



O EDIFÍCIO NIEMEYER E O MOVIMENTO MODERNO NA PRAÇA DA LIBERDADE, EM BELO HORIZONTE

História e Historiografia da Arquitetura e do Urbanismo Modernos no Brasil

Juliana Cardoso Nery

Doutora em Arquitetura e Urbanismo, Professora da FAUFBA, do MP-CECRE UFBA e do PPG-AU UFBA
Jcnery19@yahoo.com.br

Rodrigo Espinha Baeta

Doutor em Arquitetura e Urbanismo, Professor da FAUFBA, do MP-CECRE UFBA e do PPG-AU UFBA
rodrigobaeta@yahoo.com.br

Resumo:

O debate que almejamos abrir ao tratar do Edifício Niemeyer, enquanto grande expressão do Movimento Moderno, em sua relação com a preexistência historicista da Praça da Liberdade, se fundamenta na temática que aborda e discute as interações entre novas arquiteturas e preexistências consolidadas a partir da avaliação da qualidade dos projetos e suas concretizações – como quesito essencial quando se busca interfaces entre a arquitetura e o patrimônio edificado e urbano. Geralmente são várias as modalidades de ações projetuais possíveis em cada situação específica, cabendo ao arquiteto ter o discernimento crítico para julgar a potencialidade dos conjuntos arquitetônicos e urbanos para que sua proposta de intervenção não iniba, fragmente ou destrua a unidade paisagística existente, apreendida através da imagem emanada pelos objetos afetados. Logo, o conhecimento teórico-crítico e técnico da área da salvaguarda do patrimônio material – e mais, especificamente, o arquitetônico e o ambiente citadino – é muito importante, mas não basta para garantir a pertinência da proposta. A sensibilidade do arquiteto e a sua capacidade de compreensão e apreensão das características e dos valores essenciais do lugar são frequentemente mais relevantes para alcançar coerência na elaboração do projeto e para contribuir para a qualificação do cenário preexistente – seja, preservando-o, alterando-o sutilmente ao criar novos focos de atenção, ou promovendo uma redefinição da realidade figurativa capturada previamente. Mesmo arquitetos que não são versados no debate teórico-crítico da arquitetura e do urbanismo, que não possuem qualquer intimidade com o conhecimento da história da arquitetura e da cidade, podem produzir obras que, coerentemente, emergem em tecidos urbanos histórico-culturais delicados e consolidados, ação contraída através da capacidade ímpar em saber ler a paisagem circundante: em nosso juízo, é o caso de Niemeyer e seu projeto para o prédio de apartamentos construído na Praça da Liberdade em Belo Horizonte.

Palavras-chave: Praça da Liberdade, Edifício Niemeyer, Oscar Niemeyer, Arquitetura Moderna, Patrimônio Urbano e Arquitetônico.

Abstract:

The discussion we aim to open when dealing with the Niemeyer Building, as a great expression of the Modern Movement, in its relationship with the historicist pre-existence of Liberdade Square, is based on the theme that addresses and discusses the interactions between new architectures and pre-existences consolidated from the evaluation of the quality of projects and their achievements – as an essential requirement when looking for interfaces between architecture and built and urban heritage. Generally there are several modalities of design actions possible in each specific situation, and it is up to the

13º Seminário
do_co|mo|mo_
brasil

Salvador – BA
7 a 10 de outubro de 2019



architect to have the critical discernment to judge the potentiality of the architectural and urban ensembles so that his intervention proposal does not inhibit, fragment or destroy the existing landscape unit, seized through image emanating from the affected objects. Therefore, the theoretical-critical and technical knowledge of the area of safeguarding material heritage – and more specifically, the architectural and the city environment – is very important, but it is not enough to guarantee the relevance of the proposal. The architect's sensitivity and his ability to understand and grasp the essential characteristics and values of the place are often more relevant to achieving coherence in project design and contributing to the qualification of the pre-existing scenario – that is, by preserving and altering it by creating new focuses of attention, or by promoting a redefinition of the previously captured figurative reality. Even architects who are not well versed in the theoretical-critical debate of architecture and urbanism, who have no intimacy with knowledge of the history of architecture and the city, can produce works that consistently emerge in delicate and consolidated historical-cultural urban fabrics, action taken through the unique ability to read the surrounding landscape: in our judgment, is the case of Niemeyer and his project for the apartment building built in Liberdade Square in Belo Horizonte..

Keywords: Liberdade Square, Niemeyer Building, Oscar Niemeyer, Modern Architecture, Urban and Architectural Heritage.



O EDIFÍCIO NIEMEYER E O MOVIMENTO MODERNO NA PRAÇA DA LIBERDADE, EM BELO HORIZONTE

História e Historiografia da Arquitetura e do Urbanismo Modernos no Brasil

O debate que almejamos abrir ao tratar do Edifício Niemeyer, enquanto grande expressão do Movimento Moderno, em sua relação com a preexistência historicista da Praça da Liberdade, se fundamenta na temática que aborda e discute as interações entre novas arquiteturas e preexistências consolidadas a partir da avaliação da qualidade dos projetos e suas concretizações – como quesito essencial quando se busca interfaces entre a arquitetura e o patrimônio edificado e urbano. Geralmente são várias as modalidades de ações projetuais possíveis em cada situação específica, cabendo ao arquiteto ter o discernimento crítico para julgar a potencialidade dos conjuntos arquitetônicos e urbanos para que sua proposta de intervenção não iniba, fragmente ou destrua a unidade paisagística existente, apreendida através da imagem emanada pelos objetos afetados.

Logo, o conhecimento teórico-crítico e técnico da área da salvaguarda do patrimônio material – e mais, especificamente, o arquitetônico e o ambiente citadino – é muito importante, mas não basta para garantir a pertinência da proposta. A sensibilidade do arquiteto e a sua capacidade de compreensão e apreensão das características e dos valores essenciais do lugar são frequentemente mais relevantes para alcançar coerência na elaboração do projeto e para contribuir para a qualificação do cenário preexistente – seja, preservando-o, alterando-o sutilmente ao criar novos focos de atenção, ou promovendo uma redefinição da realidade figurativa capturada previamente.

Mesmo arquitetos que não são versados no debate teórico-crítico da arquitetura e do urbanismo, que não possuem qualquer intimidade com o conhecimento da história da arquitetura e da cidade, podem produzir obras que, coerentemente, emergem em tecidos urbanos histórico-culturais delicados e consolidados, ação contraída através da capacidade ímpar em saber ler a paisagem circundante: em nosso juízo, é o caso de Niemeyer.

Neste sentido, a Praça da Liberdade, em Belo Horizonte (capital do Estado de Minas Gerais), revela-se como um exemplo significativo de grande diversidade de ações sobre a preexistência, intervenções que, em certos casos, alcançam complexos patamares no que se refere ao ato de preservação da paisagem urbana pela ação das inserções modernistas, comumente acusadas de incapazes de convívio com preexistências urbanas consolidadas. De fato, na década de 1950, um importante edifício agitou o equilíbrio inicial do mais importante e consolidado conjunto urbano da capital mineira – um dos mais interessantes exemplares de ambiente monumental vinculado à tradição acadêmica, historicista e eclética, do Brasil.

O que tentaremos discutir é se a premissa da incompatibilidade da arquitetura moderna com os centros históricos (nesse caso, representados pelo conjunto monumental da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte) se sustenta em uma análise da paisagem urbana resultante da interface entre o edifício de apartamento projetado por Oscar Niemeyer, o cenário urbano e a massa edificada preexistentes.



A Praça da Liberdade até a década de 1950

O processo de formação da capital de Minas Gerais será distinto de quase todas as outras cidades do país: controlado pelo poder público, será guiado pelo plano original, que “(...) já contém o embrião de qualidades e conflitos que marcarão seu espaço durante longo período”. (PLAMBEL, 1986, p. 36) Criada sob uma ótica positivista, a nova capital teve como base o pensamento urbanístico do século XIX e seu plano revela-se como uma síntese desta nascente disciplina, tendo como premissas básicas a higiene, a técnica e a estética (Figuras 1-2). A planta geral, que dividia a cidade em três zonas (urbana, suburbana e rural), foi apresentada por Aarão Reis, engenheiro responsável pelo plano, desse modo: “Cidade suficientemente ampla e inovadora, capaz de responder ao crescimento da função do Estado e estimular os interesses políticos e econômicos”. (REIS apud BARRETO, 1996, p.196)

Se a própria cidade já era, em si, um grande marco do poder republicano, a Praça da Liberdade foi e representou, desde a proposta de Aarão Reis, o lugar privilegiado desse poder – explicitados em seu nome, em sua função e em sua situação geográfica. Nela se deram os principais festejos de inauguração da nova capital em 12 de dezembro de 1897.

No plano original, a praça, já assim nomeada, foi locada no mais elevado promontório da área urbana – proposta como uma esplanada para o Palácio Presidencial, destinado ao Governador das Minas Gerais (na época, chamado de Presidente). Não haveria outras construções e o “templo” presidencial reinaria absoluto na paisagem da cidade.

Os primeiros jardins, de inspiração orgânica e pitoresca, teriam sido desenhados pelo paisagista francês, Paul Villon, mas sem comprovação efetiva (Figura 3). Sua finalização se dá ainda no início da primeira década de 1900. Dessa trama paisagística resta apenas o coreto e a alameda central – uma via que sai exatamente do eixo da fachada frontal do Palácio da Liberdade, corta a praça ao meio e segue pela Avenida da Liberdade (atual Avenida João Pinheiro) até a antiga Praça da República, atual Praça Afonso Arinos. Essa configuração, sem dúvida, evidenciava a importância dos espaços, dos conceitos e dos símbolos da ordem, do progresso e do poder republicano, dentro da geometria rigorosa do traçado da cidade.

Já em 1920, por ocasião da vinda da realeza belga, que se hospedou no Palácio Presidencial, o desenho da praça foi totalmente remodelado pelo paisagista Reynaldo Dieberger, ganhando o desenho geometrizado que passou a caracterizá-la (Figura 4). Mesmo tendo passado por intervenções ao longo do século XX – dentre as quais a significativa reforma do arquiteto Dilson Gestal Pereira, em 1969, que fechou o trânsito na alameda central e alargou as pistas laterais retirando os renques de fícus que circundavam a praça –, a lógica geométrica permaneceu.

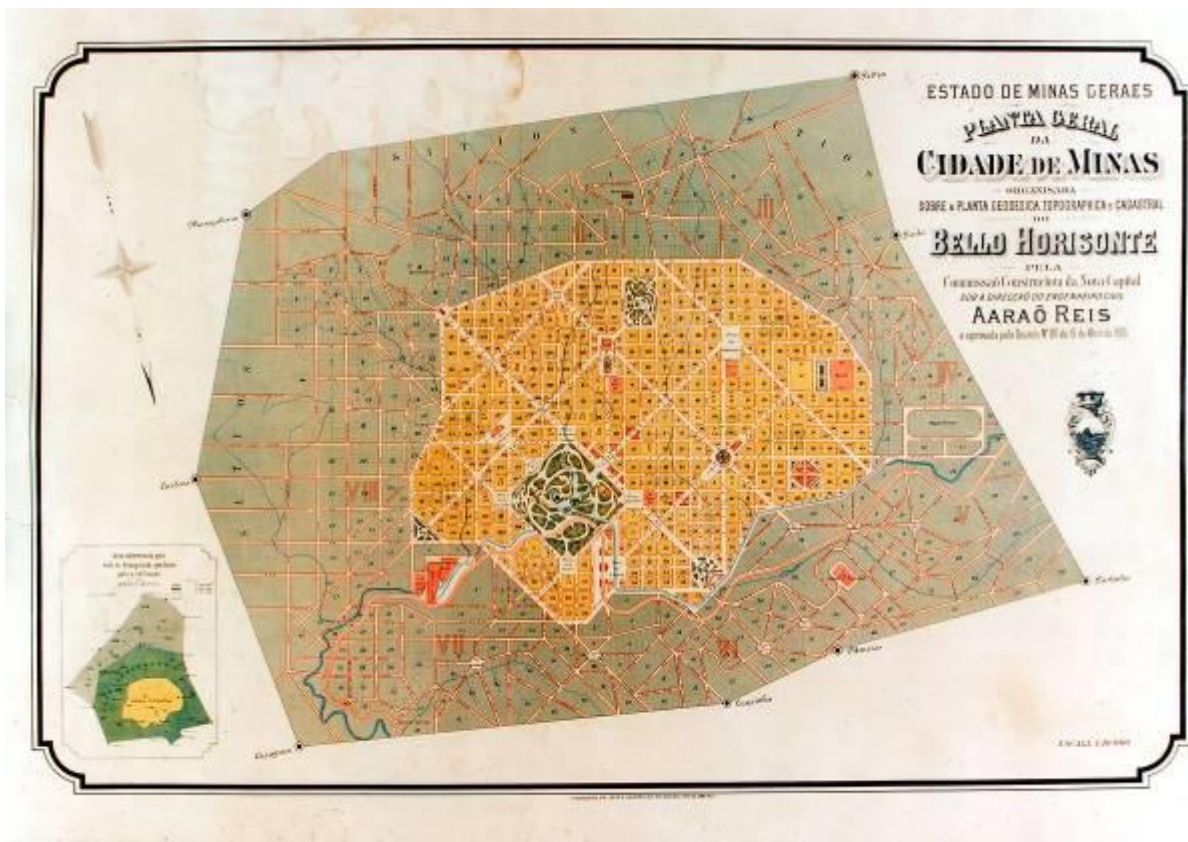


Figura 1: Planta Geral da Cidade de Belo Horizonte – 1895. Elaborada pelo Engenheiro Aarão Reis.
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Belo_Horizonte#/media/File:Planta_BH.jpg



Figura 2: Vista aérea da região da Praça da Liberdade, provavelmente na década de 1940. Notar a quadrícula dominante do plano da cidade cortada por várias avenidas em diagonal. A praça se localiza na chegada de quatro dessas vias mais largas.

Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=572106&page=49>



Figura 3: Fotografia da Praça da Liberdade anterior à década de 1920. Destaca-se, para além da presença, à direita, da Secretaria das Finanças (posterior Secretaria da Fazenda) e, à esquerda, da Secretaria do Interior (posterior Secretaria da Educação), o paisagismo pitoresco de seus jardins.

Fonte: Fundação João Pinheiro (1997, 65).

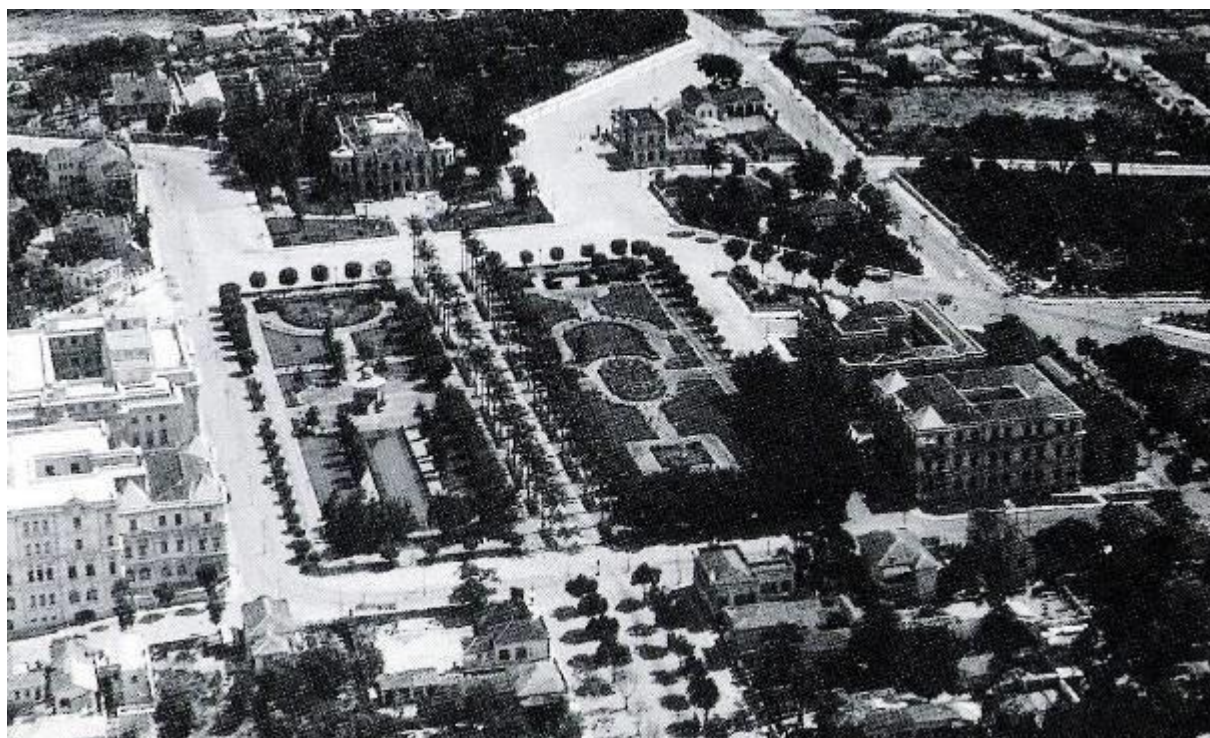


Figura 4: Fotografia aérea da Praça da Liberdade na década de 1930, após a reforma que redefiniu o desenho de seus jardins para uma inspiração mais acadêmica e geometrizada.

Fonte: <http://curraldelrei.blogspot.com.br/2010/09/os-anos-1930-primeira-crise-urbana-e-o.html>



Vários edifícios monumentais viriam ocupar a praça. Com a saída de Aarão Reis da chefia da Comissão Construtora, Francisco Bicalho – o novo engenheiro chefe – altera a proposta que previa o palácio presidencial isolado, e determina que as Secretarias do Estado fossem transferidas para a praça. Assim, na inauguração da cidade, a Praça da Liberdade, ainda sem seu marcante paisagismo, era composta pelos monumentais edifícios historicistas do Palácio Presidencial (atual Palácio da Liberdade) (Figuras 5-6), pela Secretaria das Finanças (posterior Secretaria da Fazenda e atual Memorial Minas Gerais Vale) (Figura 7), pela Secretaria do Interior (posterior Secretaria da Educação e atual Museu das Minas e Metais) (Figura 8) e pela Secretaria de Agricultura (posterior Secretaria de Viação e Obras Públicas) (Figura 9) – todos projetados pelo arquiteto José de Magalhães e construídos pela Comissão Construtora. Esses edifícios seguiam a tradição acadêmica, em um ecletismo monumental.

O “envoltório arquitetônico” do cenário urbano que flanqueia os jardins só foi completado entre 1926 e 1930, quando foi construída (em frente à Secretaria da Educação, no lado oposto da praça e ao lado da Secretaria de Agricultura) a Secretaria de Segurança Pública (posterior Secretaria da Defesa Social e atual Centro Cultural Banco do Brasil), projetada pelo arquiteto Luiz Signorelli (Figura 10). Também monumental, e de linhas ecléticas, o quarto palácio (levantado na face oriental, concluindo simetricamente a composição do conjunto, ao fazer par com o citado prédio da Secretaria da Agricultura), apresenta uma gramática arquitetônica sutilmente diversa dos três palácios de governo mais antigos que ladeavam a praça: se destaca ao expor poderosas ordens colossais de quatro pares de colunas compósitas marcando os dois planos salientes que emolduram o eixo central recuado da fachada principal; para além disso, revela uma rigidez geométrica inspirada no movimento *art déco*, que articula a modenatura tanto das quatro elevações expostas da construção, como também dos mais significativos ambientes de seu espaço interno – que também recebem soluções arquitetônicas e decorativas da *Belle Époque*.

Contudo, o edifício não rompe minimamente a continuidade da praça; pelo contrário, aparece como o complemento necessário à composição de teor clássico que afetava todo o ambiente. Até então, a praça se via desequilibrada pela ausência do quarto palácio que deveria compor (dois a dois) os monumentos que, dispostos simetricamente nos lados leste e oeste, sublinhavam o encaminhamento do eixo flanqueado por palmeiras imperiais que alcançaria de forma monumental o Palácio da Liberdade disposto mais à frente – na direção sul, significativamente afastado em relação às outras quatro construções coadjuvantes.

Assim, entre o início dos anos 1930 e meados dos anos 1950, a Praça da Liberdade viveu seu momento de constituição plástica mais coeso, unitário e completo. Sua imagem, nesse momento, para além do monumental conjunto de edifícios públicos, era complementada por edifícios privados, também de linhagem eclética, construídos desde as primeiras décadas de 1900 na praça e em suas proximidades, dentro de seu campo visual – como os Palacetes Dolabela e Dantas e o Solar Narbona (Figura 11). Mesmo com seu ar modernizante, o “pó de pedra” do Palácio Arquiepiscopal Cristo-Rei, em estilo *art déco*, não chegava a comprometer o aspecto e o monumental caráter paisagístico classicizante do conjunto.



Figura 5: Palácio da Liberdade.
Fonte: Foto dos autores, 2014.



Figura 6: Alameda Central da praça, com o Palácio da Liberdade ao fundo, emoldurado pela perspectiva das palmeiras imperiais.
Fonte: Foto dos autores, 2014.



Figura 7: Antiga Secretaria das Finanças (depois da Fazenda).
Fonte: Foto dos autores, 2014.



Figura 8: Antiga Secretaria do Interior (depois da Educação).
Fonte: Foto dos autores, 2014.



Figura 9: Antiga Secretaria de Agricultura.
Fonte: Foto dos autores, 2014.



Figura 11: Palacete Dantas e Solar Narbona.
Fonte: Foto dos autores, 2016.



Figura 10: Antiga Secretaria de Segurança Pública, atual CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil.
Fonte: Foto dos autores, 2014.



O Edifício Niemeyer

Numa cidade que nasce com o estigma do progresso e da modernidade, todos os seus espaços, incluindo os mais imponentes, estão fadados a passar por transformações e substituições significativas. Logo, o modernismo chega a Praça da Liberdade em meados dos anos 1950 pelas mãos de Oscar Niemeyer, que assina e empresta seu nome à primeira substituição ocorrida na área: O Edifício Niemeyer, projetado em 1954 e construído entre 1958 e 1962.

Oscar Niemeyer desenhou o prédio de apartamentos de 12 andares ao lado da Secretaria de Segurança Pública, mais próximo ao Palácio da Liberdade, lançando-o isoladamente em toda extensão de um terreno triangular com seus limites definidos pela Praça da Liberdade, pela Avenida Brasil e pela Rua Cláudio Manoel da Costa. Essa tipologia de lote é muito comum na cidade, pois a trama viária concebida por Aarão Reis constitui, essencialmente, de uma quadrícula ortogonal dilacerada por muitas das principais avenidas: largas e extensas vias que cortam pela metade as quadras diagonalmente, em ângulos de 45° – como é o caso da Avenida Brasil. O resultado é a existência de quarteirões triangulares que acolhem terrenos triangulares – verdadeiros desafios para a projeção arquitetônica.

No caso, o lote onde se assenta o Edifício Niemeyer ocupa todo o quarteirão, que se apresenta reduzido se comparado à dimensão comum dos terrenos do plano original (Figura 12) – já que a praça corta significativamente as quadras que flanqueiam a praça (gerando os lotes onde estão assentadas, isoladamente, as quatro secretarias de estado e o prédio).

No entanto, o que poderia ter sido um desastre na configuração paisagística da praça – uma estrutura vertical de 12 andares (mais de 40 metros de altura), em oposição direta a um consolidado conjunto edificado composto por cinco palácios de dois, três, quatro e cinco pavimentos –, transfigurou a praça de forma pertinente, suave e fascinante. Segundo afirmaria o paleógrafo francês, Yves Bruand, em sua tese de doutorado defendida em 1971, *L'Architecture contemporaine au Brésil* (depois publicada em francês e português):

O arquiteto aproveitou para dar rédea solta a sua imaginação; concebeu uma planta em trevo, onde curvas convexas e côncavas equilibram-se harmoniosamente numa composição cujo movimento não exclui uma pureza muito grande de linhas e volumes. Terá Niemeyer se inspirado no velho projeto de arranha-céu de aço e vidro elaborado por Mies van der Rohe em 1920-1921? É muito provável, pois certas semelhanças são notáveis, mas a adoção de uma planta similar não implica, de modo algum, um tratamento com o mesmo espírito. O alemão jogava com uma transparência absoluta, que dissolvia a massa e atenuava o aspecto estranho dos volumes; tratava-se de uma demonstração técnica que não escapava à rigidez inerente aos materiais propostos. Por outro lado, o edifício de Niemeyer é extremamente dinâmico, com seus jogos de cheios e vazios reforçados pela animação dos *brise-soleils*, sua flexibilidade perfeita que sublinha as audácias plásticas permitidas pelo concreto armado, a orgulhosa segurança de sua beleza, fruto de um contorno certamente inesperado, mas cuidadosamente ordenado numa figura regular que não ignora a simetria. Foi, sem dúvida alguma, ali que Niemeyer levou mais longe suas tentativas de liberdade formal no que diz respeito aos edifícios de vários pavimentos. (BRUAND, 1999, p. 160-161)

Na verdade, a configuração em forma de “trevo” (Figura 13), a que se refere Bruand (1999, p. 161) – projeção que ocupa e aproveita perfeitamente o lote triangular –, é esboçada através de



uma contínua e sensual sinuosidade que envolve os seus três “braços”, ondulação (às vezes suave, outras vezes radical) interrompida bruscamente em uma única ocasião: pelo alvo volume cilíndrico que acolhe a caixa da escada, organismo delgado disposto em um dos encontros angulares da forma dominante do “trevo” (voltado para a Rua Cláudio Manuel da Costa).

O tratamento das superfícies curvas que envolvem todo o perímetro da construção deveria apresentar certa homogeneidade e simplicidade, para não entrar em oposição com a forma volumétrica tão complexa. Contudo, em um edifício de apartamentos era difícil evitar situações em que a fachada seria rasgada por vãos de iluminação e outras em que deveriam imperar muros cegos – em função da própria ordenação do espaço interior e da necessidade de resolver a insolação adequada do prédio –, ocasiões que dificilmente gerariam benefícios para a apreensão plástica da obra.

A solução adotada por Niemeyer foi o lançamento de um conjunto de *brise-soleils* horizontal (três *brises* para cada pavimento tipo) que envolve todo o perímetro do edifício, com exceção do volume cilíndrico da escada (Figuras 14-15) – “linha” vertical na qual os elementos são interrompidos, rompendo a continuidade da poderosa modenatura horizontal. Engenhosamente, a sequência dos 35 *brises* não possui largura constante em relação às paredes cegas e aos panos de vidro que se dispõem atrás, dinamizando ainda mais o movimento da forma arquitetônica – ao gerar um expressivo contraste entre a sinuosidade dominante das pequenas lajes de concreto projetadas à frente, e as ondulações mais amenas das fachadas que eventualmente se desvelam entre elas. Em algumas situações mais radicais, onde a forma arquitetônica apresenta mudanças de direção angulosas, o conjunto de *brises* prossegue curvilíneo e suave. O caso mais extremo é a “haste” do “trevo” voltada para a Avenida Brasil, onde a quina angulosa do prédio é envolvida por *brises* que, em oposição ao volume arquitetônico, vencem as quebradas de ângulo com intensas curvas abauladas, elegantes e sedutoras (Figura 16).



Figura 12: Foto aérea da Praça da Liberdade em 1934, mostrando a Alameda Central com suas palmeiras imperiais, as quatro Secretarias de Estado e o Palácio da Liberdade (à direita). Assinalado em amarelo, o terreno triangular onde então se assentava o Palacete Dolabela e no qual seria construído o Edifício Niemeyer na década de 1950, e o seu equivalente simétrico (abaixo).

Fonte: IEPHA (2014, v.1, 53)



Figura 13: O Edifício Niemeyer, visto da face sul da Praça da Liberdade, em frente ao Palácio da Liberdade, antigo Palácio do Governo do Estado.
Fonte: Foto dos Autores, 2014.



Figura 14: O Edifício Niemeyer, em um panorama capturado em cima do coreto da Praça da Liberdade. Notar o alvo volume cilíndrico que interrompe a continuidade das curvas.
Fonte: Foto dos Autores, 2014.



Figura 15: Edifício Niemeyer.
Fonte: Foto dos Autores, 2014.



Figura 16: Edifício Niemeyer capturado da Avenida Cristóvão Colombo.
Fonte: Foto dos Autores, 2014.



Figura 17: Detalhe dos últimos andares do Edifício Niemeyer.
Fonte: Foto dos Autores, 2014.



Para além das salientes lajes horizontais, o tratamento da fachada que se revela atrás, consiste na presença de panos de vidro rasgados de cima abaixo, ou de paredes cegas cobertas integralmente com o revestimento de soberbos azulejos com *design* bicromático, desenhados pelo artista plástico Athos Bulcão. (MACEDO, 2008, p. 317) O conjunto dos azulejos não figurativos, dispostos nas estreitas superfícies formadas entre os *brise-soleils*, desvela uma sólida composição na qual quadrados escuros jogados irregularmente, criam uma rica e dinâmica animação sobre um fundo neutro, mais claro (Figura 17).

Não obstante, para o transeunte que aprecia o edifício ao nível do solo, o complexo tratamento de superfície dos panos das fachadas é pouco expressivo em função do efeito perspectivo que beneficia a apreensão do conjunto de *brises* salientes, o que garante a unidade compositiva à complexa e sinuosa volumetria.

Arquitetura e preexistência: o Edifício Niemeyer e a continuidade paisagística da Praça da Liberdade

Toda essa trama volumétrica tão expressiva, e aparentemente alheia aos edifícios vizinhos das secretarias de estado, na verdade propõe uma série de elementos de continuidade que não permitiria uma ruptura radical com a paisagem da praça, mas uma prazerosa redefinição de sua unidade figurativa fundada em uma natural adaptação ao cenário urbano preexistente.

No que se refere à escala e a proporção da obra, o arquiteto Danilo Matoso Macedo nos coloca uma interessante questão:

De fato, o aumento da largura do edifício junto às esquinas se expressa na conformação predominantemente vertical de sua silhueta para a perspectiva dos transeuntes das principais vias adjacentes, reservando um aspecto mais encorpado e horizontalizado para o observador situado na praça. (MACEDO, 2008, p. 253)

Ou seja, no campo de visão da praça, onde o Edifício Niemeyer figura ao lado das Secretarias de Agricultura e de Segurança Pública (e muito próximo ao Palácio da Liberdade), a percepção da forma arquitetônica é de um corpo edificado largo, massudo, sólido – percepção favorecida pela presença das lajes horizontais dos *brises*, que escondem parcialmente os panos rasgadas de vidro (Figura 18).

O conjunto de *brises* horizontais, por sua vez, gera um equilíbrio harmonioso ao romper a verticalidade excessiva da forma, mesmo nos panoramas em que o prédio se apresenta mais esguio. Para além disso, a trama das linhas horizontais das 35 lajes de concreto salientes que coordenam a modenatura do prédio, permite uma inusitada continuidade com a sintaxe arquitetônica geometrizada da Secretaria de Segurança Pública, levantada logo ao lado.

Assim, o caráter encorpado dos panoramas capturados desde a praça, a quebra da verticalidade, somados à presença das linhas horizontais dominantes da forma arquitetônica, tornam o “confronto” entre o palácio eclético e o prédio de apartamentos, profundamente equilibrado e delicado – pelo menos, em nossa percepção.



Figura 18: O Edifício Niemeyer, em um panorama retirado do centro da Praça da Liberdade, ao nível do transeunte.

Fonte: Foto dos Autores, 2016.



Figura 19: O Edifício Niemeyer e a preexistência historicista. Ao lado, a antiga Secretaria de Segurança Pública e a Secretaria de Agricultura (posterior Secretaria de Viação e Obras Públicas). Fotografia feita da Rua Gonçalves Dias, de frente ao Edifício Mape.

Fonte: Foto dos Autores, 2014.

Ainda insistindo na “passagem” imediata entre a Secretaria de Segurança (atual Centro Cultural Banco do Brasil) e o Edifício Niemeyer, mais alguns elementos aparecem como um atenuante ao suposto contraste entre as duas obras: quase como uma precoce citação pós-moderna, o delgado volume cilíndrico das escadas do prédio modernista se coaduna com as colunas colossais que compõem a fachada principal do palácio, em alguns panoramas capturados desde o lado norte da praça (Figura 19-20); da mesma forma, é possível apreciar a relação de continuidade entre as quatro colunas compósitas e dois trechos das paredes cegas abauladas – recobertas com os azulejos de Bulcão e separadas por um plano de vidro rasgado – que se colocam logo ao lado, também capturados em certas visadas em escorço (figura 21).

Também é interessante como o tratamento texturizado bicromático das paredes cegas entra em consonância com as superfícies sólidas e emassadas, compostas por elementos reentrantes e salientes vinculados à gramática acadêmica ou *art déco*, dos edifícios governamentais.

Na verdade, o discurso oriundo da complexidade plástica, baseada no tratamento decorativo de composição clássica, presente nas superfícies das fachadas dos palácios ecléticos, é traduzido por Oscar Niemeyer em riqueza volumétrica; riqueza marcada pela sinuosidade flagrante da estrutura do edifício, entrando – em certo sentido – em sintonia com a preexistência.



Figura 20: O Edifício Niemeyer e a preexistência historicista, em sua interface com a antiga Secretaria de Segurança Pública, posterior Secretaria da Defesa Social – atual Centro Cultural Banco do Brasil. Fotografia feita da Rua Gonçalves Dias, de frente ao Edifício Mape.
Fonte: Foto dos Autores, 2014.



Isso porque o prédio de apartamentos substituiu o débil Palacete Dolabela que figurava solitário no terreno triangular – na sequência das Secretarias de Agricultura e de Segurança Pública. Ao se apresentar como outro grande monumento isolado e liberado em todas as suas faces – em oposição à pequena e frágil estrutura arquitetônica que ocupava o espaço até então –, o Edifício Niemeyer dá continuidade aos outros monumentos que ladeiam a praça buscando o palácio do governo mais à frente, no eixo central de todo o ambiente.

Porém, ao contrário da condição de coadjuvantes, inerentes às secretarias de estado e aos edifícios ecléticos que compõem o conjunto, o edifício verticalizado protagoniza a cena que envolve esses palácios e prepara a abertura do panorama que ganha o Palácio da Liberdade. Para isso, o edifício não poderia contar apenas com sua proporção verticalizada e sua escala diferenciada no que diz respeito à altura – como fica claro na descrição acima. A obra, com sua forte expressividade, ao mesmo tempo em que marca um novo tempo, entra em conexão com o conjunto, seja por seu caráter monumental, seja por sua complexa composição volumétrica e coerente tratamento de superfície (Figuras 22-23).



Figura 21: Detalhe da interação entre as fachadas do Centro Cultural Banco do Brasil e do Edifício Niemeyer.
Fonte: Foto dos Autores, 2014.



Figura 22: Centro Cultural Banco do Brasil e o Edifício Niemeyer.
Fonte: Foto dos Autores, 2014.



Figura 23: Palacete Dantas e Solar Narbona, na Avenida Cristóvão Colombo. À frente aparece o Edifício Niemeyer.
Fonte: Foto dos Autores, 2014.

A outra arquitetura moderna da Praça da Liberdade

O estrato modernista da área foi complementado por mais cinco edifícios construídos entre a segunda metade dos anos 1950 e o final dos anos 1960: a Biblioteca Pública de 1956 (também projetada por Oscar Niemeyer), o Edifício do Instituto de Previdência dos Servidores do Estado de Minas Gerais – IPSEMG – de 1958 (futura Escola de Design da UEMG), o Edifício Mape de 1959, o anexo da Secretaria de Educação de 1961 (posterior Reitoria da UEMG e atual Espaço TIM UFMG do Conhecimento), e o Edifício Campos Elíseos, de meados dos anos 1960.

Em sua maioria, esses edifícios, apesar da franca linguagem modernista, não se sobressaem nem em altura, nem em seus aspectos compositivos em relação ao conjunto. As exceções são o Edifício Mape, de autoria do grande historiador e crítico da arquitetura, Sylvio de Vasconcellos (Figuras 24-25) e o Edifício do IPSEMG, projetado por Raphael Hardy (Figura 26) – construções de um modernismo canônico, de maior altura, formados por volumes prismáticos que acabam por configurar um portal para a Avenida João Pinheiro (no sentido norte), além de um coerente pano de fundo cenográfico para todo o cenário da praça que se abre na direção sul. A linguagem austera, mas bem composta desses dois prédios, figura como um fechamento do ambiente monumental da principal praça de Belo Horizonte, rompido apenas pelo eixo das palmeiras imperiais que se estende em direção ao Palácio da Liberdade (Figura 27).



Figura 24: Edifício Mape.
Fonte: Foto dos autores, 2014.



Figura 25: Edifício Mape, visto da Praça da Liberdade.
Fonte: Foto dos autores, 2014.



Figura 26: Edifício do IPSEMG. À esquerda, a antiga Secretaria da Fazenda e atual Memorial Minas Gerais Vale.
Fonte: Foto dos autores, 2014.



Figura 27: Fundo Cenográfico da Praça formado pelos Edifícios Mape e IPSEMG.
Fonte: Foto dos autores, 2014.



Considerações finais: O confronto antigo-novo e o Movimento Moderna na Praça da Liberdade

Em seu livro *Architettura d'oggi e Restauro: un confronto antico-nuovo*, publicado em 2013, o arquiteto e crítico italiano, teórico da conservação e da restauração, Giovanni Carbonara, defende a possibilidade de uma relação sadia e de diálogo construtivo entre a arquitetura antiga e a nova – que não se enquadre na ruptura revolucionária, nem na lamentável regressão imitativa do passado. Segundo ele, há, na atualidade, uma terceira via para as ações projetuais que permite reinserir a produção da arquitetura na lógica da tradição estratificada e criativa da história da cidade, rompida pelas vanguardas modernas e perpetuada pela arquitetura contemporânea do *star system* internacional – grupo de arquitetos mundialmente famosos, conhecidos e celebrados em diversos países, que Carbonara chama de *Archistar*, do qual é ferrenho crítico.

Entre uma modernidade vanguardista revolucionária, hoje declinada em base *high-tech* e globalizado, a-tópica e a-histórica, por um lado, e uma pós-modernidade regressiva, imitativa, falsificante – até chegar, em alguns casos, ao decalque estilístico da memória do século XIX, ou à impossível réplica do “*com'era e dov'era*” –, também existe uma “terceira via”: aquela que busca uma relação viva e respeitosa com a memória e persegue uma “contextualização ativa”, estudada e aprofundada por historiadores que são ao mesmo tempo arquitetos militantes. (CARBONARA, 2013, p. 6 – tradução nossa)

Para Carbonara a questão não é vinculada propriamente à escolha de uma linguagem adequada, mas sim à capacidade e cultura pessoal do arquiteto, do senso de equilíbrio, do poder de compreender a natureza, o lugar e o significado do monumento ou do tecido histórico. Defende veementemente a importância da adequação do edifício ao lugar e que somente a partir do lugar é possível propor uma arquitetura de qualidade e, necessariamente, francamente moderna – produzida por arquitetos que, por um lado, se proponham a conhecer profundamente as características do sítio e de seus estratos históricos e, por outro, sejam capazes de reinterpretar criativamente as tradições locais, apoiando inserções que simultaneamente marquem seu tempo e deem continuidade a tais tradições. Segundo o autor:

O escopo de nosso tempo não é, de fato, “copiar ou imitar” a modalidade estilística do passado, mas compreender seus vestígios, reinterpretar os caracteres na base da linguagem de hoje e, em última análise, levar a uma nova síntese as sugestões suscitadas pela estrutura figurativa da preexistência. Basicamente, se trata de propor formas concebidas para atender sejam às novas demandas de uso, sejam àquelas demandas de “consideração” dos valores do contexto evocado. (CARBONARA, 2013, p. 42 – tradução nossa)

Uma questão que parece muito cara a Carbonara é a importância de escutar e respeitar o contexto existente. Em vários momentos de seu texto, insiste em afirmar a seriedade dessa escuta e de uma nova sensibilidade para com a preexistência capaz de resultar numa relação de dosado equilíbrio entre semelhança e diferença, do novo para com o antigo.

Se utilizando das palavras de Franco Purini (arquiteto, crítico e professor italiano), Carbonara denomina a inserção da arquitetura contemporânea sobre a preexistência de “construção como continuação” em suas várias escalas – da conservação dos monumentos ao nível urbanístico e paisagístico. Para ele, apoiado no pensamento filosófico de Salvatore Boscaro, a oposição entre futuro e passado é absurda, visto que o futuro não nos traz nada; o futuro é sempre uma



construção do presente que tudo lhe dá. “Mas para dar é preciso ter, e nós não temos outra vida, outra seiva além dos tesouros herdados do passado e digeridos, assimilados, recriados por nós”. (BOSCARIO apud CARBONARA, 2013, p. 53 – tradução nossa).

Essas colocações correspondem a afirmar que o presente determina o futuro, ao mesmo tempo em que é ele mesmo determinado necessariamente pelo passado. O futuro será sempre um devir condicionado pelo modo como o presente lida e age sobre a herança do passado.

É bastante interessante como Carbonara aponta a condição inócua da arquitetura contemporânea baseada na total ruptura, desprezo e/ou desconhecimento da preexistência. A essas obras escaparia a dimensão temporal e cultural da arquitetura, o que as tornariam meras peças publicitárias fadadas ao ostracismo programado do mundo globalizado do consumo. Por outro lado, constrói uma ideia bastante interessante sobre o projeto de arquitetura e sua relação com a história, expressas nas palavras da arquiteta italiana, Margherita Petranzan:

O projeto de arquitetura não tem nada a ver com a história do ponto de vista do seu condicionamento, embora tenha muito a ver com a presença material da história, como ato, coisa; isto é, com os monumentos, por um lado, e com a estratificação dos espaços construídos ao longo dos séculos que são, por convenção, denominados “centros históricos”, por outro. (PETRANZAN apud CARBONARA, 2013, p. 38 – tradução nossa)

Outro ponto relevante do pensamento desse autor está na distinção que faz entre a conservação e o restauro entre exemplares das artes plásticas – pintura e escultura – e aqueles da arquitetura. Mesmo que vinculado ao pensamento do crítico italiano, e célebre teórico do restauro, Cesare Brandi, Carbonara defende que a arquitetura, e conseqüentemente o espaço urbano, por ser também uma expressão da função, pode muito bem aceitar um novo corpo em seu conjunto – e assim seria uma forma de arte capaz de se envolver “biologicamente” com o tempo e, portanto, sempre estaria aberta a novas valências espaciais.

Essa colocação nos faz intuir que a unidade potencial da obra de arte, que permitiria a intervenção restaurativa no pensamento brandiano, seria processual no caso da arquitetura, e necessariamente reconfigurável. Como Cesare Brandi, Carbonara condena o *ripristino* e defende a inserção contemporânea em intervenções que afetam as preexistências edificadas e urbanas. No entanto, em oposição a algumas das vertentes arquitetônicas mais significativas do Movimento Moderno (no Brasil e no Mundo) dos anos 1950 e da posição de Brandi (1956, p. 360), que apontava como irreconciliável e necessariamente contrastante a relação entre a arquitetura de seu tempo e aquelas herdadas de tempos passados, Carbonara professa a possível e desejável relação de continuidade entre o antigo e o novo no campo arquitetônico e urbanístico.

Mesmo que não explicitado em seu texto, afirma que toda nova arquitetura é uma inserção na preexistência e todo ato de conservação e de restauração arquitetônica altera inevitavelmente a preexistência. Assim, defende o ato projetual erudito, sensível, coerente, crítico e comprometido como a melhor possibilidade para estabelecer um confronto sadio e profícuo entre o antigo e o novo. Segundo ele, essa projeção deve ser condicionada e fundada em um aprofundado conhecimento do objeto, especialmente de sua materialidade – ação fortemente crítica e autocrítica, bem como atenta as razões históricas e de tutela, mas “(...) imprescindível ato de projeção, nem mais nem menos”. (CARBONARA, 2013, p. 71 – tradução nossa) Para o arquiteto italiano, essa projeção deve ser forte e unitária, guiada por



um rigoroso espírito crítico e de uma capacidade contundente de prefiguração e ajuste em qualquer momento, inclusive durante a obra, para se chegar ao resultado pretendido.

Trazendo a discussão para a temática central desse texto, o conjunto monumental da Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, nos coloca interessantes questões para reflexão acerca do risco dos entendimentos e conhecimentos superficiais do lugar, da obviedade de certos parâmetros de preservação e dos “chavões” sobre a capacidade de se relacionar com a preexistência relativa aos diversos momentos da história recente da arquitetura.

De fato, a cidade é feita, como nos aponta Carbonara, da estratificação das formas arquitetônicas no tempo. Mesmo que não seja possível comparar a espessura temporal de Roma – sítio referencial do pensamento do arquiteto e teórico italiano – com a fina camada histórica de Belo Horizonte, é importante reconhecer seus tempos de constituição e sua lógica de relativa agilidade em sua modificação, própria das cidades pós-industriais.

Assim, de forma aparentemente estranha, as principais inserções modernistas que o ambiente acolheria até a década de 1970 não romperiam fatalmente a unidade preexistente da praça. Pelo contrário, a conjunção do cenário preexistente, vinculado ao ecletismo acadêmico, com os novos edifícios modernistas (especialmente aqueles mais verticalizados) reproporia o equilíbrio da paisagem urbana através de uma rica unidade arquitetônica sutilmente transfigurada, capturada pelos espectadores que acorrem à praça: um cenário urbano que confirma a postura de Carbonara, quando afirma que qualquer intervenção arquitetônica acaba recaindo em uma ação que altera, mesmo que minimamente, a unidade artística preexistente – nesse caso, de forma equilibrada e comedida, dando a essencial continuidade compositiva a um ambiente de reconhecido valor histórico, arquitetônico e paisagístico.

Portanto, outra questão que nos impõem é: será mesmo que as obras modernistas são sempre e necessariamente uma ruptura irreconciliável com as arquiteturas anteriores a ela? Na Praça da Liberdade vemos que não é bem assim e que o risco das generalizações é sempre flagelante para a preservação. Tanto a expressividade e monumentalidade do Edifício Niemeyer, quanto a austeridade dos demais edifícios modernistas na Praça, conseguiram construir uma relação respeitosa e de diálogo com as arquiteturas precedentes.

Merece também atenção a reflexão sobre a crença de que determinados parâmetros necessariamente garantem uma boa inserção. Apesar de importantes princípios, as questões vinculadas à tipologia, aos alinhamentos e gabaritos, não são capazes, isoladamente, de determinar um diálogo profícuo entre o novo e o antigo. Como nos aponta Beatriz Kühl: “É importante ainda salientar que apenas manter a volumetria, ritmos, cores etc. não resolve o problema do ponto de vista formal, pois isso não se configura como um projeto, podendo servir, no máximo, como parâmetros de utilidade relativa.” (KÜHL, 2006, p. 28).

E isso fica claro após a análise apurada o Edifício Niemeyer, que não segue nenhum parâmetro tipológico ou formal das preexistências edificadas da Praça, mas mesmo assim contribui para a continuidade de sua paisagem urbana (Figura 28).



Figura 28: A base do Edifício Niemeyer e a preexistência historicista. Em sua interface com a antiga Secretaria de Segurança Pública – atual Centro Cultural Banco do Brasil.

Fonte: Rodrigo Baeta, 2014.



Referências

BARRETO, Abílio. **Belo Horizonte - Memória Histórica e Descritiva - História Antiga**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.

FUNDAÇÃO JOÃO PINHEIRO. **Belo Horizonte: bilhete postal Coleção Otávio Dias Filho**. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais Fundação João Pinheiro, 1997.

BRANDI, Cesare. Processo all'architettura moderna. In: **L'Architettura Cronache e Storia**, n. 11, 1956, pp. 356-360.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CARBONARA, Giovanni. **Architettura d'oggi e Restauro: un confronto antico-nuovo**. Torino: UTET, 2013.

IEPHA. **Guia de bens tombados IEPHA/MG**. Belo Horizonte: IEPHA, 2. V, 2014.

JULIÃO, Letícia. Belo Horizonte: Itinerários da cidade moderna (1891-1920). in: **BH Horizontes históricos**. Belo Horizonte: C/ ARTE, 1996.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Restauração hoje: método, projeto e criatividade, In: **Desígnio – Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo**. São Paulo: FAUUSP / Annablume, n. 6, 2006, pp. 19-34.

MACEDO, Danilo Matoso. **Da matéria à invenção. As obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais 1938-1955**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2008.

PLAMBEL. **A estrutura urbana da região metropolitana de Belo Horizonte: diagnóstico e prognóstico**. Belo Horizonte: 1986.