardy Filho provavelmente utilizou o retângulo áureo para a elaboração das proporções em planta e a estruturação do próprio espaço. As proporções áureas se combinam com uma modulação construtiva (também típica da construção industrializada moderna), gerando eixos com medidas aproximadas de 6x6 metros que determinam os elementos básicos da construção, como a distribuição espacial e a própria estrutura (FIG. 7). A geometria parece fazer parte do processo compositivo da edificação, como resultado de um método conceutivo próximo ao desenho manual, feito em prancheta, com a utilização de esquadros e compasso.

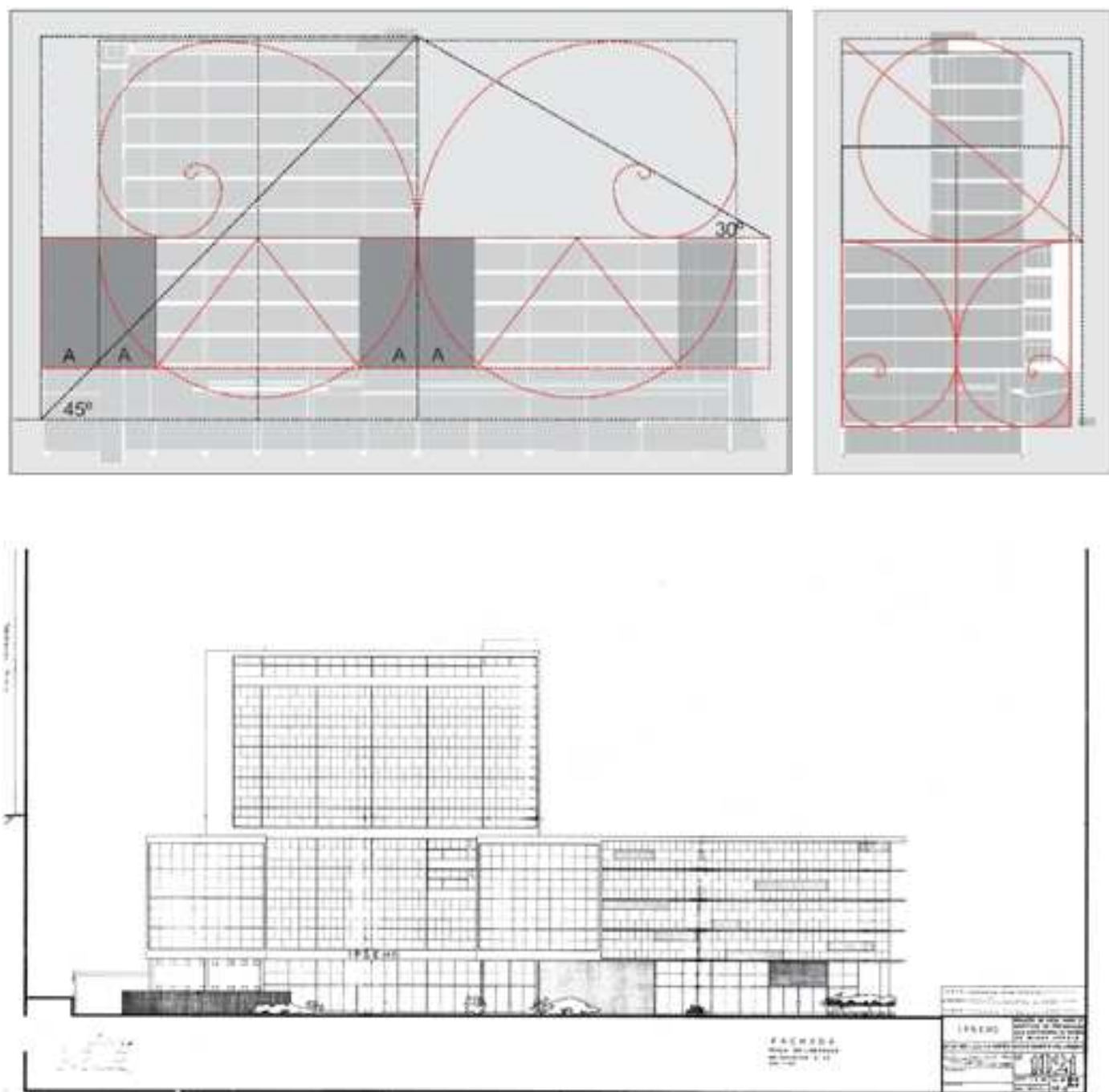


FIGURA 8 – PROPORÇÕES NAS FACHADAS DO EDIFÍCIO DO IPSEMG (Elaborada pelos autores).

A fachada é estruturada a partir da utilização de dois triângulos áureos espelhados. A partir do encontro destes dois retângulos são traçadas linhas com os ângulos notáveis de 30° e 45° (correspondentes às ferramentas usuais de desenho manual, régua T e esquadros) que determinam as alturas dos edifícios, inclusive caixa d'água e elevador. Os volumes que avançam em relação ao edifício são resultado da modulação gerada pelo próprio desenho, conforme se observa em A (FIG. 8).

A altura do volume intermediário do prédio também pode ter sido determinada pela utilização da proporção áurea, que origina a composição dos volumes e retângulos. Além dessas principais relações aqui demonstradas, é possível também se observarem elementos geométricos “puros” na composição arquitetônica do edifício, como círculos, triângulos, retângulos e outros, em uma celebração clara de princípios e formas matemáticas.

Na escala da praça, é notável o lineamento da planta e da fachada do prédio com outros edifícios ali pré-existentes (FIG. 9). Há dois alinhamentos principais com relação a elementos construídos do traçado da própria Praça da Liberdade e dos edifícios Neoclássicos. O alinhamento com a praça gera o recuo frontal do maior volume do edifício e marca sua entrada. As linhas referentes à Secretaria da Fazenda (hoje Memorial Minas Gerais) e à Secretaria da Educação (hoje Museu das Minas e do Metal) juntamente ao alinhamento das calçadas definem a reentrância do edifício do IPSEMG, representada pelas áreas A e B.

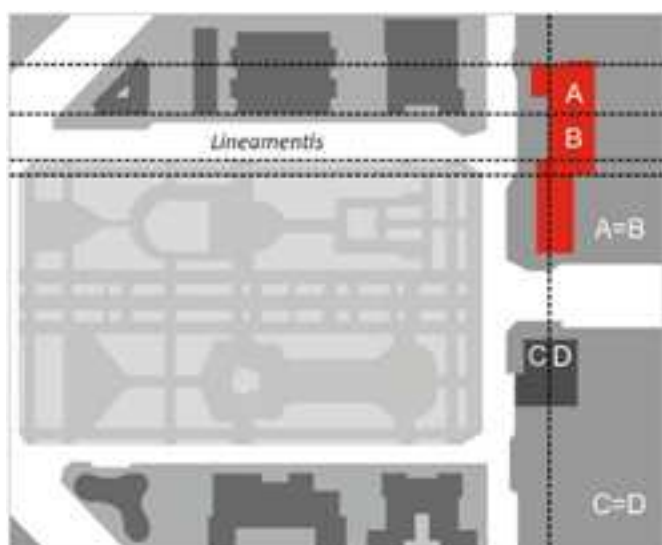


FIGURA 9 – LINEAMENTOS QUANTO À PLANTA DO CONJUNTO ARQUITETÔNICO DA PRAÇA DA LIBERDADE. (Elaborada pelos autores).

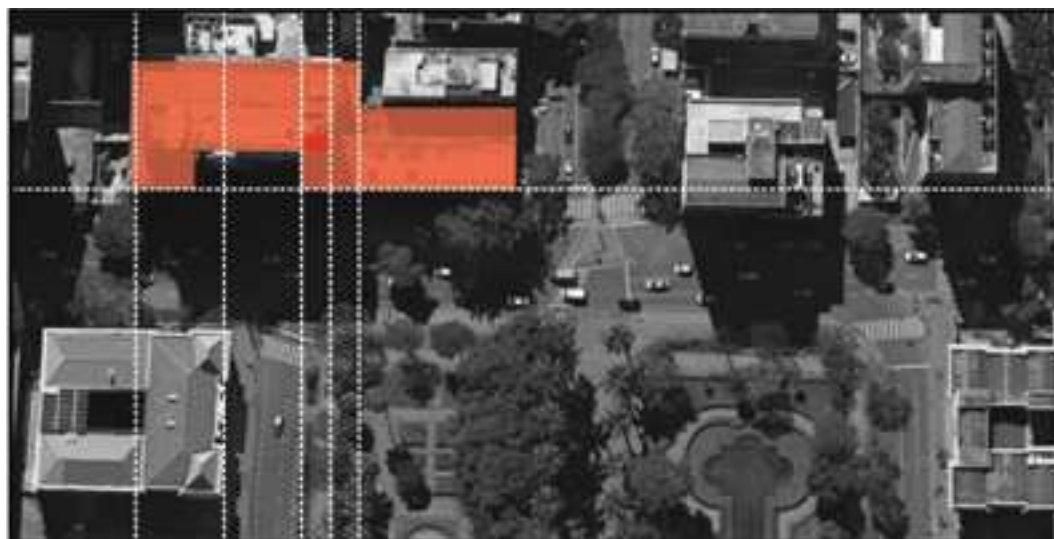


FIGURA 10 – SOBREPOSIÇÃO DE LINHAS, NA IMAGEM DE SATÉLITE, GERADA PELO GOOGLE MAPS. (Elaborada pelos autores).

FIGURA 11 – ALTIMETRIAS (SOBREPOSIÇÃO DE LINHAS), NA IMAGEM DE SATÉLITE, GERADA PELO GOOGLE MAPS. (Elaborada pelos autores).

Já o alinhamento desse recuo, corresponde ao eixo central do edifício MAPE (exatamente onde se dá a diferença entre seus dois volumes compositivos) - projetado pelo seu colega Sylvio de Vasconcellos e construído um ano antes do projeto do IPSEMG - conforme indicado pelas letras C e D.

Os alinhamentos de referências do projeto do IPSEMG também foram constatados, com a sobreposição de linhas, na imagem de satélite, gerados pelo Google maps, conforme demonstrado na Figura 10.



FIGURA 12 – EDIFÍCIO NOSSA SENHORA DE FÁTIMA (RAPHAEL HARDY, 1954). FOTO: Roxane Mendonça & Gabriel Souza.



FIGURA 13 – EDIFÍCIO SEDE DO IPSEMG (RAPHAEL HARDY FILHO, 1960). FOTO: Autor Desconhecido.

As alturas dos volumes (FIG. 11), também correspondem a uma hierarquia de alinhamentos que se dá de acordo com as altimetrias dos edifícios do entorno. O arquiteto Sylvio de Vasconcelos alinhou o volume saliente de seu projeto um pavimento abaixo do edifício Neoclássico, buscando talvez uma transição de alturas. Já o projeto do Hardy Filho é totalmente alinhado com os prédios pré-existentes, sugerindo um diálogo entre os autores através de desenhos. Solução semelhante que ele também adota no edifício Nossa Senhora de Fátima (1954), onde ele projeta um volume em balanço (FIG. 12) um pavimento acima do que fora projetado pelos Irmãos Roberto, no edifício do Instituto de Resseguros do Brasil no Rio de Janeiro (1941).

A modernidade de cariz universal da arquitetura de Raphael Hardy Filho parece não ter deixado de conversar com as raízes de seu lugar. Mineiramente. Como diria Fernando Brant (1946-2015), “*sou do mundo, sou Minas Gerais*”. ✨

☛ **REFERÊNCIAS:**

CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.). *Arquitetura da Modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

DIRETORIA DE PATRIMÔNIO CULTURAL/ FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA DE BELO HORIZONTE. *Dossier de proteção do Conjunto Urbano Bairro Cidade Jardim*. Mimeo, 2013.

IEPHA/MG. *Guia dos Bens tombados*. 2ª. ed. Belo Horizonte/MG: [s.n.], v. 1, 2014.

IEPHA/MG. *Lista de Bens Protegidos*. [iepha.mg.gov.br](http://www.iepha.mg.gov.br), 2020. Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/images/ICMS/LISTA_BENS_PROTEGIDOS_atualiza%C3%A7%C3%A3o_at%C3%A9_exerc%C3%ADcio_2020_dez.pdf>. Acesso em: 05 ago. 2020.

LEMOS, Celina Borges (org.). *Sylvio de Vasconcellos: Arquitetura, Arte e Cidade (textos reunidos)*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2004.

LEMOS, Celia Borges; DANGELO, André Dornelles; CARSALADE, Flavio de Lemos. *Escola de Arquitetura da UFMG: lembranças do passado, visão do futuro*. Belo Horizonte: EA/UFMG, 2010.

NORONHA, Carlos Roberto. *Área Central de BH: Arqueologia do Edifício Vertical e o Espaço Urbano Construído*. Dissertação de mestrado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1999.

UNWIN, Simon. *Análise da Arquitetura*. Porto Alegre: Bookman, 2013
_____. *Vinte edifícios que todo arquiteto deve compreender*. São Paulo: Martins Fontes, 2014

VASCONCELLOS, Sylvio. *Arquitetura dois estudos*. Goiânia: MEC/SISU, 1983