

JK: POLÍTICA, ARTE E ARQUITETURA – UMA EXPERIÊNCIA MODERNISTA*

JK: POLITICS, ART AND ARCHITECTURE – A MODERNIST EXPERIENCE

Cláudio Listher Marques Bahia**

RESUMO

Em Belo Horizonte, o Modernismo só tornou-se pleno, enquanto movimento cultural, através de suas manifestações diversas como as artes, a arquitetura e a política, a partir dos anos de 1940, quando a população belo-horizontina tomou conhecimento de que ela própria já se encontrava em meio a um processo veloz de transformação, de uma estrutura quase provinciana para uma sociedade moderna baseada no plano político de JK, firmado na industrialização, no consumismo e na consolidação urbana. Em Kubitschek, a discussão sobre a modernidade sempre foi uma forma de tomar consciência do nosso próprio destino, o que fez com que ela estivesse intimamente associada à discussão sobre a nossa própria identidade.

Palavras-chave: Modernismo; Belo Horizonte; Juscelino Kubitschek; Arquitetura modernista.

ABSTRACT

Modernism in Belo Horizonte became a complete cultural movement through different manifestations such arts, architecture and politics only in the 40s, when people recognized themselves within a fast process of transformation from an almost provincial structure to a modern society based on JK's political plan, based on industrialization, consume and urban consolidation. With Kubitschek, the debate on modernity has always been a manner of being aware of one's own destiny, which made it intimately associated to the discussion of one's own identity.

Key words: Modernism; Belo Horizonte; Juscelino Kubitschek; Modern architecture.

* Artigo extraído da dissertação **O edifício**: fato cultural da arquitetura modernista de Belo Horizonte. Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFMG, out./2001.

** Arquiteto Urbanista, professor e Chefe do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Minas. Mestre em Arquitetura e Urbanismo – EAUFMG, out./2001.

MODERNO, MODERNISMO E MODERNIDADE



Juscelino Kubitschek de Oliveira
Foto: arquivo Prefeitura de Belo Horizonte

O que definiria o *modernismo*? Um conjunto de fatos culturais historicamente localizados num tempo e num espaço? Ou seria uma ampla manifestação estética reconhecida por um estilo? Verificou-se que qualquer definição atribuída ao Modernismo, remetia sempre a outras indagações do que se poderia entender também por *modernidade* e *moderno*. Esta terminologia, muitas vezes empregada com imprecisão, foi bem definida por Teixeira Coelho em sua obra **Moderno pós Moderno**: modos & versões:

[...] Moderno é termo dêitico, termo que designa alguma coisa mostrando-a, sem conceituá-la; que aponta para ela mas não a define; indica-a, sem simbolizá-la. Moderno é assim, um índice, tipo de signo que veicula uma significação para alguém a partir de uma realidade concreta em sua situação e na dependência da experiência prévia que esse alguém possa ter tido em situações análogas. [...] (COELHO NETO, 1995, p. 13)

O conceito de *Moderno* relaciona-se com a questão temporal, possui um significado aberto e passa a designar o novo, o desconhecido, o estranho.

A Modernidade pode ser entendida como um processo iniciado com a renovação científica do século 17, a partir da qual o universo é concebido infinito, e a subjetividade e a crença na racionalidade são inauguradas. Se a Modernidade surgiu como um processo na Idade Média, ainda não concluído, verificou-se também, como discutiu Teixeira Coelho Neto (1995, p. 20), a existência de um “projeto de modernidade” que teve seu lançamento no século 18 e firmado no 19, representado pela revolução industrial, por um novo pensamento social (a exemplo de Marx), e pela psicanálise. Esse projeto corresponderia aos últimos três séculos da cultura ocidental de extração européia, cristalizando-se no século 20, quando assume contornos mais bem trabalhados, com novos conceitos fundamentais como o de espaço e tempo, a exemplo na relatividade de Einstein. Entretanto, observou-se que, se processo ou se projeto, a Modernidade tem se configurado não como uma disciplina fechada dentro do campo das ciências sociais, mas como estrutura aberta a partir da reflexão contínua sobre cultura e o processo de desenvolvimento do pensamento humano. Não se entendeu a Modernidade como ação globalizante, mas uma ação caracterizada fundamentalmente nas suas considerações a partir das diversas formas de assimilação e reconhecimento das diferenças entre as várias culturas e as ressonâncias deste processo na trajetória da vida humana.

O *Modernismo* foi definido por Coelho Netto (1995) como “uma linguagem, um código, um sistema ou um conjunto de normas e uma unidade de significação” (p. 15). Entendeu-se que, sendo uma representação, o “*modernismo* é mais uma fabricação do que uma ação”. Então, pode-se afirmar neste sentido que a Semana de Arte Moderna de 1944 e o Conjunto arquitetônico da Pampulha são manifestações do Modernismo de Belo Horizonte. Em suma, pode-se entender o Modernismo como uma reflexão cultural da Modernidade no século 20.

Em princípio, haverá tantas noções de moderno, modernismo e modernidade quantos forem os espaços e os tempos considerados. Haverá aquela e esta modernidade, a “deles” e a “nossa” modernidade (COELHO NETO, 1995). Por certo o conceito de modernização de Juscelino Kubitschek, expressada na sua escolha política, nos delineou e inaugurou uma nova e importantíssima era de nossa moderna civilização brasileira e o caracterizou como um homem perfeitamente sincronizado com seu tempo e espaço. E, que em JK, o tempo e o espaço apresentou-se dilatado no sentido antropológico de seus significados culturais, considerando o homem moderno nas suas características sociais.

Em Kubitschek, a discussão sobre a modernidade sempre foi uma forma de tomar consciência do nosso próprio destino, o que fez com que ela estivesse intimamente associada à discussão sobre a nossa própria identidade. E, desde então, a palavra modernidade apresentou uma singularidade de seu significado – o Modernismo – uma discussão particular da vida social, concebida como um “modo de vida cultivado” como também no “estado mental do desenvolvimento da sociedade” (ORTIZ, 2001, p. 19).

Assim, como a Segunda Guerra determinou profundas transformações da visão da humanidade sobre si mesma, particularmente em Belo Horizonte nos idos de 1940, firmou-se o que se poderia chamar de período de consolidação do projeto modernista – os anos JK. Como todo o país que, desde os anos trinta, vinha se consolidando como Nação moderna Juscelino entendeu que o período imediato ao pós-guerra era decisivo para esta consolidação; assim, em sua ação política, a consolidação se deu em quatro momentos, como: Prefeito de Belo Horizonte (1940), Deputado (1945), Governador do Estado de Minas (1950) e Presidente da República (1955). Portanto, no período dos anos de 1940, 1950 e 1960, a opção pela industrialização e pelo consumismo caracterizou o projeto modernista de JK, para Belo Horizonte no primeiro momento e, mais tarde, para todo o Brasil, o que posteriormente aos anos de 1970, culminou num desastre socioeconômico resultante de um processo acometido por uma sucessão de erros políticos: industrialização sem reforma agrária, ditadura, caos urbano, concentração de renda, setor financeiro especulativo, inflação, prioridade à infra-estrutura econômica e desprezo pelo social.

A partir da década de 1970, a estagnação do desenvolvimento caracterizou o modelo socioeconômico-cultural implantado no país. O progresso modernista almejado e iniciado nos anos de 1940 naufragou, tendo como principais causas o abandono da infra-estrutura social e o endividamento desmesurado, julgado necessário para manter o ritmo desenvolvimentista pretendido.

Todavia, nas décadas de 1940 a 1960, período áureo do Modernismo Brasileiro, os princípios técnico-pragmáticos estabelecidos pela racionalidade e instrumentalização técnica pautaram a produção arquitetônica modernista, expressada em uma arquitetura absoluta e rigorosa pela unidade estética do objeto, e por um urbanismo modernista pautado na planificação global da cidade, quase sempre retórico, uma vez que o esvaziamento dos cofres públicos já era fato.

Em Belo Horizonte, o Modernismo só tornou-se pleno, enquanto movimento cultural, através de suas manifestações diversas como as artes, a arquitetura e a política, a partir dos anos de 1940, quando a população belo-horizontina tomou conhecimento que ela própria já se encontrava em meio a um processo veloz de transformação de uma estrutura quase provinciana para uma sociedade moderna baseada no plano político de JK, firmado na industrialização, consumismo e na consolidação urbana. Verificou-se nesse momento uma nova ordem de sociabilidade, pela coletivização dos espaços da cidade destinados a classes sociais distintas como o complexo arquitetônico da Pampulha, configurado a partir de um dos aspectos mais fundamentais da utopia modernista da época – “a concepção da arquitetura e da produção industrial qualificada como fatores condicionantes do progresso social e da educação democrática da comunidade” (ARGAN, 1988, p. 265).

Uma vez que a utopia modernista havia passado do plano do discurso para o plano concreto das cidades, a investigação do Modernismo de Belo Horizonte através da arquitetura, como manifestação protagonista da modernidade, é uma

compreensão do ambiente cultural a partir do evento arquitetural pela sua relação temporal de atualidade e pelo reconhecimento de seus vínculos locais.

O Modernismo, como movimento no Brasil e na capital mineira, estabeleceu uma relação paradigmática na reflexão entre cultura e modernização da sociedade. Se é pela cultura na sua dimensão social que se constrói a identidade de um povo, no Brasil tal construção iniciou-se a partir dos anos de 1930 e em Belo Horizonte depois dos anos de 1940, quando o Estado e a intelectualidade fundamentaram uma ideologia que buscou difundir uma nova visão de mundo no conjunto da sociedade, através de um projeto a um só tempo político e cultural. Essa mesma relação entre política e cultura levou os brasileiros, nas décadas de 1950 e 1960, à convicção de estarem vivendo um momento particular da história, marcado por uma esperança que é antes de tudo resultado de uma tomada de consciência das suas próprias potencialidades e de uma autoconfiança, como relatou Mello e Novais (1998):

[...] Na década de 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância. [...] (p. 560)

A idéia da construção da cidade no tempo e espaço modernista, ligada à cultura, ao reconhecimento dos valores simbólicos, culturais, políticos e à sua expressão na cultura material, leva-se a investigar, por exemplo, uma Belo Horizonte não apenas pela sua imagem visível e nem só pelo seu conjunto arquitetônico, mas sim fundamentalmente pelo seu espaço urbano vivencial. Essa investigação ocupa-se preponderantemente em entender a cidade como arquitetura pela sua forma, que é um dado concreto referente a uma experiência concreta, como exemplo, a Belo Horizonte modernista. Entende-se também as questões arquiteturais pela sua natureza coletiva inseparável da vida civil e da sociedade, e assim pressupõe-se antropológicamente a ação arquitetônica como produtora e guardiã de acontecimentos culturais. Estando a arquitetura na esfera sociocultural, visa-se compreender o modernismo pelas suas novas práticas, novos hábitos e a interação do homem com o ambiente construído, experiência que, no entendimento de Aldo Rossi, resume-se na *arquitetura da cidade*. E foi a partir desta arquitetura da cidade que se abandona, neste texto especialmente, a noção superestimada da forma arquitetural; mais particularmente reintegra-se o termo função e rescrevem-se os movimentos das pessoas no espaço, junto à ação e aos eventos localizados dentro do campo político e social da própria arquitetura e urbanismo,¹ como reafirmaria Otília Arantes (1998): “... a mais acabada expressão da organização racional do

¹ A discussão de reintegração dos termos *função* e *eventos* na experiência concreta e vivida no espaço arquitetural foi muito bem elaborada no livro *Architecture and disjunction*, TSCHUMI, 1999.

espaço habitado coletivo – a um só tempo trunfo da modernização capitalista e prefiguração da socialização que ela parecia antecipar” (p. 131).

Assim configura-se a cidade industrial, pretendida inclusive para Belo Horizonte por JK, na qual a questão estética nem sempre esteve só na qualidade artística dos edifícios e sim numa proporção entre as áreas livres e as áreas construídas, configurando o espaço-ambiente da vida social, identificado numa cidade ideal no seu aspecto funcional, através da planificação da ocupação e usos do solo urbano.

A Arquitetura Modernista inscreveu-se de forma positiva no processo de racionalização, no qual apostou e tornou manifesta a ideologia entranhada na mais ambiciosa utopia do século 20, aquilo que Taffuri chamou de “Ideologia do Plano”. A realização da utopia dos modernos simplesmente revelou sua dimensão ideológica congênita, afinada com os princípios da economia capitalista de massa. A atuação profissional do arquiteto modificou-se de maneira radical, pois antes de ser um construtor deveria ser um urbanista, desenhar o espaço urbano. A questão ideológica, na qual pautou-se a Arquitetura Modernista, certamente tinha alcunha política. Não uma politização advinda das políticas do tempo, mas originada no programa técnico e artístico dos arquitetos modernistas. Percebeu-se, então, explicitamente, que a técnica assumiu caráter de desenvolvimento e progresso, que inevitavelmente conduziria a uma profunda transformação da sociedade e do Estado e, como refletiria Argan (1988), na crença de uma mediação na evolução de uma sociedade hierárquica para uma sociedade funcional, sem classes. Assim, a Arquitetura Modernista caracterizou-se e desenvolveu-se de uma maneira generalizada e global a partir de alguns princípios gerais:

- a prioridade do planejamento urbano em relação ao projeto arquitetônico;
- o máximo de economia na utilização do solo e na construção, a fim de poder resolver, mesmo que no nível de um “mínimo de existência”, o problema da moradia;
- a rigorosa racionalidade das formas arquitetônicas, entendidas como deduções lógicas a partir de exigências objetivas;
- o recurso sistemático à tecnologia industrial, à padronização, à pré-fabricação em série, isto é, a progressiva industrialização da produção de todo tipo de objetos relativos à vida cotidiana (desenho industrial);
- a concepção da arquitetura e da produção industrial qualificada como fatores condicionantes do progresso social e da educação democrática da comunidade. (p. 265)

A utopia do Modernismo acabou por desempenhar um papel regressivo e impositivo, através de suas proposições mais dogmáticas: ausência ou debilitação dos elementos autônomos e autóctones da cultura, ligados a um sentimento coletivo e à Natureza, impossibilitando uma resistência interior e criadora, frente aos fenômenos agressivos e totalitários do desenvolvimento tecnológico.² O discurso

² Notas de aula: disciplina Teoria da Arquitetura, Prof. Luiz Alberto do Prado Passaglia, Mestrado EAUFGM, 1º semestre de 1999.

da funcionalidade social na Arquitetura Modernista estava inchado de ideologia – mais inclinado à lógica da produção em série do que às necessidades reais dos indivíduos a que se destinavam. O programa racionalista da Arquitetura, no plano teórico, havia identificado a cidade ideal com a cidade funcional.

Na era JK, a Arquitetura Modernista processou-se numa “amplitude utópica de um programa com as dimensões da ordem capitalista a ser reordenada, caso contrário só teríamos sua essência: a reestruturação arquitetônica global do espaço habitado”. E, desde que tal utopia passou da retórica para o projeto da cidade, este estabeleceu vínculos locais, evidenciando traços idiossincráticos de nossa arquitetura modernista, especialmente através de um de seus representantes mais notáveis – Oscar Niemeyer.

A partir dessas proposições, foi observada a assimilação cotidiana das descobertas técnicas, acarretando alteração radical do modo de vida que delineou um momento simbólico da modernidade no pós-guerra e foram esboçados alguns parâmetros que inspiraram o movimento modernista em seu conjunto, inclusive a ação política de Juscelino, o que conseqüentemente caracterizou a nossa sociedade como moderna desde então. Fundamentalmente, seriam esses os parâmetros:

- Mobilidade: tudo está em movimento e constante mutação. As mudanças espacializam-se nos mais diversos aspectos da vida – na técnica, os avanços no princípio mostravam-se por décadas, depois por anos e finalmente diários; no aspectos social, moral e ideológico, os indivíduos deslocam-se quando referenciam-se num momento anterior e mantêm-se móveis dentro dele. Mudanças nem sempre definitivas, por serem mudanças;
- Esteticismo: a arte está em tudo. Arte e indústria. Arte e máquina. Arte e técnica. Conflituosas conciliações;
- Representação sobre o real: uma decorrência do esteticismo. A predominância de estender e tomar a representação sobre e pelo real. Esteticismo e idolatria da representação são verso e reverso da mesma moeda.

BRASIL, NAÇÃO MODERNA



Memorial JK, Brasília
(COUTO, 2001)

O Modernismo como fato cultural esteve intimamente ligado a um movimento, a uma estética e a um período, que no Brasil surgiu principalmente pela literatura e pela arte, quando ocorreu a Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo. Esse período caracterizou-se pelas grandes transformações das relações sociais, econômicas e fundamentalmente políticas que acarretaram profundas modificações dos hábitos e costumes dos brasileiros.

Nos anos de 1930 a 1950, no Brasil, a construção da nacionalidade ainda era um projeto. Uma particularidade caracterizou nossos primórdios modernistas: um Estado Novo comprometido com um processo econômico de desenvolvimento da racionalidade capitalista, sob o qual consolidou-se o espírito e a edificação da nacionalidade brasileira. Processo diferente dos movimentos capitalistas das sociedades mais avançadas, particularmente no tocante às políticas de integração cultural.

Portanto, o Brasil conformando-se como uma emergente sociedade urbano-industrial, não apresentava ambiente para um movimento de integração cultural nos moldes de uma *sociedade de massa*.³ Foi no período do pós-ditatorialismo de 1937, com as liberdades democráticas abafadas, e do pós 1945, com o término da Segunda Guerra Mundial, com profundas modificações econômicas, que os brasileiros viram-se pela primeira vez transformados em uma nação moderna, embora com os graves e perigosos problemas do subdesenvolvimento, como argumentaram Candido e Castello (1997, p. 63).

A Arquitetura, então, tornou-se importante veículo na definição de uma nova imagem de modernização que era fundamental para a nova estratégia social

³ Termo referenciado por ORTIZ (1988) que definiu uma *sociedade de massa* na acepção frankfurtiana, no qual pressupunha “que os indivíduos no capitalismo avançado se encontram atomizados no mercado e desta forma podem ser agrupados em torno de determinadas instituições [...] a idéia de um centro onde se agrupam as instituições legítimas e, portanto, fundamental para que se possa falar de uma sociedade de massa no interesse da qual operam as indústrias de cultura” (p. 48).

e econômica do governo dos anos de 1930 (BARROS, 1995, p. 81). Nesse período, o programa de racionalização da arquitetura nova cabia e, inclusive, contribuiu decisivamente para o esforço nacional de superação do subdesenvolvimento. O ambiente revelava uma preocupação com a modernização social: inicialmente, os debates arquitetônico e artístico afinam-se com o debate político. Sem dúvida, é a partir de 1928, que a arquitetura modernista no Brasil tem como marco fundamental a obra de Warchavchik, em São Paulo. Mas, é também na pessoa de Lúcio Costa que se entendeu a necessidade de garantir uma expressão genuinamente modernista para uma arquitetura emergente brasileira, transcendendo a questão de modernização social e econômica do governo.

As transformações impostas pelo golpe de Getúlio Vargas, em 1937, e o início da 2ª Guerra Mundial, em 1939, desanimaram o clima de renovação. Em 1945, o Modernismo no Brasil também experimentou o fim da sua fase mais dinâmica, inaugurando uma nova data-chave muito bem delineada e caracterizada por uma mentalidade e economia do pós-guerra: proletariado numeroso exigindo maior participação na política, uma industrialização e um progresso econômico-social acelerados, transformando-nos em potência moderna, porém aliados a uma contraditória situação de subdesenvolvimento.⁴

Esse mesmo espírito crítico teve ressonância também na praxe arquitetural, como, por exemplo, os depoimentos de Niemeyer (1987) a partir de 1958:

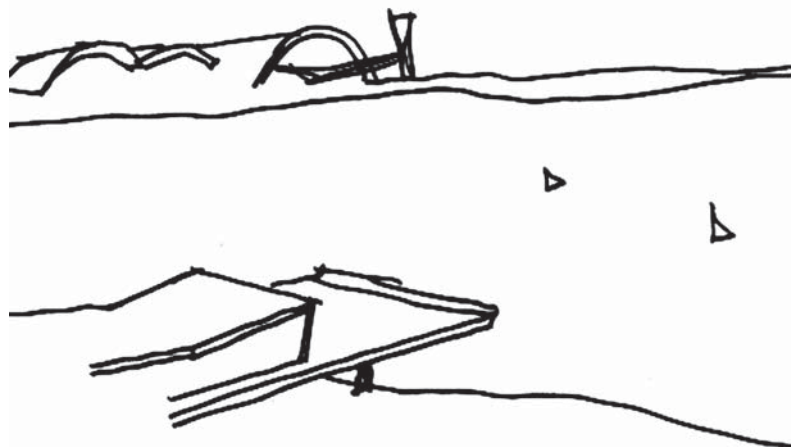
... até aquela época, costumava considerar a arquitetura brasileira – apesar de suas qualidades inegáveis – com certas reservas. Acreditar, como ainda acredito, que sem uma justa distribuição da riqueza – capaz de atingir a todos os setores da população – o objetivo básico da arquitetura, ou seja, o seu lastro social, estaria sacrificado, e a nossa atuação de arquitetos relegadas apenas a atender aos caprichos das classes abastadas. (p. 221)

Então, Brasília constituiu uma nova etapa e uma nova forma de concepção arquitetural de Oscar Niemeyer, originada dessa profunda reflexão e revisão tanto do seu próprio processo de trabalho de arquiteto, quanto das suas considerações a respeito da arquitetura brasileira, mas mantendo-se sempre como o maior representante do seu tempo. Nesse sentido, retomando de maneira diferenciada a relação entre as contradições sociais presentes e as concepções arquitetônicas inventivas, interessou-lhe as soluções mais simples, compactas e geométricas, os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônicos, as conveniências de unidades e harmonia entre os edifícios, cuja própria estrutura deveria estar devidamente integrada na concepção plástica original. Essas foram as diretrizes para as obras de Brasília segundo seu próprio discurso; tinha convicção de sua importância e desejava

⁴ Em 1997, essa discussão a respeito da dinâmica do Modernismo brasileiro sob a ótica socioeconômica também foi apresentada por CANDIDO & CASTELLO (1997). Estes entenderam que o Modernismo como movimento esteve ligado intimamente a uma estética e a um período.

que esta transformasse em algo útil, permanente e capaz de transmitir um pouco de beleza e emoção. Brasília reafirma o espírito modernista da época através da maestria e ação dos seus principais protagonistas – pelo humanismo urbanístico de Lúcio Costa e pela criatividade formal de Niemeyer e a impetuosidade política de JK.

BELO HORIZONTE, CIDADE MODERNISTA



Croquis Pampulha, Niemeyer (1978)

Em Belo Horizonte, para o entendimento do ambiente cultural modernista pela expressão arquitetural, foi necessário tratar das estreitas relações de pertinência do plano político de JK com os edifícios, a cidade, as transformações econômicas e as conseqüentes mutações na sociabilidade da vida cotidiana da sociedade. Pelo enfoque antropológico tornou-se possível, então, uma ação interpretativa dos planos e das mudanças sociais expressos na arquitetura modernista belo-horizontina, principalmente a partir de 1940. Essa interpretação antropológica não se verifica somente no interior das grandes transformações históricas, mas, sobretudo, como resultante acumulada e progressiva de ações e interações cotidianas, que se apresentaram num processo dinâmico da política de Juscelino, pela reflexividade do ocorrido na esfera individual e na esfera coletiva; essa reflexividade estaria colocada dentro do movimento modernista pela representação da Arquitetura, ação deliberada de Kubitschek tanto na sua experiência pelo Poder Legislativo quanto pelo Poder Executivo.

Quando Getúlio Vargas declarou guerra ao Eixo em 1942, Belo Horizonte, nesse ambiente de conflito internacional, viu modificar sua rotina de cidade: a população deparou-se com a racionalização do petróleo, preocupou-se com o abastecimento dos gêneros alimentícios e formulou medidas de segurança, nas quais foram realizados blecautes como manobras de treinamento e edificações passaram a ser dotadas de abrigos antiaéreos, como por exemplo o Edifício Acaiaca. Mas, a

despeito do conflito internacional, os primeiros passos para a modernidade já haviam sido dados e a capital de Minas concretizou-se, a partir dos anos de 1940, como centro urbano-industrial de projeção no cenário nacional. O desenvolvimento econômico de Belo Horizonte esteve intimamente relacionado com a política econômica brasileira, e a arrancada para a industrialização, condição necessária à modernidade, teve como fator primordial a instalação da indústria siderúrgica. Se a industrialização foi condição essencial de modernização, a política sem dúvida foi a viabilização de sua concretude. Em Belo Horizonte, a nomeação de Juscelino Kubitschek para prefeito, em 16 de abril de 1940, foi decisiva para a definitiva instalação do modernismo na capital mineira. JK, como era chamado, médico de 38 anos, mesmo com seus ideais democráticos frente à questionável legitimidade do Estado Novo, aceitou a nomeação do cargo de prefeito, sendo que tal situação seria mais tarde por ele exposta:

Se o Brasil estava sob regime de exceção, que repugnava a minha formação democrática, eu me consolava, contudo com a natureza do cargo que iria ocupar. (...) Até então trabalhara sobre o organismo humano. Dali em diante, o material com que iria lidar, seria uma cidade. (KUBITSCHKE, 1974, p. 358)

Na arquitetura, em pouco tempo após o início dos anos 1940, Cataguazes e Belo Horizonte inseriram-se juntas nesse ambiente modernista, quando Kubitschek convidou Niemeyer para projetar o conjunto da Pampulha e Francisco Peixoto contratou o arquiteto para o projeto de sua residência e, logo em seguida o projeto do Colégio Cataguazes.

Nessa época, Belo Horizonte apresentava-se na condição de uma cidade paradoxal, como sentenciou o urbanista francês Agache, quando de sua visita à capital, em junho de 1940, a convite de JK. Essa condição foi verificada pelo contraste do subdesenvolvimento da área suburbana frente à condição próspera de desenvolvimento da área central da cidade. Agache deixou afirmações que confirmariam os pensamentos urbanísticos de JK, das quais destaca-se: “o urbanismo é ciência prática, cujo laboratório está nas ruas”.

Percebeu-se, desde a elaboração do Plano da Nova Capital, a exclusividade da ação do poder público sobre o solo urbano. Todo o controle, a administração do desenvolvimento, a apropriação do espaço e a imagem da cidade de Belo Horizonte foram primordialmente regidos por decretos e portarias assinadas pelos prefeitos. Essa situação foi ampliada, em 21 de dezembro de 1940, quando o então prefeito Juscelino Kubitschek assinou o primeiro Decreto-lei, n. 84, aprovando o Regulamento de Construções da Prefeitura de Belo Horizonte, ainda em vigência. Somente em 1976, com a criação da primeira Lei de Uso e Ocupação do Solo é que se verificaria novamente o vigor de uma lei que, pela apropriação do espaço físico, modificaria de maneira evidente a imagem urbana, como havia ocorrido com a legislação de 1940.

A arrancada para o progresso foi a partir dos anos de 1930. A industrialização de Belo Horizonte estava relacionada diretamente com as diretrizes e expectativas econômicas de âmbito federal. As políticas implementadas tiveram, a partir de 1935, conotações modernizantes, como a destinação de área para a implantação da zona industrial, a urbanização das áreas lindeiras da represa da Pampulha e, até mesmo no âmbito estadual em 1941, a criação da Cidade Industrial, nas proximidades da capital. Nesse período, mais notadamente em 1935, foi grande a movimentação social e política da classe trabalhadora.

Embora com os cofres públicos vazios, a administração de Kubitschek, com financiamentos bancários, tornou-se profícua em quantidade e rapidez de execução de obras. Na área central dotação de novas redes de água, luz e telefone, a reforma do Parque Municipal, o prolongamento da avenida Amazonas até a Gameleira, a urbanização da Favela Prado Lopes e várias outras ações. As obras desse período materializaram a modernização veloz da cidade. Dentre estas, a que mais se destacou, com relevância nacional e internacional, foi a construção da Pampulha, inaugurada em 17 de maio de 1943. Por influência de Rodrigo Melo Franco, JK uniu-se a Niemeyer para idealizar e edificar um ícone da modernidade brasileira – a Pampulha –, um espaço urbano ao redor de um lago artificial, composto de um loteamento para residências de luxo e dotado de edificações de uso coletivo, desenhadas com grande expressão e inventividade modernista de Oscar Niemeyer, como afirmou Ronaldo Costa Couto (2001):

É no bairro Pampulha, Belo Horizonte, que Niemeyer, faz a arquitetura brasileira tremer nas bases, conhecer algo novo, diferente, moderno, arrojado revolucionário. O conjunto arquitetônico da Pampulha, de formas inesperadas e poderosa originalidade plástica. (...) A área é grande e vazia, distante menos de 4 quilômetros do coração da cidade. Veio então Kubitschek com idéia de um plano concebido com visão artística para urbanizar o local, que ele considerava um recanto paradisíaco. (p. 75)

E também como definiu o engenheiro Joaquim Cardozo (*apud* XAVIER, 1987), a quem Oscar confiou as soluções estruturais de suas obras:

Apesar de não obedecer a um plano estabelecido a priori o conjunto da Pampulha é no Brasil o primeiro e, em certo sentido, talvez o único de um grupo de edifícios visando a uma finalidade coletiva e social: o cassino, a casa do baile, o Iate Clube, a Igreja de São Francisco de Assis, e até mesmo a residência do Sr. Juscelino Kubitschek. (...)

No conjunto da Pampulha a manifestação de ilimitada força de expressão, dirigida para o problema da estrutura, no seu aspecto formal e princípios de equilíbrio. Purificação da forma a partir das estranhas posições de equilíbrio um conteúdo emocional: principal atributo da “beleza nova”. (p. 134)

Verificou-se, nesse momento de consolidação do Modernismo em Belo Horizonte após 1940, uma relação dialógica entre as artes, arquitetura e demais linguagens artísticas, incentivada por uma política determinada de JK – transformar a cidade em uma metrópole moderna. Kubitschek, ao implantar a Pampulha,

não criou uma nova arquitetura a partir apenas da criatividade de Niemeyer, mas a relacionou com outras manifestações de arte como o paisagismo de Burle Marx e a plástica de Portinari e Ceschiatti, caracterizando o conjunto em uma expressão mais ampla da cultura. A Pampulha constituiu o primeiro projeto de vulto de Niemeyer e a primeira grande obra pública de Juscelino.

A própria fundação do Instituto de Belas Artes, sob a direção do mestre Guignard, tornou-se centro de convergência da intelectualidade e da artes, congregando nomes de relevância como Amílcar de Castro, Mary Vieira, Maria Helena Andrés, Marília Gianetti, Mário Silésio, Sara Ávila e outros tantos. Esses artistas, a partir de Guignard, criaram novas poéticas nas vertentes concretista, neo-concretista e abstracionista.

Em 1944, um fato determinaria em Belo Horizonte um momento propício de reavaliação do movimento modernista no Brasil, conforme considerou Oswald de Andrade – a 1ª Exposição de Arte Moderna em Minas, patrocinada por JK. Essa mostra foi acompanhada de um ambiente de reflexão através de ciclos de debates e conferências sobre a modernidade brasileira, dos quais participaram intelectuais, artistas, literatos de projeção nacional: Djanira, Waldemar Cavalcanti, Milton Dacosta, Jorge Amado, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Alfredo Volpi, Mário Zanini, Cândido Portinari, Lasar Segal, Di Cavalcanti, Guignard.

Ainda na gestão JK, nasceu o desejo de se construir um centro de cultura para a cidade de Belo Horizonte, quando, em 1944, foi apresentado por Oscar Niemeyer um estudo para o Palácio das Artes. A construção, ainda em fase muito inicial, no ano de 1945 foi interrompida, fato que obrigou Kubitschek a construir provisoriamente o Teatro Francisco Nunes, de autoria do arquiteto Luiz Singnorelli, em 1948. A construção do Palácio das Artes só seria retomada a partir de uma campanha empreendida por Maristela Tristão, críticos e artistas, em 1965. O projeto inicial de Niemeyer sofreu muitas modificações ao longo dos anos, sendo necessário um novo estudo, o qual foi assinado pelo arquiteto Hélio Ferreira Pinto, em 1966. Mesmo inacabado, o Palácio das Artes realizou seu primeiro concerto e duas exposições de arte em outubro de 1967, evento de grande repercussão. A finalização de sua obra só se deu em 1970.

Nos anos de 1950, em Belo Horizonte, a maior realização para o desenvolvimento artístico e cultural foi a criação do Museu de Arte Moderna, que se instalou no edifício do Cassino da Pampulha, após a proibição do jogo no Brasil. A inauguração do Museu, no dia 20 de novembro de 1954, abrigou uma realização conjunta do XII Salão de Belas Artes e da Exposição Retrospectiva de Pintura. Ainda na década de 1950, o ambiente cultural de Belo Horizonte foi agitado e incrementado por dois meios poderosos de comunicação de massa – um deles relacionado às artes do cinema, com as apresentações ao ar livre do Cine Grátis; e um outro em 9 de novembro de 1955, quando foi anunciada a instalação da TV

Itacolomi, dotada de tecnologia arrojada e moderna. A dança em BH, no final dos anos de 1950 e início dos de 1960, transformou-se de maneira definitiva em sua trajetória, a partir do bailarino Klauss Viana que, com seu espírito moderno e inovador, aliou-se aos profissionais de teatro, música, artes e literatura, rompendo com os limites da expressão clássica, colocando Belo Horizonte, pela dança, no caminho da contemporaneidade. Ainda nessa época, consagrado como o esporte do belo-horizontino, o futebol recebeu significativa contribuição com a construção do Estádio do Independência, com instalações apropriadas para receber a Copa do Mundo de 1950. A consagração do futebol em Belo Horizonte deu-se de forma definitiva com a inauguração do Estádio Magalhães Pinto, o Mineirão, em 5 de setembro de 1965, considerado na época o segundo maior estádio coberto do mundo, com capacidade para 130.000 espectadores.

A partir dos anos de 1940, e enfaticamente nos anos de 1950, Belo Horizonte firmou-se como um centro urbano-industrial, como convinha a uma cidade de vocação modernista, em que o binômio energia e transporte passou a ser imprescindível à continuidade do desenvolvimento da indústria. O crescimento do Parque Industrial e o conseqüente processo de metropolização da cidade se deu fundamentalmente pela ação deliberada do Estado e não pelas forças livres do mercado. Consolidou-se, principalmente no período de 1947-1955, uma política econômica na qual o agente público aliou-se à iniciativa privada, objetivando o desenvolvimento e promovendo os seguintes empreendimentos:

- aceleração da ocupação da área industrial;
- implantação de estrutura adequada ao crescimento industrial criando a Centrais Elétricas de Minas Gerais – Cemig;
- pavimentação de rodovias ligando Belo Horizonte ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo;
- ampliação do serviço de abastecimento de água;
- e, por fim, a criação de empresas de capital misto – a própria Cemig, Frimisa, Casemg, Usiminas e outras.

Para a vida política municipal, a Constituição de 1946 foi fundamental, pois concedeu aos municípios razoável grau de autonomia, pondo fim ao advento do Estado Novo, que desde 1937 havia fechado todos os órgãos legislativos do País.

A metropolização de Belo Horizonte concretizou-se por uma política econômica de caráter desenvolvimentista e inflacionária, com o incremento à industrialização. Porém, a ausência de uma política social coerente apresentou um processo veloz de crescimento demográfico desordenado, estabelecendo uma perversa e acelerada situação de favelização, motivo de grande preocupação do poder público da época.

A arquitetura de Belo Horizonte inseriu-se nessa nova etapa do ambiente modernista dos anos de 1950 e 1960 pelas resoluções de programas voltados apenas para as necessidades das classes abastadas e para construções de equipamentos

que garantissem o funcionamento e a afirmação da nova política municipal, estadual e federal. Tornou-se então expressiva uma arquitetura isolada em sua manifestação edilícia não mais orientada, a partir desse momento, pela ação do urbanismo, que garantiria uma apropriação mais democrática do espaço urbano – a cidade foi relegada a segundo plano, ferindo e comprometendo seriamente os conceitos e o processo de modernização, principalmente nos aspectos sociais. Notabilizaram-se, nesta época, a verticalização e a estética da arquitetura, principalmente no centro da cidade, e os edifícios institucionais como representantes autênticos de um novo tempo do modernismo belo-horizontino, como por exemplo:

- Edifício Clemente de Faria – Banco da Lavoura, 1951, Praça Sete – Centro
Arquiteto Álvaro Vital Brasil;
- Sede do Bemge, 1953, Praça Sete – Centro
Arquiteto Oscar Niemeyer;
- Secretaria do Tribunal de Justiça, 1950, Rua Goiás, 229 – Centro
Arquiteto Raphael Hardy Filho;
- Sede do DCE da UFMG, 1953, R. Gonçalves Dias, 1.581 – Funcionários
Arquiteto Silvio de Vasconcelos;
- Edifício Sede do Ipsemg, 1964, Praça da Liberdade – Funcionários
Arquiteto Raphael Hardy Filho;
- Biblioteca Pública Estadual, 1954, Praça da Liberdade
Arquiteto Oscar Niemeyer;
- Estádio Magalhães Pinto, 1966, Pampulha
Arquitetos Eduardo Mendes Guimarães Jr. e Gaspar Garreto;
- Estação Rodoviária, 1966, Praça Rio Branco – Centro
Arquitetos Fernando Graça, Francisco do Espírito Santo, Luciano Passini, Mardônio Guimarães, Marina Machado, Mário Berti, Raul Cunha, Suzy de Melo, Walter Machado e Ronaldo Gontijo.

Observou-se que nas décadas de 1940, 1950 e 1960, em Belo Horizonte, a política de industrialização como instrumento de progresso e modernização, em seus primórdios, reconheceu as artes, em particular a arquitetura, como importante veículo de divulgação de uma nova era. Porém, ao passar do tempo, a cultura e a própria indústria cultural haviam sido desconectadas paulatinamente de uma política eficaz para desenvolvimento da cidade. Embora com a confiança da sociedade nos novos rumos políticos do país, nos anos de 1960, a cultura viu-se desassistida pelo descaso governamental, originado na sincronia da modernização política com a modernização econômica sem um plano de modernização social dos municípios, estes subjugados ao poder centralizado do governo federal. Essa situação cultural de bases socialmente fragilizadas restringiu a arquitetura apenas nas suas isoladas manifestações edilícias, destinadas quase que exclusivamente ao Estado e às classes economicamente superiores.

CONCLUSÃO

... percebemos que a arquitetura não representa mais que um aspecto de uma realidade mais complexa, de uma estrutura particular, mas, ao mesmo tempo, sendo o dado último verificável dessa realidade, constitui o ponto de vista mais concreto com o qual se pode encarar os fatos urbanos. (Aldo ROSSI, 1995)

No século 20, a relação dialógica da Política, das Artes e da Arquitetura, na historicidade da cultura urbana em Belo Horizonte, revelou um Modernismo que não só transformou, inovou o imaginário da municipalidade e objetivou um homem moderno, como também interferiu decisivamente na produção cultural e na espacialização econômica da cidade, que muitas vezes revelou-se paradoxalmente uma progressiva exclusão e segregação social.

Por Política, entende-se a arte e a ciência de governo; por Arte, as manifestações das Artes Plásticas e da Literatura; e por Arquitetura o espaço vivencial do homem.

A Política, a Arte e a Arquitetura, como protagonistas da modernidade belo-horizontina, apresentaram uma relação de maior ou menor grau de interação, dependência e visibilidade após a Primeira Guerra Mundial, nos diversos acontecimentos da história modernista desta cidade. Nesse período, particularizaram-se três momentos a partir dos planos e ideologias governamentais, junto ao processo de criatividade artística e ressonância estética das Artes e da Arquitetura: nos anos de 1920, 1930 e após 1944, até fins dos anos de 1960, recorte temporal deste trabalho.

Esse terceiro momento, significativo na relação da Política, das Artes e da Arquitetura, confirmou o processo de modernização em Belo Horizonte, não apenas pela realização dos eventos representativos da época, como a exposição de Arte Moderna de 1944 e a criação da Escola Guignard, mas, sobretudo, com a construção do conjunto arquitetônico da Pampulha e com a política democrática de JK. Nesse momento, a arquitetura modernista revelou-se, pela primeira vez e talvez pela última, a sua real dimensão coletiva, o seu ideal social e sua natureza propositiva, principalmente pela coragem política de Kubitschek e pela criatividade de Niemeyer, na invenção do conjunto da Pampulha. A partir daí, o que se observou foi uma progressiva perda da arquitetura, em sua ação social transformadora, e o Estado convertendo-se, mais uma vez, em um sistema totalitário e segregacionista, além de comprometer-se com o capital estrangeiro em nome de um projeto de industrialização.

Assim, estabeleceu-se um perverso processo de desenvolvimento incompatível com a ação arquitetural que, dada a ausência de um plano social conjugado ao projeto político e econômico, modificou precocemente a relação da ação conjunta da Política com a Arquitetura. Principalmente nos anos de 1960, a expres-

são arquitetônica passou a ser apenas uma representação estética dos edifícios, destinados quase em sua totalidade ao serviço e à afirmação do poder do Estado, e cada vez mais, em atendimento às classes mais favorecidas. Gerando uma crise sem precedência na atuação profissional do arquiteto, que viu a sua produção ser involuntariamente estigmatizada pelo poder do dinheiro.

Afirmou Lefèbvre (1969):

... quando a industrialização começa as cidades são centros de vida social e política onde se acumulam não apenas riquezas como também os conhecimentos, as técnicas e as obras. A própria cidade é uma obra (e esta característica contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, na direção do comércio, na direção das trocas, na direção dos produtos). Com efeito, a obra é o valor de uso e o produto é o valor de troca. (p. 10)

Os termos “valor de uso” e “valor de troca” estão assim definidos no **Dicionário do pensamento marxista** (BOTTOMORE, 1983):

... a mercadoria é um produto que é trocado, aparece como unidade em dois aspectos diferentes: sua utilidade para o usuário, que é o que lhe permite ser objeto de uma troca, e seu poder de obter certas quantidades de outras mercadorias nessa troca. Ao primeiro aspecto, os economistas políticos clássicos chamavam valor de uso: ao segundo, valor de troca. (p. 40)

O descompasso da arquitetura moderna e a realidade social frente ao projeto de desenvolvimento econômico, não só em Belo Horizonte como também em todo o país, acabou por acirrar o modo de produção capitalista, caracterizando a formação do espaço urbano pela predominância do valor de troca sobre o valor de uso. Nesse ambiente, a arquitetura da cidade revelou-se mais pelo seu valor de troca do que pelo seu valor de uso, tornando-se muito mais institucional e monumental do que propriamente social, como concluiu Otilia Arantes (1997): uma arquitetura inclinada “mais à lógica da produção em série, do que às necessidades reais dos indivíduos a que se destinava” (p. 342). Isto posto, entende-se que *valor de uso* são “a cidade e a vida urbana, o tempo urbano” e *valor de troca* são “os espaços comprados e vendidos, o consumo dos produtos, dos bens, dos lugares e dos signos”, segundo a definição de Lefèbvre (1969, p. 31).

Porém, se a arquitetura modernista belo-horizontina viu-se impossibilitada, no seu *valor de uso*, de uma ação mais total no campo da coletividade e da arquitetura da cidade, foi na individualidade de seus edifícios, no seu *valor de troca*, que ela mostrou-se eficiente e em sintonia com os seus pressupostos culturais. A produção dos arquitetos, da recente Escola de Arquitetura de Belo Horizonte pós anos 1930, apresentou-se afinada a uma arquitetura de vocação universalista, além de influenciada diretamente pela expressão vigorosa de Oscar Niemeyer, que realizou inúmeras obras na cidade, inclusive a Pampulha. Mas, mesmo sob essa égide niemeyeriana e internacionalista, a arquitetura modernista de Belo Horizonte, nas décadas de 1940, 1950 e 1960, apresentou particularidades e discretas idiossin-

crasias consideradas como atitude natural em relação às demandas do ambiente sociocultural a que pertencia, mesmo com algumas situações de adversidade do processo capitalista. Essas atitudes idiossincráticas manifestaram-se mais no discurso da praxe social no espaço arquitetônico dos edifícios do que propriamente a uma oposição aos princípios formais da arquitetura modernista internacional ou mesmo às idéias de Niemeyer. Pois, estando essa arquitetura belo-horizontina intimamente ligada ao seu *valor de troca* na relação com a cidade, não deixou de conceber *lugares* e entender os *signos* do seu tempo, mesmo que pela ótica do consumismo – intenção primária que, juntamente com a industrialização, caracterizou o processo de modernização nacional.

Referências

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Do universalismo moderno ao regionalismo pós-crítico. In: CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes (Org.). **(Re)discutindo o modernismo** – universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1997. p. 11-20.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. **Um ponto cego no... modernista de Jurgen Habermas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do pensamento marxista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: história e crítica – Modernismo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. v. 2.
- CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Otília Fernandes (Org.). **(Re)Discutindo o modernismo** – universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1997.
- CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). **Arquitetura da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 1997. v. 2.
- COELHO NETTO, José Teixeira. **Moderno, pós Moderno** – modos e versões. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- COSTA, Lúcio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1977.
- JEANNERET, Charles Edouard. **Por uma arquitetura**. Por Le Corbusier, pseud. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- KUBITSCHKE, Juscelino. **Porque construí Brasília**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1974.
- LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Documentos, 1969.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). **Narrativas da modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo**. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1998.

NIEMEYER, Oscar. Pampulha: arquitetura. In: XAVIER, Alberto. **Arquitetura moderna brasileira**: depoimentos de uma geração. São Paulo: Editora Pini, 1987. p. 131.

NIEMEYER, Oscar. **A forma na arquitetura**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1978.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira** – cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

COUTO, Ronaldo Costa. **Brasília Kubitschek de Oliveira**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TAFURI, Manfredo. **Las estructuras en la historia de la arquitectura moderna**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1970.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da cidade contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

XAVIER, Alberto (Org.). **Arquitetura moderna brasileira**: depoimentos de uma geração. São Paulo: Pini, 1987.

Teses

BARROS, Luiz Antônio Recamán. **Por uma arquitetura brasileira**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1995.

BAHIA, Denise Marques. **O sentido de habitar e as formas de morar**: a experiência modernista na arquitetura residencial unifamiliar de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 1999. p. 151.

PENNA, Alicia Duarte. **O espaço infiel**: quando o giro capitalista impõe-se à cidade. Belo Horizonte: Instituto de Geo-ciências da UFMG, 1997.

Endereço para correspondência:

CLÁUDIO LISTHER MARQUES BAHIA

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC Minas

Av. Dom José Gaspar, 500 – Coração Eucarístico

30535-610 – Belo Horizonte – Minas Gerais

e-mail: bah@pucminas.br